

<https://doi.org/10.34768/pa2022r4>

**Piotr Prusinowski**

Zielona Góra

## MIĘDZY AKTORSTWEM A HISTERIĄ W FILMIE ANDRZEJA ŻUŁAWSKIEGO NA SREBRNYM GLOBIE



Powieści Jerzego Żuławskiego *Na srebrnym globie*. *Rękopis z Księżyca* (1903), *Zwycięzca* (1910) i *Stara Ziemia* (1911), składające się na cykl zwany „trylogią księżycową”, odegrały pionierską rolę w kształtowaniu się na polskim gruncie nurtu, który określano później mianem science fiction. Filmowa adaptacja trójksięgu, jakiej w latach 1976-1977 podjął się stryjeczny wnuk pisarza, Andrzej Żuławski, mogłaby zająć podobne miejsce w historii rodzimego, a nawet światowego kina, gdyby nie fatalna decyzja jednego reżimowego aparaczczyka – ówczesnego szefa kinematografii, Janusza Wilhelmiego. W rezultacie produkcję filmu nagle przerwano, oficjalnie z powodu przekroczenia budżetu, ale rzeczywiście przyczyna do dziś pozostaje przedmiotem domysłów. Po 10 latach reżyser mimo wszystko postanowił zaprezentować publiczności efekty pracy, w którą włożono wtedy tak wiele wysiłku. Brakujące fragmenty uzupełnił quasi-dokumentalnymi wstawkami, ukazującymi przede wszystkim te miejsca, gdzie w latach 70. przebiegała realizacja zdjęć. Wszystkie te ujęcia opatrzył własnym komentarzem z offu, pokrótce objaśniając, co miało się dziać w scenach, jakich nie zdążył wówczas nakręcić. W tej siłę rzeczy „kalekiej” odsłonie film *Na srebrnym globie* miał swoją prapremierę 12 maja 1988 roku na otwarciu festiwalu w Cannes.

Choć – jak stwierdził sam artysta – 10 lat to przedział czasowy, który „w dziedzinie fantastyki oznacza wieczność”<sup>1</sup>, jego dzieło wciąż robi wrażenie swoją niekonwencjonalną estetyką. Frenetyczne jazdy kamery i nie mniej agresywny montaż, niezwykle

---

<sup>1</sup> S. Naitza, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, pod. red. S. Naitzy i Alpe Adria Cinema, oprac. red. wersji pol. K. Merta, Warszawa 2004, s. 23.

gwałtowne obrazy przemocy, skrajne emocje zderzone z chłodem otoczenia, iście barokowa wybujałość inscenizacji, mroczna wizja ludzkiej seksualności, nadekspresja aktorów, którzy nieustannie krzyczą, teatralnie gestykują bądź szamoczą się w epileptycznym amoku – wszystkie najbardziej ekstremalne cechy stylu, który francuscy krytycy nazwali później „żuławskizmem”<sup>2</sup>, znajdują swój wyraz w *Na srebrnym globie*.

Daniel Bird konstatuje, że wszystkie filmy Żuławskiego to obrazy w mniejszym lub większym stopniu „przepuszczone przez pryzmat zaburzonych stanów umysłu”, zwracając w tym kontekście uwagę, iż „pewna nerwowość, iluzje oraz niespójny język i logika w nich obecne, są typowe dla delirium, do którego doprowadza szaleństwo, czy ściślej – *choroba*”<sup>3</sup>. Już w swoim pełnometrażowym debiucie, *Trzeciej części nocy* (1971), reżyser ukazał okupacyjne realia z punktu widzenia zawodowego karmiciela wszy, wskutek różnych faz gorączki tyfusowej postrzegającego rzeczywistość w sposób na poły lub całkowicie halucynacyjny, przez co groza „czasów pogardy” została przyobleczona w kształt filmowego horroru. Jak zauważa Rafał Smoczyński, w ujęciu Żuławskiego Lwów przypomina „miasto dotknięte zarazą”<sup>4</sup> – zupełnie jakby choroba bohatera rozprzestrzeniła się na otaczającą go przestrzeń, sama będąc jej traumatycznym odbiciem.

Żuławski w każdym swoim filmie stosował przede wszystkim szerokokątne obiektywy z dużą głębią ostrości, m.in. z tego względu, że obraz uzyskany za ich pośrednictwem obejmuje rzeczywistość w stopniu wykraczającym poza percepcyjne ograniczenia ludzkich oczu. Chodziło mu o to, żeby na ekranie było „jak najwięcej widać, a nie jak najmniej” – im szerszy obiektyw, tym więcej widział reżyser i tym więcej miał do pokazania swoim widzom<sup>5</sup>. Zaznaczał jednak, że urządzenie samo w sobie nie jest czymś, co stworzy „klimat grozy czy surrealizmu, jakiegoś takiego świata, który jest niezupełnie taki sam jak nasz”, ponieważ „na to się musi złożyć bardzo wiele rzeczy, zarówno wewnątrz kadru jak i poza nim”<sup>6</sup>.

O swojej predylekcji do filmowania za pomocą szerokokątnych obiektywów Żuławski mówił nie tylko w kontekście finalnego rezultatu ich zastosowania, czyli tego, co

<sup>2</sup> Sam reżyser wyjaśniał, że „jest takie słowo po francusku: «żuławskizm», to znaczy jak czegoś jest za dużo, za bardzo” (P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej [wywiad-rzeki]*, Warszawa 2008, s. 172). Jego rozmówca definiował ów nieformalnie funkcjonujący termin jako „synonim wszystkiego, co w kinie nadekspresyjne, co łączy w sobie przeciwieństwa, co jest szalone, nieugrzeszczone, nieugłaskane, niebezpiecznie ocierające się o kiczowatość, ale programową” (P. Kletowski, *Maski, pozory i prawda. Alchemiczne kino Andrzeja Żuławskiego*, „Kinó” 2016, nr 4, s. 57).

<sup>3</sup> D. Bird, *Diabelskie gry. Surrealizm w polskim kinie emigracyjnym*, tłum. K. Klimek, [w:] *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim / A Story of Sin. Surrealism in Polish Cinema*, pod red. K. Wielebskiej i K. Mikurdy, Kraków–Warszawa 2010, s. 85-86.

<sup>4</sup> Zob. R. Smoczyński, *Opętany*, „Film” 2003, nr 5, s. 64.

<sup>5</sup> Zob. P. Kletowski, P. Marecki, *op. cit.*, s. 275.

<sup>6</sup> Zob. *ibidem*.



Il. 1. *Trzecia część nocy*: deliryczna groza okupowanego miasta  
(Studio Filmowe Kadr)

widz zobaczy na ekranie. Równie ważną kwestię stanowił dla niego sam proces kręcenia filmu, sztuka jego reżyserowania, której jakość oceniał przez pryzmat technicznych wyzwań, z jakimi twórca musi się zmierzyć na planie:

W tym jest pewna hardość, dlatego, że bardzo trudno jest reżyserować, widząc wszystko, a bardzo łatwo, widząc wycinkowo. Im gorszy reżyser, tym dłuższym obiektywem się posługuje. No, bo jeśli przesuwa się pan przez pokój i ja to filmuję długim obiektywem, to będę widział kawałek twarzy, ręka po coś sięga, ale ja już nie panuję nad niczym poza tym. Wystarczy, że nad tym fragmencikiem zapanuję. A jak pan używa szerokiego obiektywu i dodatkowo ma pan więcej niż jedną osobę na ekranie, to musi pan panować nad wszystkim, totalnie, nad każdym cieniem, nad każdym przedmiocikiem, nad każdym ruchem każdego aktora<sup>7</sup>.

Będąc typem reżysera, który dążył do absolutnej kontroli nad każdym aspektem widowiska filmowego, Andrzej Żuławski sprawował „władzę” nie tylko nad swoimi bohaterami, ale w pewnym sensie także nad grającymi ich aktorami, których wprawiał w stan zbliżony do transu albo kontrolowanej histerii.

Reżysera niejednokrotnie pytano o metody, jakie stosował po to, by skłonić odtwórców ról w swoich filmach do zagrania w takim stylu, jak – przykładowo – Wojciech Pszoniak, który jako tytułowy bohater *Diabła* (1972) miota się przed kamerą w sposób rzeczywiście diaboliczny, choć zarazem błazeński, wyrzucając z siebie potoki słów, albo Isabelle Adjani, która w jednej z kluczowych scen *Opętania* (*Possession*, 1981),

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 274.

przeraziłwie wrzeszcząc, szamocze się w frenetycznym szale, jakby nie tylko odtwarzana przez nią bohaterka, ale również ona sama została nawiedzona przez złego demona.

Żuławski za każdym razem uchylał się od bezpośredniej odpowiedzi na to pytanie, tłumacząc, że jest to jego tajemnica zawodowa<sup>8</sup>. Mimo to z jego wypowiedzi można wywnioskować, że posługiwał się bliżej niesprecyzowanymi technikami podprogowymi, by „rozebrać” aktorów z „pancerzy” czy „mundurów”, jakie nakłada na nich kultura oraz sankcjonowany przez nią system norm i przekonań<sup>9</sup>. Częścią tego unifikującego porządku są zdaniem reżysera także warszawskie lub krakowskie szkoły aktorskie, gdzie młodych ludzi nie uczy się tego, jak mają włożyć w rolę całą swoją duszę, tylko jak za pomocą „sztampy i konwencji” udawać, że to robią<sup>10</sup>.

Żuławski nie cenił też metody Konstantina Stanisławskiego (propagowanej zarówno w Rosji, jak i w nowojorskim Actors' Studio), zmierzającej do całkowitego utożsamienia się aktora z graną postacią. Utrzymywał również, że nie akceptuje „szalonej” techniki gry, jaką propagował Antonin Artaud, wywodzący się z ruchu surrealistycznego. Jacek Nowakowski stawia jednak tezę, że twórca *Na srebrnym globie* posługiwał się formułą stworzonego przez Artauda teatru okrucieństwa, a sprawą drugorzędną pozostaje kwestia, czy uczynił to świadomie, czy bezwiednie<sup>11</sup>.

Można się także doszukiwać powinowactwa między kinem Żuławskiego a teatrem Jerzego Grotowskiego. Stając w opozycji do większości „konwencjonalnych” szkół aktorskich, Grotowski wypracował metodę, której celem nie było uczenie aktora określonych umiejętności, by ten mógł zbudować tzw. „arsenał środków”:

Wszystko koncentruje się tutaj na procesie duchowym aktora, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem swojej intymności – nie egotycznie, na zasadzie rozkoszowania się własnymi przeżyciami (emocjami), ale przeciwnie – jakby w akcie oddania się. Jest to technika „transu” i integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora, wzbierających jakby od strefy intymno-instynktowej do „prześwietlenia”<sup>12</sup>.

Założycielowi Teatru Laboratorium chodziło o „eliminowanie przeszkód”, narzucanych aktorowi przez jego własny organizm, który „winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu”, aby jego ciało „jak gdyby uległo unicestwieniu, spaleniu i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych”<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Por. *ibidem*, s. 173; por. także: R. Kim, *Żuławski. Ostatnie słowo* [wywiad rzeka z A. Żuławskim], Warszawa 2011, s. 195.

<sup>9</sup> Por. P. Kletowski, P. Marecki, *op. cit.*, s. 175-177.

<sup>10</sup> Por. *ibidem*, s. 174-175.

<sup>11</sup> Zob. J. Nowakowski, *Od teatru okrucieństwa do Grand Guignolu*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 210-211.

<sup>12</sup> J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] *idem, Teksty z lat 1965-1969*, Wrocław 1990, s. 8-9.

<sup>13</sup> Zob. *ibidem*, s. 9.

Choć Żuławski nie znał Grotowskiego osobiście i nie przyznawał się do bezpośredniej inspiracji jego artystycznymi poczynaniami, to jednak pozostawał pod silnym wrażeniem tego, jak ów reżyser „potrafił powodować, że aktorzy sami z siebie wykonują takie rzeczy na scenie, co to człowiekowi dech zapiera, że człowiek w ogóle może coś takiego”<sup>14</sup>. To m.in. dzięki spektaklom Grotowskiego Żuławski odkrył, że „fizyczność aktora jest czymś, co należy z niego naprzód zdjąć, po to, żeby on ubrał lepszą fizyczność na siebie”<sup>15</sup>.

Jednocześnie jednak twórca *Opętania* stwierdzał kategorycznie, że członkowie teatralnego zespołu Grotowskiego, choć znakomici na scenie, byli całkowicie niezdolni do występów przed kamerą – „gdy nie było guru, który rozpiął im siatkę bezpieczeństwa, to oni nie wiedzieli, co grają”<sup>16</sup>. Chcąc uchodzić za kogoś w rodzaju wtajemniczonego przewodnika duchowego, Grotowski istotnie potrafił zmanipulować niektórych swoich współpracowników do tego stopnia, że – całkowicie od niego uzależnieni – nie byli już w stanie zagrać w niczym innym poza inscenizacjami jego autorstwa<sup>17</sup>. Wskazując na despotyzm „Grot’a” i częstokroć wysoce nieetyczny charakter jego „szamańskich” praktyk względem aktorów, Jacek Dobrowolski zaznacza z przekonaniem, że „największy eksces reżyserski w Polsce, o jakim słyszał, zdarzył się jednak nie w teatrze, ale w kinie”, w trakcie realizacji filmu Żuławskiego *Szamanka* z 1996 roku<sup>18</sup>. Młoda, niedoświadczona odtwórczyni głównej roli, Iwona Petry, miała być przez reżysera zmuszana do „reakcji najtrudniejszych psychologicznie”, co rzekomo przypłaciła krótkim pobytem w szpitalu psychiatrycznym<sup>19</sup>. Historia ta, swego czasu szeroko komentowana zarówno w tabloidach, jak i w „poważnej” prasie, należy raczej do sfery plotek i domysłów niż twardych faktów, ale przyczyniła się do ugruntowania opinii o Żuławskim jako niezrównoważonym tyranie, który bez cienia litości znęcał się nad swoimi aktorami (a zwłaszcza aktorkami)<sup>20</sup>.

Daniel Bird odnajduje analogię pomiędzy technikami, jakie Grotowski i Żuławski stosowali wobec aktorów, a badaniami nad histerią, które w drugiej połowie XIX wieku prowadził francuski neurolog Jean-Martin Charcot<sup>21</sup>. Chcąc dokonać systematyki objawów tej choroby, lekarz częstokroć sztucznie wywoływał u pacjentek napady hysterii,

<sup>14</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *op. cit.*, s. 175.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Por. *ibidem*, s. 114.

<sup>17</sup> Por. J. Dobrowolski, *Wspomnienie o Grotowskim*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 3, s. 74.

<sup>18</sup> Por. *idem*, *Tricksterzy teatru. O zjawisku aktora jako ofiary i reżysera jako ofiarnika*, [http://www.taraka.pl/tricksterzy\\_teatru](http://www.taraka.pl/tricksterzy_teatru) [dostęp: 10.01.2022].

<sup>19</sup> Por. *ibidem*.

<sup>20</sup> Za typowy przykład może uchodzić artykuł opublikowany na łamach „Gazety Wyborczej” na fali sensacji wywołanej tajemniczym „zaginięciem” Iwony Petry (jak miało się wkrótce okazać, aktorka po prostu odsunęła się na jakiś czas od życia w blasku fleszy).

<sup>21</sup> Por. D. Bird, *op. cit.*, s. 89.

posługując się w tym celu głównie hipnozą. Czynił to na specjalnych pokazach w szpitalnym audytorium, gdzie gościć mogli nie tylko przedstawiciele jego zawodu, lecz także publiczność złożona zarówno z paryskiej „śmietanki towarzyskiej”, jak i zwykłych gapiów<sup>22</sup>. Główną „gwiazdą” tych niezwykle popularnych naukowych spektakli była nastoletnia historyczka o imieniu Augustine, która – jak stwierdza Bird – „ze swoimi potężnymi atakami epilepsji, błazeństwami, religijną pozą i stanami delirycznymi” była dla Charcota tym, kim dla Grotowskiego stał się aktor Ryszard Cieślak, główny wyraziciel jego scenicznych idei<sup>23</sup>. Bird wnioskuje, że Charcot „leczył» swych pacjentów tak, jak reżyser prowadzi aktorów”<sup>24</sup>. Francuski neurolog za pomocą hipnozy zmuszał Augustine do „odtworzenia” traumy, jaką jest atak hysterii, by zrozumieć mechanizmy rządzące tą chorobą, Żuławski natomiast zmierzał do psychicznego „odblokowania” aktora, żeby pracować z jego emocjami (jak wyjaśnia Sophie Marceau, która przez kilkanaście lat była nie tylko ulubioną aktorką reżysera, ale również jego życiową partnerką):

Bardziej on ufa aktorom, niż aktorzy jemu. Ponieważ potrafi wyczuć, co kryje się w głębi aktora. [...] Aktor – ale nie tylko aktor, każda ludzka istota – ma głęboko w sobie zamkniętą szkatułkę, w której trzyma cząstkę siebie. Może tam być dobro lub zło, jest to w każdym razie coś bardzo osobistego, prywatnego. Myślę, że praca Andrzeja z aktorami polega właśnie na wydobyciu na jaw uczuć znajdujących się wewnątrz tej szkatułki, by zrozumieć i obnażyć ukrytą stronę osobowości. Co z tego wyniknie, nie zawsze się wie. Na tym polega wielka różnica między Andrzejem a innymi reżyserami. Potrafi dać ci elektrowstrząs, który wyzwoli to „coś” tłumionego. Dobrze to robi osobom, i aktorom<sup>25</sup>.

Obok Grotowskiego, Żuławski był jednym z tych filmowców, którzy działali „w miejscu, gdzie krzyżują się sztuka, terapia i «choroba»”<sup>26</sup>. I choć twórcę *Opętania* znacznie częściej oskarżano o nieetyczne metody pracy, to jednak przede wszystkim placówki, gdzie „Grot” prowadził zajęcia ze swoimi „wyznawcami” (jak Brzezinka czy Gardzienice), mogły nasuwać skojarzenia z kliniką w Salpêtrière, gdzie Charcot traktował swoje pacjentki jak „króliki doświadczalne”.

Charcot wystawiał swoją podopieczną na pokaz nie tylko w sensie dosłownym, ale również za pośrednictwem fotografii, reprodukowanych na szeroką skalę w ówczesnej prasie (nie tylko medycznej). Utrwalone na zdjęciach gesty ruchowe i wyrazy mimiczne odzwierciedlać miały kolejne fazy „klasycznego ataku hysterii”, ale podobnie jak w przypadku wspomnianych pokazów, „reżyserowanych” z wykorzystaniem hipnozy, również proces fotografowania wiązał się tutaj z inscenizacją i pozowaniem. Można podejrzewać, że decydowały o tym nie tylko względy natury technicznej (w latach 70. XIX wieku

<sup>22</sup> Zob. A. Alksnin, *Augustine: króliczek Charcota*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 315.

<sup>23</sup> Zob. D. Bird, *op. cit.*, s. 89.

<sup>24</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>25</sup> S. Marceau, *Aktorki: Sophie Marceau*, zebrał S. Naitza, [w:] *Opętanie...*, s. 138.

<sup>26</sup> D. Bird, *op. cit.*, s. 90.



Il. 2. Fotograficzna dokumentacja objawów hysterii, sporządzona w 1878 roku w klinice Charcota (domena publiczna)

czas naświetlania był wciąż dość długi i wymagał od „modelki” trwania w bezruchu), ale także dążenie do estetyzacji obrazu w duchu artystycznym. Amerykański historyk medycyny Sander L. Gilman, zestawiając plastyczne reprezentacje Szekspirowskiej Ofelii w kolejności chronologicznej, wysnuł na ich podstawie wniosek, że odegrały one wielką rolę w konstrukcji modelu kobiecej choroby psychicznej<sup>27</sup>. Zarówno przed opublikowaniem wizualnej dokumentacji badań Charcota, jak i po ich publikacji na różnych malarskich przedstawieniach można odnaleźć kobiety ukazane w sposób, który ujawnia mniejsze lub większe podobieństwo z pozami i gestami Augustine.

Adrianna Alksnin stawia pytanie, „czy to histeryczki inspirowały swoje gesty pozami zaczerpniętymi z malarskich przedstawień i teatralnych scen, czy też działa się odwrotnie – to artyści jako pierwsi zafascynowali się histerycznymi atakami, które przenieśli do swej sztuki?”. Badaczka sugeruje, że mógł tu zadziałać mechanizm Baudrillardowskiego symulakrum, kiedy to oryginał znika z pola widzenia, staje się niemożliwy do identyfikacji, natomiast wszystkie pozostałe egzemplarze kopiują się wzajemnie<sup>28</sup>. Analizując twórczość Żuławskiego w tym kontekście, warto zwrócić uwagę, że swoje aktorki często obsadzał właśnie w rolach aktorek – można tu wymienić Romy Schneider w *Najważniejsze to kochać* (*L'important c'est d'aimer*, 1974), Valérie Kaprisky w *Kobiecie publicznej* (*La femme publique*, 1984), Sophie Marceau w *Moje noce są piękniejsze niż wasze dni* (*Mes nuits sont plus belles que vos jours*, 1989), a także Krystynę Jandę w *Na srebrnym globie*. Zacierał tym samym granice między grą a „prawdziwym życiem”, fikcją i realnością, snem i jawą.

Artystami, którzy w sposób świadomy i do tego pozytywnie wartościujący odnieśli się do fenomenu hysterii, byli surrealiści, zafascynowani fotograficznymi wizerunkami

<sup>27</sup> Por. S.L. Gilman, *Seeing the Insane*, New York 1981, s. 126.

<sup>28</sup> Zob. A. Alksnin, *op. cit.*, s. 319.

Augustine. André Breton i Louis Aragon postanowili uczcić „pięćdziesięciolecie historii” jako „największego odkrycia poetyckiego z końca XIX wieku”:

Nic tak nie kochamy, jak młode histeryczki. Doskonały ich typ uosabia rozkoszna X.L. (Augustyna), która dostała się do szpitala Salpêtrière pod nadzór doktora Charcot 21 października 1875 w wieku lat 15 i ½. Czy wobec tego możemy się przejmować uporczywym kwestionowaniem zakłóceń organicznych, które jedynie w oczach lekarzy będą uchodziły za historię? Jakież to żalosne! Pan Babiński, najbardziej inteligentny człowiek, jaki zajął się tą kwestią, ośmielił się ogłosić w 1913: „Kiedy wzruszenie jest szczere, głębokie, kiedy wstrząsa ludzką duszą, nie ma miejsca dla historii”. Oto, co najlepszego usłyszeliśmy na ten temat. [...]

Proponujemy więc w roku 1928 nową definicję historii.

Histeria jest stanem umysłowym bardziej lub mniej usuwalnym, charakteryzującym się obaleniem stosunków ustalonych między podmiotem a światem moralnym, od którego w swoim przekonaniu uwolnił się praktycznie, ale poza wszelkim systemem chorobowym. Ten stan umysłowy jest oparty na potrzebie dwustronnego oczarowania, co tłumaczy cuda pospiesznie przyjmowanej sugestii (albo kontr sugestii) lekarskiej. Histeria nie jest zjawiskiem patologicznym i może być pod każdym względem traktowana jako najwyższy środek ekspresji<sup>29</sup>.

W fascynacji ekstatycznymi pozami, jakie pacjentki Charcota przybierały na fotografiach, Krystyna Janicka widzi genezę Bretonowskiej definicji „piękna konwulsyjnego” jako „zamaskowanej erotyki, znieruchomiałej eksplozywności, okolicznościowej magii”<sup>30</sup>. Warto zwrócić uwagę, że pojęcie to – tak samo jak niegdyś termin „histeria” – wiąże się dość jednoznacznie z pierwiastkiem kobiecym.

W dziełach Andrzeja Żuławskiego histeryczny styl gry cechuje aktorów obojga płci, a główne role nierzadko przypadają mężczyznom; tak dzieje się chociażby w *Na srebrnym globie* z postaciami Jerzego (Jerzy Trela), Marka (Andrzej Seweryn) i Jacka (Waldemar Kownacki) na pierwszym planie. Reżyser tłumaczył jednak, że „to nie jest o nich”, że oni jedynie przekazują jego własny punkt widzenia na sam film, podczas gdy kobiety są „punktem widzenia na świat w jego filmach” – to im artysta kazał „wykazywać całą gamę możliwości temperamentu ludzkiego”<sup>31</sup>:

Przy prawie każdym filmie siadam tak gdzieś w połowie z aktorkami, z kolejną aktorką, i omawiamy, jaka to część kobiecości tej osoby – jak mówię o kobiecości to tak, jakbym powiedział o człowieczeństwie – nie została jeszcze pokazana czy została pokazana jej zdolność do refleksji, jej gniew, jej wściekłość, jej ekspresja, jej taniec, co pan chce<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> L. Aragon, A. Breton, *Pięćdziesięciolecie historii (1878-1928)*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka...*, s. 117-119. Zapewne nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, że Breton – jako lekarz z wykształcenia, zainteresowany przede wszystkim zagadnieniami z dziedziny neuropsychiatrii – miał okazję zetknąć się z byłym współpracownikiem Charcota, Józefem Babińskim, którego nazwisko zostało wspomniane w tekście (por. J. Haan, P.J. Koehler, J. Bogousslavsky, *Neurology and Surrealism: André Breton and Joseph Babinski*, „Brain. A Journal of Neurology” 2012, nr 135, s. 3830-3831).

<sup>30</sup> Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 102.

<sup>31</sup> Zob. P. Kletowski, P. Marecki, *op. cit.*, s. 178-180.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 179.





Il. 3. Sophie Marceau w filmie *Moje noce są piękniejsze niż wasze dni*: celebrowanie kobiecej urody (SchröderMedia)

Piotr Kletowski podkreśla, że „Żuławski był uzależniony od kobiet, od kobiecości, będącej w jego systemie ni mniej ni więcej tylko synonimem samego życia”<sup>33</sup>. Łączyło go to w wyraźny sposób z Bretonem i innymi surrealistami, którzy „czcili” kobietę jako obiekt „miłości szalonej” (*l'amour fou*) i związanych z tym pojęciem erotycznych fantazmatów. W opinii reżysera „kino, które jest niezmysłowe, a w związku z tym nieerotyczne w takiej czy w innej formie, jest kinem martwym, nieruchomym, urzędniczym”. Ukazując na swoich obrazach postacie płci żeńskiej, malarze z grupy surrealistycznej niemal zawsze podkreślali ich urodę, dominującą nad pozostałymi elementami plastycznego przedstawienia – można tu wymienić choćby Paula Delvaux, który swoje oniryczne pejzaże zaludniał nagimi pięknosciami.

Również Żuławski uważał estetyczne walory kobiecego ciała za „napęd, siłę, motor” widowiska kinowego<sup>34</sup> i zapewne z tego względu obsadzał w swoich filmach wyłącznie aktorki utalentowane, a zarazem fizycznie piękne<sup>35</sup> – Małgorzatę Braunek,

<sup>33</sup> P. Kletowski, *Maski, pozory i prawda. Alchemiczne kino Andrzeja Żuławskiego*, „Kino” 2016, nr 4, s. 57. O swoim „uzależnieniu od kobiet” opowiadał Kletowskiemu sam reżyser (zob. P. Kletowski, *Kosmos Andrzeja Żuławskiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 3, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/filmowy-kosmos-andrzeja-zulawskiego/564> [dostęp: 9.01.2022]).

<sup>34</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *op. cit.*, s. 318.

<sup>35</sup> Żuławski mówił, że „bez jednego z tych dwóch elementów, tych dwóch składowych: talentu i seksapilu nie ma gwiazdy, nie ma w ogóle” (*ibidem*).

Romy Schneider, Isabelle Adjani, Valérie Kaprisky, Sophie Marceau, Iwonę Petry czy Victorię Guerrę. Nie inaczej było w przypadku *Na srebrnym globie*, gdzie Iwona Bielska, Grażyna Dyląg i Krystyna Janda wcieliły się w role bohaterek „trylogii księżycowej”. Pod wpływem reżysera aktorki nadały granym przez siebie postaciom specyficznie „konwulsyjny” rys.

Bielska wystąpiła jako Marta, uczestniczka wyprawy na bliżej niesprecyzowaną planetę, w filmowym świecie przedstawionym zastępującą powieściowy Księżyc. Kobieta i towarzyszący jej astronauta stają się protoplastami ludu, który po wielu wiekach osiąga poziom cywilizacyjny bliski ziemskim kulturom starożytnym, ale pozostaje uciemiężony przez rdzennych mieszkańców „srebrnego globu”, zwanych szernami. Córka miejscowego władcy, Ihezal (w tej roli Grażyna Dyląg), wikła się w erotyczny trójkąt z przywódcą buntu przeciwko szernom – astronautą Markiem – oraz jego śmiertelnym wrogiem, szernem Awijem. Mniej więcej w tym samym czasie na dystopijnej „starej Ziemi” naukowiec Jacek obdarza beznadziejnym uczuciem cyniczną manipulantkę Azę (Krystyna Janda), gwiazdę przyszłościowej popkultury.

Wszystkie te filmowe postacie noszą cechy findesieclowego modelu *femme fatale*, odziedziczone po swoich literackich pierwowzorach. Jak słusznie zauważa Dariusz Trzeźniowski, w przypadku Marty sprawa nie jest wszakże tak jednoznaczna, ponieważ zostaje ona wtłoczona w rolę kobiety fatalnej właściwie wbrew swojej woli<sup>36</sup>. Po tragicznej śmierci ukochanego męża staje się obiektem „szalonej miłości” dwóch mężczyzn, których fascynuje, a zarazem niepokoi swoją egzotyczną urodą oraz „tajemniczą” osobowością ukształtowaną przez odmienny krąg kulturowy, zdominowany przez sferę mistyki, magii i rytuału (w powieści *Na srebrnym globie* bohaterka jest Hinduską z Wybrzeża Malabarskiego). Jan, godząc się z myślą, że jego uczucia nigdy nie zostaną odwzajemnione, „odstępuje ją” drugiemu z astronautów, Piotrowi, na co ona – jako „Ewa księżycowego pokolenia” – zgadza się tylko przez wzgląd na przedłużenie gatunku. Dumna i niezależna, swojego nowego małżonka traktuje z tym większym, wzgardliwym dystansem, im bardziej on próbuje wykrzesać z niej miłość. Cechy prawdziwej *femme fatale* Marta przejawia dopiero wówczas, gdy – jak „niedoszła” lady Makbet – na łożu śmierci wspomina Janowi, że ten nie zabił Piotra, gdy miał po temu okazję. Piotr, którego obsesyjna, rozgorączkowana namiętność przeobraża się stopniowo w stan apatycznego wycofania, przypominającego freudowską melancholię, ostatecznie popełnia samobójstwo.

W swojej filmowej konstrukcji postaci Marty reżyser nieco inaczej rozkłada akcenty. Marta w jego wersji nie jest egzotyczną Malabarką, lecz blondynką o zdecydowanie europejskich cechach antropologicznych. Jej „egzotyczna” inność ujawnia się dopiero

---

<sup>36</sup> Por. D. Trzeźniowski, *Femme fatale w tekstach Jerzego Żuławskiego*, „Acta Humana” 2010, nr 1, s. 30.



Il. 4. Marta (Iwona Bielska) w „plemiennym” entourage'u  
(Studio Filmowe Kadr)

jakiś czas po osiedleniu na obcej planecie – egzystencja w prymitywnych warunkach wyzwała w jej umyśle głęboko zakorzenione pokłady myślenia pierwotnego, przedhistorycznego, naznaczonego rysem szamańskim. W swoim słynnym śnie Carl Gustav Jung, schodząc po schodach swojego domu (symbolizującego jego własną psychikę), dociera aż do piwnicy nieświadomości, by wkrótce znaleźć drogę do pomieszczenia ukrytego jeszcze niżej, gdzie gruba warstwa kurzu okrywa kości i szczątki rozbitych naczyń, jakby pozostałości jakiejś kultury pierwotnej. W tych podziemiach mieści się „świat człowieka pierwotnego” w nim samym, utożsamiony z gnostycką pleromą – sferą przedwiecznych archetypów, których obecność ujawnia się w każdej religii<sup>37</sup> – i to właśnie zespół wierzeń i rytuałów religijnych będzie dla potomków przybyszy z Ziemi pierwszą strukturą, wokół jakiej zorganizują swoją społeczność.

Marta przywdziewa archaizowane kostiumy, łączące w sobie elementy wywiedzione z różnych kultur pierwotnych i starożytnych, często odległych wobec siebie w czasie i przestrzeni. Jej twarz, pokryta stylizowanymi malunkami, typowymi dla ludów plemiennych, niekiedy wykrzywia się w histerycznym grymasie, by innym razem zastępnąć niczym woskowa maska. W kreacji Iwony Bielskiej bohaterka wygląda, jakby stała się wręcz uosobieniem zbiorowej nieświadomości.

<sup>37</sup> Zob. C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1993, s. 194.



Il. 5 i 6. Salome i Leda Gustave'a Moreau:  
możliwe inspiracje dla postaci Ihezal  
(oba: Musée Gustave Moreau, Paryż)

Ihezal, piękna bohaterka *Zwycięzcy*, została z kolei „ustylizowana na wzór modnych w epoce Młodej Polski, niepozabawionych okrucieństwa «demonów płci»”<sup>38</sup>. Już na pierwszej stronie powieści autor opisał ją w sposób odpowiadający ówczesnym modelom przedstawiania uwodzicielskich, a zarazem niebezpiecznych kobiet:

[Malahuda] osłonił oczy dłonią przed światłem rozjarzonego do połowy pająka, który zwisał u sklepionego stropu, i spojrział ku drzwiom. Były otwarte, a w nich – zstępując właśnie z ostatniego stopnia, z jedną nogą w powietrzu jeszcze zawieszoną – stała młoda dziewczyna. Była naga, jak kobiety niezamężne zwykły w noc chodzić po domu, z ramion tylko zwisało jej puszyste białe futro, z zewnątrz i wewnątrz jednakowym miękkim włosom pokryte.

Zupełnie z przodu rozwarłe i mające jeno szerokie otwory na ręce w miejsce rękawów, spływało miękką falą po jej młodym ciele aż po drobne kostki stóp, w płytkie białe ciżmy futrzane obutych. Włosy jej złotorude zwinięte były ponad uszema w dwa ogromne węzły, z których jeszcze wolno puszczone końce kos opadały na ramiona, rozsypując złote iskry po śnieżnej bieli futra. Na szyi miała sznur bezcennych purpurowych bursztynów, które według podania należały przed wiekami do świętej kapłanki Ady [...]”<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> H. Karwacka, *O trylogii fantastycznej Jerzego Żuławskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria I, z. 25, Łódź 1962, s. 97.

<sup>39</sup> J. Żuławski, *Zwycięzca*, Kraków 1987, s. 7.

Scenerią jest „tajemnicza komnata”, pełna „olbrzymich, bogato rzeźbionych i złotem nabitych skrzyń”, „dziwnych ozdób” i „znaków tajemnych z kości i złota na wykładanych gładzoną lawą ścianach”<sup>40</sup>. Już te wstępne, nasycone szczegółami opisy zdają się wskazywać na możliwe literackie i malarskie źródła inspiracji pisarza: z jednej strony powieść *Salambo* (*Salammbô*, 1862) Gustave’a Flauberta z tytułową postacią kobiety fatalnej, z drugiej zbliżone pod względem atmosfery obrazy dekadentkich i symbolistycznych malarzy, zwłaszcza Gustave’a Moreau – autora hieratycznych w formie przedstawień nagich lub półnagich bohaterek mitologicznych, biblijnych albo historycznych, czasami spowitych w olśniewające szaty i obwieszonych klejnotami. Postać Ihezal przywołuje skojarzenia z takimi kobietami fatalnymi, namalowanymi przez Moreau, jak Salome czy Dalila, ale także z Ledą, uwiedzioną przez Zeusa, który przybrał postać łabędzia. W wątku uwodzenia dziewczyny przez Awija, jednego z rdzennych mieszkańców Księżycy zwanych szernami, można się dopatrzeć analogii z tym mitem.

Szernowie, istoty będące na wyższym poziomie cywilizacyjnym niż potomkowie pierwszych osadników z Ziemi, łączą w sobie cechy ptaków i humanoidów. Do anatomicznych właściwości tego gatunku należą pazurzaste nogi, szerokie skrzydła z rozpiętej na kościach błony, „bezzębna gęba, otoczona rogową naroślą w kształcie dzioba szerokiego, a krótkiego, z jedną haczyką w pośrodku zadziórą” oraz czworo okrągłych, „krwawych” oczu<sup>41</sup>. Szernowie porozumiewają się za pomocą świetlnych rozbłysków na czole, choć potrafią się też komunikować z ludźmi, wydobywając z siebie „głos ohydny i nieprawdopodobny, tym straszniejszy, że ludzki, a wychodzący z gęby potwora, w niczym do człowieka niepodobnego”<sup>42</sup>.

W swojej relacji z planu *Na srebrnym globie* Oskar Sobański pisze, że choć kostium szerna „rodził się przez długie miesiące i ciągle nie był taki, jak powinien”, to jednak ostatecznie – dzięki projektantom, ale również inżynierom oraz specjalistom od elektroniki i obróbki tworzyw sztucznych – stał się „jednym z najbardziej zdumiewających osiągnięć polskiej scenografii filmowej”<sup>43</sup>:

Zarejestrowano na taśmie scenę, gdy szern pojawia się po raz pierwszy, w przedśmiertnych macjzeniach Marty: śmieszny stwór o skrzydłach nietoperza, prześwietlających w promieniach słońca. Nie było w nim potęgi, nie było żadnej tajemnicy.

Potem kostium zaczął obrastać dodatkami, zmienił strukturę aż przestał być kawałem plastiku; pojawiły się na nim strzępy ekwipunku kosmonautów, jakby wrośnięte w ciało. Już trudno było powiedzieć, czy mamy do czynienia z ciałem, czy z ubiorem; materia organiczna i nieorganiczna stopiły się w jedno. Szern zatracając stopniowo formy żywej istoty, jednocześnie uczłowieczał się i ożywał<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>43</sup> Por. O. Sobański, *Oko w oko z szernem*, „Film” 1977, nr 15, s. 7.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

To nierozzerwalne połączenie elementów biologicznych i syntetycznych w jakimś stopniu upodabnia filmowego szerna do postaci z obrazów HR Gigera, szwajcarskiego plastyka kojarzonego z surrealizmem. Portretując owe „biomechanoidy” (jak sam je nazywał), artysta wskazywał na zagrożenia, jakie niesie ze sobą postępująca mechanizacja ludzkiego życia:

W czasie, gdy klasyczne słowa surrealistów: „piękno jest jak nieoczekiwane spotkanie na stole prosekcyjnym maszyny do szycia z parasolką”, stały się rzeczywistością i są całkowicie osiągalne w epoce bomb atomowych, także zapanowało zainteresowanie biomechanoidami. [...] W moim rozumieniu było to harmonijne połączenie technologii, mechaniki i stworzenia. Badania genetyczne jeszcze nauczą nas lęku. Klonowanie (stworzenie dwóch identycznych organizmów) już jest koszmarem [...]<sup>45</sup>.

Na początku lat 80., przed rozpoczęciem zdjęć do *Opętania*, Żuławski zwrócił się do Gigera z prośbą o jego udział w tworzeniu oprawy plastycznej filmu<sup>46</sup>. Do współpracy ostatecznie nie doszło, ale inspiracja zapewne pozostała – Anna (Isabelle Adjani) wchodzi w erotyczną relację z potworem, pod postacią którego materializują się jej najmroczniejsze pragnienia seksualne, dotąd spychane głęboko w podświadomość, tłumione, a zarazem wyzwalone przez cywilizację, której ekranowym odzwierciedleniem jest odhumanizowany, alienujący pejzaż Berlina Zachodniego. Ten oślizgły antropomorficzny głowonóg przypomina kreatury z obrazów Gigera, gdzie spotworniała seksualność jest niemal zawsze pochodną mechanizacji życia.

Dla kobiety erotyczny kontakt z monstrum ma z pozoru wymiar transgresyjny, oznacza wyzwolenie jej pragnień spod władzy struktur społecznych, ale z drugiej strony – jak zauważa Joanna Łuniewicz – „dehumanizuje ją i pozbawia sił witalnych”<sup>47</sup>. Transgresja prowadzi w tym wypadku do zniewolenia. Zarówno Anna w *Opętaniu*, jak i Ihezal w *Na srebrnym globie*, znajdując się w mocy potwora, uzależniają się od niego zarówno fizycznie, jak psychicznie, a w końcu popadają w szaleństwo. Zwłaszcza w drugim z tych filmów wyzwolenie pragnienia łączy się paradoksalnie z potrzebą zniewolenia, podporządkowania się „woli mocy” uosobianej przez nieludzką istotę. Oddalając się stopniowo od Marka, który „zrównać chce kobietę z mężczyzną, aby nie była dalej niewolnicą”<sup>48</sup>, Ihezal zbliża się coraz bardziej do szerna Awija, mającego w stosunku do niej zgoła odmienne plany – „Chcę być wolnym przez wolę swą, której ty

<sup>45</sup> H.R. Giger, *HR Giger ARh+*, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 48.

<sup>46</sup> Por. *ibidem*, s. 268. Warto wspomnieć, że tworzeniem kostiumu potwora w *Opętaniu* zajął się włoski mistrz efektów specjalnych, Carlo Rambaldi, który na planie słynnego thrillera science fiction *Obcy – 8. pasażer „Nostromo”* (*Alien*, 1979) Ridleya Scotta zajmował się praktyczną realizacją projektów wizualnych Gigera – w tym również tytułowego pozaziemskiego monstrum.

<sup>47</sup> Por. J. Łuniewicz, *Obejmij mnie macką. Filmowa monster erotica*, „Ekran” 2019, nr 3-4, s. 33.

<sup>48</sup> J. Żuławski, *Zwycięzca*, s. 133.





Il. 7. *Opętanie*: monstrialna seksualność  
(Gaumont)

[Ihezal] jesteś narzędziem<sup>49</sup>. Ta, jak zahipnotyzowana, ulega jego urokowi – „po raz pierwszy w życiu z bliska widziany, wydał jej się mimo wszystko dziwnie i groźnie pięknym. Była w nim jakaś moc zła i przewrotność napełniająca trwogą, a wraz i podziwem”<sup>50</sup>. W końcu bohaterka uwalnia go z kajdanów, w jakie został zakuty przez Marka. Jak każdy inny przedstawiciel swojego gatunku, Awij ukrywa pod swoimi skrzydłami parę „gibkich węzowych rąk o sześciopalczystych dłoniach”<sup>51</sup>, za pomocą których może razić przeciwników prądem, odbierając im władzę w mięśniach, ale także zapładniać ludzkie kobiety (w wyniku takiego pomieszania genów rodzą się okrutne mutanty, zwane morcami). Dotyk owych rąk, spełniających także funkcje narządów płciowych, sprawia bohaterce „ból tak ohydny, że aż do dzikiej rozkoszy podobny”<sup>52</sup>. Szern dotyka w niej tego, co jest „samym jądrem, samą ciemnością”, i wypełnia to miejsce w jej duszy i ciele<sup>53</sup>.

Jeden z twórców psychologii transpersonalnej, Stanislav Grof, zwraca uwagę, że w twórczej wyobraźni Gigera „czaszki i kości zamieniają się w organy płciowe lub części maszyn i vice versa w takim natężeniu i tak gładko, że powstałe z nich obrazy prezentują

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 247.

<sup>53</sup> Ihezal mówi o tym w jednej ze scen filmu *Na srebrnym globie*.



Il. 8 i 9. HR Giger, Nr 308: *Biomechanoid* (1976, Taschen GmbH) oraz scena z filmu *Na srebrnym globie* (Studio Filmowe Kadr): kobiety w objęciach potworów, łączących w sobie cechy biologiczne i mechaniczne

równocześnie z symboliczną siłą seksualną ekstazę, przemoc, agonię i śmierć<sup>54</sup>. Podobne stwierdzenie dałoby się odnieść do wielu filmów Żuławskiego – w tym kontekście można zestawzić ze sobą obraz Giger'a Nr 308: *Biomechanoid* oraz scenę erotycznego zbliżenia Ihezał i Awija z filmu *Na srebrnym globie*. W obu przypadkach kobiety zatracają swoje własne „ja” w objęciach kreatur łączących w sobie cechy żywych organizmów i mechanicznych konstrukcji.

Filmowa Ihezał, sugestywnie zagrana przez Grażynę Dyląg i z wycuciem zdubbingowana przez Marię Pakulnis<sup>55</sup>, wydaje się od samego początku kobietą bardziej demoniczną niż w powieści – nadekspresyjny styl gry, narzucony przez reżysera, zdaje się uwypuklać te cechy psychologiczne bohaterki, które zadecydują o jej późniejszych poczynaniach – jakiś element wewnętrznej potworności, który stopniowo wychodzi na jaw, sprawiając, że odczuwa ona seksualny pociąg właśnie do potwora. Można w tym widzieć manifestację skrywanych głęboko w podświadomości popędów: w powieściowym oryginale kontakty Ihezał i Awija mają wyraźnie sadomasochistyczny charakter i tak też wyglądają na ekranie.

Jeszcze inny typ postaci reprezentuje Aza, którą Jerzy Żuławski sportretował w *Starej Ziemi* jako stereotypową młodopolską *femme fatale*. Uwielbiana przez tłumy śpiewacz-

<sup>54</sup> S. Grof, *HR Giger i istota XX wieku*, [w:] *HR Giger*, pod red. S. Altmeppen, tłum. E. Tomczyk, Köln 2006, s. 24.

<sup>55</sup> Gdy w latach 80. Żuławski powrócił do Polski, by zakończyć realizację *Na srebrnym globie*, Grażyna Dyląg od dawna pracowała już w RFN, w związku z czym nagranie postsynchronów z jej udziałem okazało się niemożliwe.





Il. 10. Śpiewaczka i aktorka Aza (Krystyna Janda) oraz mistrz Jacek (Waldemar Kownacki)  
(Studio Filmowe Kadr)

ka i tancerka (w wersji filmowej również aktorka) stanowi uosobienie „okrucieństwa kobiecego”<sup>56</sup>. Oprócz spoglądania w lustro jej ulubioną rozrywką jest doprowadzanie do zguby mężczyzn, którzy są niczym „wobec jednego jej ust pocałunku”<sup>57</sup>. Jej postawa wobec rodzaju męskiego wynika wprawdzie z doznanych niegdyś krzywd, ale autor nie próbował usprawiedliwiać bohaterki – pod koniec powieści wkłada w usta mędrca Nyanatiloki (który jako jedyny potrafił się oprzeć jej urokowi) słowa wyrażające pogląd wpisujący się w ducha epoki: „Kobiety nie mogą dostąpić łaski wiedzy” – „wszak kobieta nie ma duszy...”<sup>58</sup>.

Krystyna Janda, aktorka skłonna do ekspresyjnej gry, zagrała tę postać w sposób odpowiednio przerysowany, nie popadając przy tym w niezamierzoną groteskę, jaka cechuje bohaterkę powieściowego oryginału. Dzięki temu udało się nieco złagodzić mizoginiczną wymowę ostatniej części trylogii Jerzego Żuławskiego. Niestety reżyser nie zdążył nakręcić zbyt wiele materiału na podstawie wątków *Starej Ziemi*. Choć postać Azy pojawia się w zaledwie dwóch scenach, to jednak daje się zapamiętać, gdy w jednej z nich przywiera do ust Jacka długim, zachłannym pocałunkiem, w drugiej zaś – z twarzą pokrytą trupioblądem makijażem – próbuje przejechać bohatera swoim

<sup>56</sup> Jerzy Żuławski, *Stara Ziemia*, Kraków 1987, s. 55.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 119.

futurystycznie wystylizowanym samochodem. Wykreowana przez Jandę postać może przywoływać skojarzenia z wampiryczną bohaterką obrazu Edvarda Muncha *Miłość i ból* (1895). Co prawda w przeciwieństwie do niej Aza nie wysysa męskiej krwi w sensie dosłownym, ale posiada wszelkie cechy kobiety fatalnej, którą w literaturze i sztuce doby fin de siècle'u przedstawiano często pod postacią wampirzycy o ciele nacechowanym „lubieżną zmysłowością, budzącą zgrozę i pożądanie” (np. w *Draculi* [1897] Brama Stokera)<sup>59</sup>.

Tercet Iwony Bielskiej, Grażyny Dyląg i Krystyny Jandy stanowi reprezentatywny przykład tego, jakiego stylu gry Andrzej Żuławski wymagał od swoich aktorek, aby mogły się wpisać w jego artystyczną wizję „wiecznej kobiecości” – wizję utkaną zarówno z modernistycznych fantazmatów przełomu XIX i XX wieku, jak i surrealistycznych kategorii „miłości szalonej” i „piękna konwulsyjnego”. Jako bliska nadrealizmowi adaptacja młodopolskiej prozy film *Na srebrnym globie* zdaje się obnażać istnienie głębszego powinowactwa między obiema estetykami, przejawiającego się w fantasmagorycznym obrazie świata nasyconego pierwiastkiem żeńskim.

## Bibliografia

- Alksnín A., *Augustine: króliczek Charcota*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Dobrowolski J., *Wspomnienie o Grotowskim*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 3.
- Dobrowolski J., *Tricksterzy teatru. O zjawisku aktora jako ofiary i reżysera jako ofiarnika*, [http://www.taraka.pl/tricksterzy\\_teatru](http://www.taraka.pl/tricksterzy_teatru) [dostęp: 10.01.2022].
- Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim/ A Story of Sin. Surrealism in Polish Cinema*, pod red. K. Wielebskiej i K. Mikurdy, Kraków-Warszawa 2010.
- Giger H.R., *HR Giger ARh+*, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2005.
- Gilman S.L., *Seeing the Insane*, New York 1981.
- Grotowski J., *Teksty z lat 1965-1969*, Wrocław 1990.
- Haan J., Koehler P.J., Bogousslavsky J., *Neurology and Surrealism: André Breton and Joseph Babinski*, „Brain. A Journal of Neurology” 2012, nr 135.
- HR Giger*, pod red. S. Altmeppen, tłum. E. Tomczyk, Köln 2006.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Jung C.G., *Wspomnienia, sny, myśli*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1993.
- Karwacka H., *O trylogii fantastycznej Jerzego Żuławskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria I, z. 25, Łódź 1962.
- Kim R., *Żuławski. Ostatnie słowo*, Warszawa 2011.
- Kletowski P., *Filmowy kosmos Andrzeja Żuławskiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 3, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/filmowy-kosmos-andrzeja-zulawskiego/564> [dostęp: 9.01.2022].
- Kletowski P., *Maski, pozory i prawda. Alchemiczne kino Andrzeja Żuławskiego*, „Kino” 2016, nr 4.
- Kletowski P., Marecki P., *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej [wywiad rzeka]*, Warszawa 2008.
- Łuniewicz J., *Obejmij mnie macką. Filmowa monster erotica*, „Ekran” 2019, nr 3-4.

<sup>59</sup> Por. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 208.

- Nowakowski J., *Od teatru okrucieństwa do Grand Guignolu*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, pod. red. S. Naitzy i Alpe Adria Cinema, oprac. red. wersji pol. K. Merta, Warszawa 2004.
- Smoczyński R., *Opętany*, „Film” 2003, nr 5.
- Sobański O., *Oko w oko z Szernem*, „Film” 1977, nr 15.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Trzeźniowski J., *Femme fatale w tekstach Jerzego Żuławskiego*, „Acta Humana” 2010, nr 1.
- Żuławski J., *Na srebrnym globie*, Kraków 1987.
- Żuławski J., *Stara Ziemia*, Kraków 1987.
- Żuławski J., *Zwycięzca*, Kraków 1987.

### Między aktorstwem a histerią w filmie Andrzeja Żuławskiego *Na srebrnym globie*

**STRESZCZENIE:** Nieukończony film Andrzeja Żuławskiego *Na srebrnym globie* (1987), oparty na wątkach „trylogii księżycowej” autorstwa jego stryjecznego dziadka – Jerzego Żuławskiego, reprezentuje estetykę charakterystyczną dla całej twórczości reżysera. Deliryczna wizja świata przedstawionego przejawia się tu m.in. w nadekspresyjnym, „hysterycznym” aktorstwie. Artysta kierował uwagę widzów przede wszystkim na postacie kobiece, które są „punktem widzenia na świat w jego filmach” – to im kazał „wykazywać całą gamę możliwości temperamentu ludzkiego”. Na przykładach Marty, Ihezał i Azy, bohaterek *Na srebrnym globie*, autor niniejszego tekstu analizuje fenomen kobiecości w kinie Żuławskiego. W ujęciu reżysera pierwiastek żeński zdaje się funkcjonować na pograniczu findesieciowych fantazmatów oraz surrealistycznych kategorii „miłości szalonej” i „piękna konwulsyjnego”.

**SŁOWA KLUCZOWE:** film polski, fantastyka naukowa, surrealizm, aktorstwo, filmowa adaptacja prozy młodopolskiej

### Between Acting and Hysteria in Andrzej Żuławski's Film *On the Silver Globe*

**SUMMARY:** Andrzej Żuławski's unfinished film *On the Silver Globe* (1987), based on the so-called „lunar trilogy” by his granduncle Jerzy Żuławski, remains exemplary for director's distinctive aesthetics. Over-the-top „hysterical” acting reflects his delirious vision of the world. First and foremost, an artist directed viewer's attention towards female characters who represent „point of view on the world in his films” – they had to „show the whole spectrum of the human temperament”. On examples of Marta, Ihezał and Aza – the heroines of *On the Silver Globe* – the author of this article analyzes phenomenon of femininity in Żuławski's cinema. According to director's artistic vision the feminine principle seems to function on the crossroads between phantasmata of *fin de siècle* and surrealist ideas of *l'amour fou* and „convulsive beauty”.

**KEYWORDS:** Polish film, science fiction, surrealism, acting, film adaptation of literary work from the period of Young Poland