



Marta Kasprzak: Ludzka postać zła na przykładzie filmu *Diabeł* Andrzeja Żuławskiego¹

Uniwersytet Łódzki

marta.kasprzak89@gmail.com

Abstrakt:

Na początku lat 70. XX wieku intencją przyświecającą Andrzejowi Żuławskiemu była realizacja pierwszego polskiego filmu grozy. W diegezie nie pojawiają się zjawiska nadprzyrodzone – zło przybiera postać ludzką. *Diabeł* nie spełnia tym samym kryteriów gatunkowych klasycznego horroru; film współtworzy nurt horroru metafizycznego. Wojciech Pszoniak w roli tytułowego Diabła kreuje „niezwykle barwną i wielowymiarową postać mentora, kusiciela i zdrajcy zarazem”. Posługuje się pełną paletą środków aktorskiego wyrazu, prezentując szeroki rejestr zachowań: od powściągliwych do przepętnionych ekspresją. Stanowi w obrębie filmu nie tylko najbardziej wyrazistą, ale również najbardziej zagadkową – skonstruowaną w oparciu o fuzję przeciwieństw – istotę. Protagonista, którego intrygi wyznaczają główną oś fabularną filmu, zapoczątkowuje kontinuum zbrodni. Tradycyjne hasło „Bóg, Honor, Ojczyzna” dezaktualizuje się, a jego miejsce zajmuje obyczajowy upadek. W niniejszym artykule przybliżę postać tytułowego bohatera oraz poddam analizie środki filmowego wyrazu, odpowiedzialne za kreowanie w obrębie diegezy nastroju grozy.

Słowa kluczowe:

Andrzej Żuławski, *Diabeł*, film grozy, horror metafizyczny, polski film

Abstract: Human figure of evil on the example of *The Devil* movie by Andrzej Żuławski

In the early 1970s Andrzej Żuławski had intended to direct first Polish horror movie. The diegesis of this work does not contain any supernatural phenomena – the evil takes shape of human being. Hence *The Devil* does not fulfil all the criteria of classical horror movie; it belongs to the species of metaphysical horror.

Wojciech Pszoniak as the title character creates „extremely colorful and multidimensional figure of mentor, tempter and traitor at the same time”. He uses a full palette of dramatic means of expression, presenting wide range of behaviours: from moderate to overflowing with expression. He certainly is the most expressive and the most mysterious (and also conceived on the merger of opposites) creature. The protagonist, whose intrigues appoint the main axis of movie’s plot, initiates the continuum of crimes. “God, Honour, Fatherland” –

¹ Niniejszy artykuł stanowi rozszerzającą wersję rozdziału „*Diabeł*. Filmowa dekonstrukcja polskiego mitu”, włączonego w strukturę pracy magisterskiej „Polski etap twórczości Andrzeja Żuławskiego. Analiza filmów *Trzecia część nocy*, *Diabeł*, *Na srebrnym globie* i *Szamanka*”, przygotowywanej w latach 2015-2017 pod kierunkiem dr hab. Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej z Zakładu Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego

traditional Polish motto becomes outdated and is replaced by moral collapse. In this article I intend to bring closer the main character and to analyse cinematic means of expression that create the aura of eeriness within the film diegesis.

Keywords:

Andrzej Żuławski, *The Devil*, Horror Movie, Metaphysical Horror Movie, Polish Movie,

Realizacja *Diabła* przyczyniła się do impasu w karierze reżyserskiej Andrzeja Żuławskiego. Negatyw filmu został zatrzymany przez cenzurę, a premiera produkcji odbyła się po szesnastu latach od daty zakończenia zdjęć. Sprzeciw władz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej wzbudziła paralela pomiędzy fabułą filmu a sytuacją polityczną kraju; strategia autorska, przyjęta przez reżysera, okazała się być diametralnie odmienna od tej, utożsamianej zwykle z polskim kinem narodowym. Sjużet filmu można streścić następująco:

Film opowiada historię niedoszłego królobójcy, uwięzionego w lochach pewnego klasztoru, który [królobójca – przyp. MK] podczas najazdu pruskiego zostaje uwolniony przez zagadkową postać. Od tej pory nieznajomy prowadzi będzie młodego Jakuba wraz z uprowadzoną przez niego zakonnica poprzez pogrążoną w chaosie rozbiorów Rzeczypospolitą. Będą oni świadkami zaślubin dawnej narzeczonej młodzieńca z jego bliskim towarzyszem z dawnych lat, odwiedzą zrujnowany dom rodzinny Jakuba oraz napotkają na swej drodze ukrywającą się w lasach trupę aktorską. Wszystko po to, aby młodzieniec, sprytnie prowadzony przez nieznajomego, pogrążył się w rozpacz, gniewie i chęci mord².

Znaczenie symptomatyczne filmu należy natomiast odnieść do panującego w kraju kryzysu politycznego, którego eskalacją były wydarzenia Marca 1968. Podążając takim tropem interpretacyjnym, silnie zaakcentowany rozkład wartości moralnych i upadek instytucji rodziny, a także obecny w płaszczyźnie dramaturgicznej chaos wypełniają nie tylko świat konstituowany przez film, lecz również polską rzeczywistość przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Intencją przyświecającą Andrzejowi Żuławskiemu była realizacja pierwszego polskiego filmu grozy³. Istotę horroru ujął w jednym z artykułów Marek Hendrykowski:

W odróżnieniu od dreszczowca horror eksploatuje niezwykłość, czyli odmienne stany rzeczywistości. Prawa zdroworozsądkowej logiki ulegają tu zawieszeniu. Zło staje się zjawiskiem bezprzyczynowym. Źródło naszych lęków, z jakim mamy do czynienia w filmie grozy, ma charakter irracjonalny. Niebezpieczeństwo pojawia się ni stąd, ni zowąd. Wszystkim rządzi

² NN (ExOblivione), „*Ja, wybierając los mój, wybrałem szaleństwo i porzuciłem raj, i zszedłem w czarne groty*” (rec.), Filmweb.pl, edycja elektroniczna, <http://www.filmweb.pl/reviews/%22Ja%2C+wybieraj%2C+los+m%C3%B3j%2C+wybra%2C+szale%2C+porzuci%2C+raj%2C+i+zszed%2C+w+czarne+groty%22-13842>, [dostęp: 17.07.2016].

³ Środki filmowego wyrazu, odpowiedzialne za kreowanie w obrębie diegezy nastroju grozy, poddam analizie w dalszej części tekstu.

kunsztowna gra powiązanych ze sobą antynomii. Świat horroru jest na swój sposób piękny i groźny jednocześnie. Piękno i brzydota, dobro i zło egzystują w nim na równych prawach. Brzydota ukazana w formie monstrualnej wywołuje w widzu najpierw przerażenie, wstręt i grozę, ale uczucia te – zgodnie z paradoksalną naturą ludzkich emocji – ulegają z czasem sublimacji, przechodząc w litość i współczucie⁴.

W diegezie filmu Andrzeja Żuławskiego nie pojawiają się zjawiska nadprzyrodzone – zło przybiera postać ludzką. *Diabeł* nie spełnia tym samym kryteriów gatunkowych klasycznego horroru; filmowi można przypisać jedynie przynależność do nurtu horroru metafizycznego⁵.

Otwarcie wrót do świata grozy

Tajemnicza postać Diabła pojawia się już w pierwszej scenie filmu; Nieznajomy, spowity kłębam dymu, przemierza na koniu dziedziniec klasztoru. Portretowany jest na tle okolicznych zabudowań, w planie ogólnym do średniego (zmiana planów realizowana zostaje przy użyciu zabiegu transfokacji), który pozwala na dostrzeżenie mimiki postaci; wyraz twarzy bohatera przywołuje skojarzenia z uczuciem troski czy niepokoju. W niektórych ujęciach widoczny jest jedynie ciemny zarys sylwetki Diabła. Zbliżając się do wrót klasztoru, mija biegających wśród płonących zabudowań żołnierzy i zsiada z konia. Rozpoczynając wędrówkę po labiryncie korytarzy, filmowany jest w planie średnim bądź zbliżeniu przy użyciu dynamicznie przemieszczającej się kamery. Dzięki zastosowaniu planu ogólnego, w kadrze pojawiają się pensjonariusze ośrodka – osoby mentalnie chore oraz opiekujące się rannymi siostry zakonne. Obiektyw kamery, towarzyszącej bohaterowi, skierowany zostaje na izolatkę wypełnioną rozszalałymi postaciami, a także na ludzi, którzy targani konwulsjami – bądź przeciwnie, znajdujący się w stanie letargu – przebywają w przestrzeni klasztornych korytarzy. Do ujęć realizowanych we wnętrzach wykorzystano punktowe źródła światła o wysokiej temperaturze barwowej, skutkujące pojawieniem się na twarzach postaci silnych, niemal ekspresjonistycznych⁶ światłocieni oraz nadaniem zawartości kadrów niebieskiej dominanty kolorystycznej. Wypowiedziana przez Diabła kwestia „co tu się stało?” pozwala na rozjaśnienie zagadkowych okoliczności, w jakich ma miejsce akcja. Zbliżenie twarzy udzielającej odpowiedzi zakonnicy usytuowano w centralnej części kadru; w tle widoczna jest grupa sióstr, opatrujących rannego mężczyznę. Biel zakonnych habitów przełamano jaskrawymi plamami krwi⁷. Zastosowana kompozycja głębinowa pozwala na ukazanie popłochu pacjentów, znajdujących się na dalszym planie. Kamera, podążając za Diabłem, ujawnia obecność kolejnych cel, w których przetrzymywani są ludzie. W obiektywie, pozostającym po drugiej stronie krat, ukazany zostaje bohater poszukujący wśród więźniów Jakuba. Zabicie z broni

⁴ Marek Hendrykowski, *Gatunki filmowe: dreszczowiec*, „Film”, Platforma Mediowa Point Group, Warszawa 1998, nr 11, s. 118.

⁵ Zob. Paweł Józwiak-Rodan, *Polski horror, czyli o filmie grozy słów kilka*, Wydawnictwo audiowizualna Nemezis, Łódź 2008, s. 49-64.

⁶ W kontekście filmów nienależących do nurtu ekspresjonizmu, a jedynie eksploatujących jego estetykę, Tomasz Kłys proponuje stosowanie terminu „ekspresywizm”.

⁷ Zob. Jacques Aumont, Michel Marie, *Analiza filmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 319. Jak zauważają autorzy książki w rozdziale skoncentrowanym wokół psychoanalitycznej teorii filmu, „mamy tu do czynienia ze spojrzeniem bezradnej postaci, która nie rozumie, co się dzieje, i zdaje się szukać u publiczności wsparcia czy nawet odpowiedzi”.

palnej innego z osadzonych ujawnia naturę Diabła – który motywuje swój czyn następująco: „Tomasz... Tak mi naprawdę bardzo przykro, że... że nie mogę cię zabrać ze sobą, ale też nie mogę cię tu zostawić⁸”. Po śmierci więźnia, krzyki wydawane przez chorych stają się jeszcze bardziej donośne. Uwaga Diabła zostaje następnie skoncentrowana na jednej z zakonnic, Klarze, którą protagonista decyduje się zabrać w dalszą podróż – zrywając uprzednio z szyi kobiety krzyż. Ujęcie zrealizowano przy użyciu osi obiektywu kamery skierowanej w dół; centrum kadru zajmuje jasna postać zakonnicy i ciemna sylwetka Diabła. Zastosowana fraza ujęcie-przeciwujęcie umożliwia ukazanie twarzy, której połowa oświetlona zostaje punktowo przy użyciu światła o niewielkim natężeniu, natomiast pozostała część jest całkowicie niewidoczna w mroku. Z kolei zakonnica często ukazywana jest przy użyciu obiektywu kamery ustawionej poniżej środka filmowej postaci; podkreśla to bladość jej cery i nadaje to twarzy kobiety rys niesamowitości. W warstwie audialnej nieustannie słyszalne są głosy pensjonariuszy, a także odgłosy wystrzałów. Kamera umieszczona zostaje na środku korytarza, w którym dochodzi do wylegitymowania Diabła przez pruskiego żołnierza. Akcyjne ruchy kamery podkreślają popłoch uciekających bohaterów oraz zmierzających w odwrotnym kierunku, do wnętrza klasztoru, żołnierzy z naładowanymi strzelbami. Nieznajomy, pomagając swoim dwóm towarzyszom usadowić się na koniu, żegna Jakuba słowami: „Ja od ciebie nic nie chcę. Nic – prócz jednego: wracaj do domu! Pamiętaj! Tylko to jedno obiecaj. Do domu! Wracaj do domu!”. Zamykając za sobą klasztorną bramę, Diabeł skazuje pacjentów, podejmujących próbę ucieczki, na śmierć z rąk niemieckich żołnierzy.

Zgodnie ze wskazówką udzieloną przez Nieznajomego, Jakub podąża w kierunku rodzinnej posiadłości. Zmiana miejsca akcji na środek zdewastowanego lasu zaakcentowana zostaje raptownym zamiknięciem gitarowego riffu, obecnego dotychczas w ścieżce dźwiękowej. Mężczyzna, meandrując pomiędzy pniami drzew i ciałami poległych żołnierzy, spotyka Nieznajomego. „Czego ty chcesz ode mnie?” – opryskliwe pytanie Jakuba spotyka się z przebiegłą repliką Diabła: „W pewnym sensie traktuj mnie jak duchownego! Ja dbam, abyś nie pobłądził”. I faktycznie, stałym motywem podróży niedawno oswobodzonego więźnia staną się kolejne spotkania z jego „wybawicielem”. Jakub posłusznie podporządkowuje się kolejnym instrukcjom Nieznajomego; w postawie mężczyzny rozpoznać wręcz można atrofie sfery wolicjonalnej.

Efekt ciągłości ekranowej naruszony zostaje poprzez naprzemienne zestawianie ze sobą jesiennych oraz zimowych plenerów (w przestrzeni diegetycznej – jako najbardziej typowy znak indeksalny zimy – pojawia się śnieg). Jednym z możliwych wyjaśnień takiego stanu rzeczy jest niewłaściwy wybór miejsca i czasu realizacji zdjęć bądź niestaranny montaż. Nagła zmiana pór roku, w połączeniu z kilkakrotną reorientacją kierunku ruchu ekranowego podróżujących postaci (sugerującą bezładne przemierzanie połaci lasu) przywołuje jednak na myśl syntetyczne, oparte na elipsie ukazanie długotrwałej podróży. Wyodrębniona w centrum kadru – za pomocą zabiegu transfokacji, często stosowanego w filmach reżysera – grupa konnych żołnierzy uzasadnia dodatkowo pośpiech, towarzyszący wędrowniaku Jakuba i zakonnicy.

⁸ „Zginął na moich oczach” – wymijająco oświadcza Diabeł w późniejszej rozmowie z Jakubem.



Ludzkie oblicze *Diabła*

Wojciech Pszoniak w roli tytułowego Diabła kreuje „niezwykle barwną i wielowymiarową postać mentora, kusiciela i zdrajcy zarazem⁹”. Posługuje się pełną paletą środków aktorskiego wyrazu, prezentując szeroki rejestr zachowań: od powściągliwych do przepętnionych ekspresją. Stanowi w obrębie filmu nie tylko najbardziej wyrazistą, ale również najbardziej zagadkową – skonstruowaną w oparciu o fuzję przeciwieństw – istotę. Zachowanie Nieznajomego cechuje jednak rys wyrachowania; wszystkie oddane przez niego przysługi okazują się być szlachetne jedynie pozornie. Chroniąc Jakuba przed napaścią ze strony aktora z wędrowniej trupy bądź ratując leżącego na śniegu bohatera od zamarznięcia, w rzeczywistości dba jedynie o powodzenie zleconej przez siebie misji „oczyszczania” świata. Z kolei zwracając się w chwilach rezygnacji do Boga, łkając po otrzymaniu ciosu od Jakuba czy zbierając z ziemi rozrzucone monety staje się postacią groteskową¹⁰. Podobny wydźwięk ma scena, w której natrętnie prosi głównego bohatera o złożenie podpisu na dokumencie, poświadczającym odegranie kluczowej roli w udaremnieniu spisku przeciw królowi. Nieporadność Nieznajomego podkreślają słowa jednego z drugoplanowych bohaterów: „To mały urzędnik. Wyrzucają go z większych spraw”. Sam Diabeł, na pytanie Jakuba: „Kim ty jesteś? Kim?! Szaleńcem, wariatem?!” udziela nieoczekiwanej odpowiedzi: „A wiesz, tak naprawdę, chciałem zostać tancerzem”. Daje upust swojej pasji w przedostatniej scenie filmu, usiłując przedstawić przy użyciu swego – dość nieporadnego – tańca piękno świata, którą to cechę podawał w wątpliwość Jakub.

Diabła postrzegać można nie tylko jako obiektywnie istniejącego bohatera filmowego. Jedną z możliwych interpretacji jest także ukonstytuowanie postaci poprzez wyobraźnię Jakuba – który, przetrzymywany w ośrodku dla mentalnie chorych, mógł cierpieć na jakąś umysłową przypadłość. Na korzyść tej tezy świadczą słowa siostry protagonisty, tłumaczącej mu: „Jest za późno, Jakub. O tobie mówią »głupi Jakub«. »Jakub, który był u wariatów«. »Jakub nierozumny«”. Magdalena Kamińska, autorka książki *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy* podkreśla:

Istnieje [...] wiele filmów grozy, w których ontologiczny status antagonisty nie wyjaśnia się w diegezie [...], a tym samym nie można jednocześnie zawyrokować, czy mamy w danym przypadku do czynienia z tekstem realistycznym czy też fantastycznym. Owa niejasność stawia takie przypadki poniekąd poza gatunkiem, ale zarazem lokuje je w jego centrum, ponieważ w narracji horroru szczególnie istotny jest wspomniany już Todorovowski moment – poddawany nieraz znacznej retardacji – wahania się protagonisty

⁹ NN (ExOblivione), „Ja, wybierając...”, *op. cit.*

¹⁰ Taką interpretację postaci Diabła proponuje w wywiadzie z Andrzejem Żuławskim Piotr Kletowski: „Ten diabeł jest w jakimś sensie przerażający, ale także groteskowy, tańczący, można powiedzieć bardziej ludzki”. Zob. Piotr Kletowski, Piotr Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 164.

*między wiarą a niewiarą w rzeczywiste istnienie i sprawczość bytów nadprzyrodzonych*¹¹.

Jak zauważa Anita Has-Tokarz, „demon jako reprezentant piekielnych, wrogich ludzkości mocy nie może obyć się bez człowieka. To człowiek swoim strachem, pragnieniem zemsty czy władzy wprowadza istoty demoniczne do świata doczesnego”¹². Autorka tomu *Horror w literaturze współczesnej i filmie* dodaje: „Diabeł bywa rozpoznany przez bohatera horroru jako integralna część jego własnej osobowości lub wewnętrzne myśli tego, kto podejmuje grę ze Złym. Rola diabła w horrorze czasem jest bliska postępowania prowokatora – przyspiesza on dyspozycje, które tkwią w umyśle człowieka, demaskuje prawdziwą naturę jednostki”¹³.

Szeroki horyzont poinformowania, cechujący Nieznajomego, a także rola, jaką odgrywa względem fabuły – komentuje bieżące wydarzenia bądź przywołuje istotne fakty z przeszłości – skłania mnie jednak do przypuszczenia, że jako postać w diegizie pełni on funkcję pomocniczą względem filmowego narratora. Zaznaczę, że mam na względzie stanowisko Seymoura Chatmana, którego zdaniem:

*Te dwie funkcje – bycie postacią i prowadzenie narracji – nigdy nie mogą być realizowane jednocześnie i w pewnym stopniu są ze sobą sprzeczne. Dzieje się tak dlatego, iż forma i czynność opowiadania należą do sfery konstruowania narracji (discours), podczas gdy działania postaci należą do sfery historii (story)*¹⁴.

Chocholi taniec na grobie ojczyzny

Zamek, do którego podczas podróży dociera bohater w asyście Diabła oraz zakonnicy, okazuje się być miejscem bezładnych płaśów brzemiennej narzeczonej Jakuba i jej towarzyszy. „To są modne tańce patriotyczne. Tak się tańczy na mogile niepodległej ojczyzny” – wyjaśnia Nieznajomy. Przyglądając się tej scenie, nie sposób uniknąć skojarzeń ze znanym z dramatu Stanisława Wyspiańskiego, a przeniesionym na ekran przez Andrzeja Wajdę, „chocholim tańcem”. Również w filmie Andrzeja Żuławskiego chaotyczne ruchy pogrążonych w letargu postaci, stanowiące element uroczystości „zaślubin z nieszczęsną ojczyzną”, mogą być interpretowane jako symbol zniewolenia i niemocy narodowej. Akt składania przysięgi – odbywający się z udziałem księdza i poczty sztandarowej – zakłóca narzeczone, wybiegając w popłochu z sali i umykając przed podążającymi za nią towarzyszami. „To był tylko duch” – tłumaczy jeden z nich omdlałej kobiecie, która wśród uczestników ceremonii dostrzegła Jakuba. Z kolei Diabeł prowokuje ukrytego w komnacie bohatera, uzbrajając go w brzytwę oraz pretekst do popełnienia zbrodni: „Nie powinienem. To ohyda. Przejmująca ohyda. Ty się poświęcałeś dla nich, a oni – jak króliki – parzą się na twoich oczach. A ty wśród nich jesteś jak

¹¹ Magdalena Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016, s. 17.

¹² Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 281-282.

¹³ *Ibidem*, s. 286.

¹⁴ Mirosław Przyłipiak, *Narrator literacki, narrator filmowy* [w:] Jerzy Trzynałowski, „Studia Filmoznawcze”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990, s. 70.

Jezus. Masz ognisty miecz, aby się nim domagać¹⁵". Jakub, podejrzewany przez dawnych towarzyszy o zdradę, postanawia jednak darować kobiecie (oraz jej potomkowi) życie i opuszcza zamek, kontynuując wędrówkę w kierunku rodzinnych stron. Zastosowana elipsa czasowa przenosi Jakuba ze skraju lasu, gdzie obserwuje grupę konnych jeźdźców, oddalających się od widniejącego w dali dworu, do wnętrza posiadłości. Pierwsze z ujęć zrealizowane zostaje przy użyciu procedury subiektywizacyjnej; drugie z nich – przepelnione rozhalowanym światłem, obramowującym głowę Jakuba świetlistym nimbem – prezentuje postać mężczyzny w planie średnim. Powrót do domu początkowo zdaje się budzić w bohaterze uczucie nostalgii, które wraz z eksplorowaniem kolejnych przestrzeni domostwa przemija na rzecz żalu i rozczarowania. Przeniesienie akcentu z podejmowanych przez bohatera działań na sferę jego psychiki – wspomnień, fantazji bądź snów – charakteryzuje model narracji krystalicznej, której ekranowe przejawy można streścić następująco:

W najbardziej palących sytuacjach tytułowy bohater odczuwa potrzebę przyjrzenia się danym problemom tkwiącemu głębiej niż sytuacja. [...] W efekcie postaci zamierają, nieruchomieją na skutek zbrodni, szoku, traumy lub na skutek codzienności, która staje się, z jakiegoś powodu, nie do wytrzymania. [...] Podobnie przedstawiają się motywacje bohaterów: pozbawione logicznej struktury wynikania stają się przypadkowe, nieuzasadnione, dziwne¹⁶.

W sypialni Jakub odnajduje zwłoki ojca, zaś matka, do której Jakub trafia nieco później dzięki wskazówkom Nieznajomego, okazuje się trudnić nierządem. Przybyły tuż po pogrzebie *Diabeł* wygłasza nad świeżo usypanym grobem inkrustowany efektowną metaforą moralitet o powadze sprawy narodowej. Z kolei z ust napotkanego w domu brata, Ezechiela, bohater słyszy posępne słowa:

Twój ojciec uważał się za obywatela wolnego świata, a świat nie jest wolny, Jakub. Świat jest w niewoli. Słabi są w niewoli u silnych, mądrzy w niewoli u zbrodniarzy, biedacy w niewoli u głupców, a wszyscy – karty wśród kartów – jesteśmy w niewoli u Boga.

„»Przestrzeń« to abstrakcja, »miejsce« to świat zorganizowany i zamieszkały przez człowieka. »Miejsce« jest treścią świadomości, funkcją psychicznej rzeczywistości jednostki, a nie wyłącznie jej otoczeniem¹⁷". Korzystając z przyjętego przez Nataszę Korczarowską-Różycką rozróżnienia pomiędzy „przestrzenią” a „miejscem” oraz zachodzącego na styku tych dwóch pojęć przekształcania się „przestrzeni” w „miejsce”, chciałabym wskazać obecność w filmie *Diabeł* procesu o przeciwnym wektorze. Znajome Jakubowi miejsce, do którego

¹⁵ Podobnym spostrzeżeniem dzieli się z protagonistą jego brat: „Ty jesteś święty, Jakub. Symbol. Nad twoim imieniem kiedyś łzy będą przelewać pokolenia”.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Kino. 2. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 353, cyt. za: M. Jakubowska, *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 337.

¹⁷ Natasza Korczarowska-Różycka, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Rabid, Kraków 2007, s. 23.



powraca z wyraźną tęsknotą i przyjemnością, zmienia się – nie tylko na poziomie materialnym – w zgliszcza. Trafne w tym kontekście wydaje mi się również spostrzeżenie Elżbiety Feliksiak, opisującej „dramat człowieka, który nagle stał się bezdomny w tym najszerszym, egzystencjalnym znaczeniu: wykorzeniony ze swej »małej ojczyzny«, pozbawiony miejsca oswojonego pod niebem świata, którego postać przeminęła, a z którą to postacią wiąże się pamięć odziedziczonych wartości i ciągłość świadomego życia¹⁸”.

Struktura filmowej czasoprzestrzeni zbliżona jest do modelu labiryntu. Wędrówka Jakuba odbywa się po skomplikowanym torze i obfituje w spotkania stające się punktami zwrotnymi akcji. Warstwa temporalna filmu nakierowana jest w przeszłość; widz zmuszony jest dokonać samodzielnej rekonstrukcji wydarzeń, poprzedzających bieżące działania bohaterów. Taki stan rzeczy stanowi przykład narracji organicznej, której istotę można scharakteryzować w następujący sposób:

„rozwija schematy sensoryczno-motoryczne, na nich się opiera i je generuje w układach dramaturgicznych akcji. Możemy powiedzieć, iż jest zależna od ciała działającego. Dzięki schematom fabularnym (w ramach wielkiej formy) postaci reagują w taki sposób, że odpowiadają na zastaną sytuację (S), zmieniają ją lub modyfikują swoją relację ze środowiskiem, czasami dążą do przywrócenia równowagi, z czego wyłania się odnowiona czy zmodyfikowana sytuacja (S')¹⁹”.

W łańcuchu zbrodni

Diabeł, którego intrygi stanowią główną oś fabularną filmu, zapoczątkowuje kontinuum zbrodni. Usiłując osiągnąć swój cel, niejednokrotnie podkreśla trudne położenie Jakuba („Wokół ciebie jest pusty krąg, w którym śmierdzi tylko padlina, a dalej zdrada, złamanie ślubów, niepotrzebność”) i nakłania go do popełnienia zbrodni („Kiedy zabijasz, pozostawiasz tylko ślad. Więc twoje jest dzieło oczyszczania. Oczyszczaj! Ja ci to daję! Ofiaruję ci na własność wszystkich grzech, który jest wokół ciebie”). Jakub postępuje zgodnie z wytycznymi Diabła i dokonuje rzezi na dwojgu aktorów z wędrownej trupy, następnie odbiera życie dwóm kobietom ze swojej rodziny, a także swojemu rywalowi – hrabiemu. Po zrealizowaniu zbrodniczej strategii Nieznajomego, sam staje się jego ofiarą; kres życia Diabła zadaje natomiast nieoczekiwanie zakonnica. Jeszcze silniejszego wydzwisku nabierają tym samym słowa skierowane w przedostatniej scenie do Diabła: „Pan zachował się amoralnie. Zmagał się z nim tak, jakby chodziło o jego duszę. A przecież człowiek nie ma duszy, nieprawdaż?”.

Zarysowany w fabule filmu rozkład więzi rodzinnych nie tylko potęguje alienację bohatera, ale stanowi także alegorię losów ojczyzny. Scena, w której karzeł Teodor siedzi na koniu na biegunach i wydaje patriotyczne okrzyki, wydaje się być parodią postawy nacechowanej szacunkiem i miłością do ojczyzny. Dzieło zniszczenia dopełnia Jakub, zanurzając w jednej z ostatnich scen filmu polską chorągiew w płomieniach ognia i podpalając ocalałą część domu. To właśnie tu, na gruzach rodzinnego dworu, ma miejsce przywołana w tytule rozdziału „dekonstrukcja polskiego mitu”, oparta na figurze synekdochy: zrujnowane domostwo

¹⁸ Ibidem, s. 55

¹⁹ M. Jakubowska, *Kryształy...*, op. cit., s. 336.

okazuje się być siedliskiem postaci o przetrąconym kręgosłupie moralnym. Wypełniające przestrzeń domu broje, strzelby, portrety i pamiątki rodzinne okazują się być nie cennym rodzimym dziedzictwem, a pozbawionym wartości sztafażem. Dewiza „Bóg, honor, ojczyzna” dezaktualizuje się, a jej miejsce zajmuje celebrowanie obyczajowego upadku.

Bibliografia:

1. Aumont Jacques, Marie Michel, *Analiza filmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011
2. Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011
3. Hendrykowski Marek, *Gatunki filmowe: dreszczowiec*, „Film” 1998, nr 11, s. 118
4. Jakubowska Małgorzata, *Kryształy czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013
5. Józwiak-Rodan Paweł, *Polski horror, czyli o filmie grozy słów kilka*, Wydawnictwo audiowizualna Nemezis, Łódź 2008
6. Kamińska Magdalena, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016
7. Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 164.
8. Korczarowska-Różycka Natasza, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Rabid, Kraków 2007
9. NN (ExOblivione), „*Ja, wybierając los mój, wybrałem szaleństwo i porzuciłem raj, i zszedłem w czarne groty*” (rec.), Filmweb.pl, edycja elektroniczna, <http://www.filmweb.pl/reviews/%22Ja%2C+wybieraj%C4%85c+los+m%C3%B3j%2C+wybra%C5%82em+szale%C5%84stwo+i+porzuci%C5%82em+raj%2C+i+zszed%C5%82em+w+czarne+groty%22-13842>, [dostęp: 17.07.2016]
10. Przyłipiak Mirosław, *Narrator literacki, narrator filmowy* [w:] Trzynadłowski Jerzy, „Studia Filmoznawcze”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990