



Diabet

Andrzej Żuławski: Love Will Tear Us Apart

Dejan Ognjanović, prevod Irena Naglič

in memoriam

Andrzej Żuławski je na filmsko sceno s svojim prvencem *Trzecia część nocy* (1971) vstopil eksplozivno, najprej na poljsko, kmalu zatem pa tudi na svetovno. Iskra njegove neukročene energije je blestela in žarela vse do njegovega zadnjega filma *Cosmos* (2015), poljske distribucije tega filma pa ni doživel, ker ga je v 75. letu življenja premagal rak. Do zadnjega je ostal vitalen, besen in mladostnega duha.

Prva stvar, ki jo opazimo v njegovih filmih je energija. Njegovi junaki so v neprestani naglici ali na begu, v neprestanem hitenju pred nečem ali k nečemu, pogosto niti ne vedo, pred čem in k čemu bežijo. Ne hodijo, temveč tečejo. To se odraža tudi v stalno gibljivi kameri, nemirni, iz roke, ki drhti celo, ko se vozi levo ali desno ter s

stalno težnjo, da se ne zadovolji samo s sledenjem junakom, temveč prode tudi na sceno, v njihov mikrokozmos, v resnico, ki jo nezavedno nosijo s seboj. To še posebej velja za igralko (»igra je, z nekaj izjemami, v bistvu ženski poklic,« je govoril), ki jih je odkrival ali ponovno odkrival in jih včasih prignal do skrajnih meja vzdržljivosti in iz njih izsilil najboljše nastope njihovih karier. V igralkah je našel nepričakovano, do tedaj nevideno moč (Sophie Marceau v *L'amour braque*, 1985), gotovost (Valerie Kaprisky v *La femme publique*, 1984), mračnost in demonskost (Isabelle Adjani v *Obsedenost* [Possession], 1981).

Ko si je Ajdanijeva končno ogledala film (pred tem se je izogibala ogledu nemontiranega materiala), je bila

tako zgrožena, da je režiserja obtožila čustvene pornografije: »Nimaš pravice na tak način postavljati kamere, ker gleda igralko naravnost v dušo!« Žuławski si je želel doseči višjo stopnjo resnice, do katere je mogoče priti le po filmski poti. Pri tem je ovrigel zastarele postopke »realizma«, saj je menil, da so sterilni in nezmožni prodreti pod površje. Posegal je po ekscesu na vseh ravneh – v konceptu, v režiserskem postopku, v kameri in montaži, v izrazito ekspresivni igri. »Vsakdo lahko šepeta,« je govoril. »Poskušajte kričati. To je veliko težje, če ste civilizirani!«¹

¹ Andrzej Żuławski, »Cinema Superactivity« (avtorja intervjuja: Stephen Thrower in Daniel Bird), *Eyeball Compendium*, London: FAB Press, 2003, str. 64.

Konvencionalna pripoved ga ni nikoli zanimala. Sprva je moral biti v svojih poljskih filmih posreden, da bi preliščil vedno budne cenzorje. V njegovem prvencu ima »nadrealnost« podlago v »realnosti«, v zgodovinskem dejstvu, na katerem temelji *Trzecia część nocy*. Govori o okupirani Poljski v času druge svetovne vojne, kjer so nekateri posamezniki preživeli tako, da so v posebni kliniki postali gostitelji stotinam uši, ki so bile v posebnih škatlicah prisesane na njihova telesa, da bi se lahko hranile z njihovo krvjo. Iz nastalega seruma so nato izdelovali cepivo proti tifusu. Cena, ki so jo ti ljudje plačali za svoj obstanek, je bila vojna, preživeta v vročini in v stanju zamaknjenosti. V dokumentarcu **Żuławski o Żuławskem** (2000) režiser razkrije namen omenjenega filma: »Da sporočim, od kod prihajam, iz kakšne krvi sem nastal, delno iz krvi, zastrupljene z okuženimi ušmi. In naredil sem film – kar je tudi sicer značilno za moje filme – o moralnih dilemah ljudi, ki se znajdejo v situacijah, ki presegajo njihove zmožnosti, v katerih pa se trudijo delovati na najboljši možen način.«

Pri Żuławskem sta vojna in revolucija le metafori človeškega stanja: mejna situacija, v kateri padajo maske in v kateri se pokaže elementarna živalskost »človečnosti«. Režiser, ki je ugotovil, da groze ni mogoče ustrezno posredovati s poročevalskim stilom, zato absurd, iracionalnost in ogabnost vojne posreduje s svojim osebnim stilom frenetičnega *Sturm und Drang* in obsesivno ikonografijo frenetičnih človeških figur, ki neprestano bežijo skozi nepregledne hodnike, ozke prehode, vrata in okna, skozi stopnišča, labirinte ...

Apokaliptični atmosferi v prvih dveh filmih Żuławskega (torej vključno z **Diabel**, 1972) je težko najti primerjavo. Poudarja jo še religiozna simbolika, ki je prisotna v vseh njegovih filmih, čeprav je bil sam izrazito nereligiozen in antikatoliško usmerjen. V režiserjevem

komentarju filma *Obsedenost* (1981) izdanem na DVD Żuławski priznava, da njegova nagnjenost k motivu apokalipse (s katero se konča tudi ta film) izvira iz otroštva, preživetega v vojni, ko je, poleg vsega drugega, od lakote umrla njegova sestra, njegov prvi spomin pa je nemška usmrtilcev civilistov, ki jo je, star tri leta, opazoval z balkona. Zanj torej apokalipsa ni oddaljena in metaforična možnost, temveč je njeno bližino občutil in jo za vedno čutil na svoji koži, tako v rodnem »komunističnem« kot tudi v kapitalističnem okolju, ki se je iz te perspektive zdelo idilično, pravzaprav pa je nudilo le druge vrste pošasti. »Ko so me iz moje ljubljene dežele pregnali na Zahod,« pravi v dokumentarcu, »se moj gnev ni omehčal. Le našel je novo področje vizije, to pa je smrtonosno dolgočasje kapitalizma, duhovna revščina, poceni seksualnost in kriminal. In moja jeza nad tem je bila večja od navdušenja nad ugodnostmi, ki jih nudi ta sistem v Franciji.«

Izgnanstvo si je »prislužil« s filmom *Diabel* (1972), ki je postavljen v čas pruske invazije na Poljsko ob koncu 18. stoletja. Impresivno uprizorjeni nemiri so bili nezadostno prikrita parabola za dogajanja leta 1968, saj zaplet v bistvu govori o tajnem agentu, vohunu (Hudič iz naslova), ki se vtihotapi v organizacijo mladih idealistov in jih spodkoplje od znotraj. Res je, da se *Diabel* bolj ukvarja z vsesplošnim moralnim zatonom, ki ga srečuje pasivni idealist, ko pohajkuje po apokaliptično opustošenih območjih, kjer je dom uničen, oče mrtev, sestra na pol nora, žena pa seveda nezvesta, medtem ko ga »Hudič« ves čas nagovarja k zločinu in izdaji ... Zelo zgovorno je, da se je komunistični

režim (s pomočjo komisarja, ki so ga posebej za to poslali iz Moskve) v tem prepoznal. Żuławski se je komaj izognil zaprtju v psihiatrično bolnišnico, iz njegovega komentarja pa je jasno razvidno, da je bil Zahod zanj le druga oblika tovrstne ustanove.

Ko je relativno konvencionalna ljubezenska drama **L'important c'est d'aimer** (1975) prejela dobre kritike, ga je poljska oblast poklicala nazaj v državo, vendar pa jo je

Na srebrnym globie





njegov nemirni duh uspel znova izzvati tudi z naslednjim filmom, z znanstvenofantastično parabojo epskih razsežnosti, ki govori o veri, fanatizmu in mesijanstvu, z naslovom **Na srebrnym globie**. Ker so snemanje prekinili, ko so bile posnete že štiri petine materiala, je Żuławskemu postalo jasno, da na Poljskem zanj ni ne življenja ne dela. Svoj znanstvenofantastični ep je, z očitnimi »brazgotinami«, končal šele deset let kasneje (1986), v Franciji pa je delal vse do filma **Szamanka** (1996), s katero se je, hrupno in kontroveržno, vrnil v domovino.

Vseskozi je prebijal meje »realizma« in gradil povsem samosvoj avtorski svet. V središču tega sveta je najbolj znan zdaj že kulturni film *Obsedenost*, ki ga je navdahnil razpad njegove zakonske zveze, pri čemer so groba dejstva (igralka iz prvih dveh filmov je zapustila Żuławskega in njunega majhnega sina ter prestopila v budizem) preoblikovana v nerealno moro. Iz navideznega realizma brezčutno tone v grozo, kjer žena (Isabelle Adjani) vara moža (Sam Neill) s sluzasto pošastjo, ki se do konca filma spreminja v njegovega dvojnika. Frustrirajoče izogibanje jasnemu in logičnemu sosledju, elipse v zgodbi ter drzna, nepojasnjena simbolika te »pravljice za odrasle« upravičujejo režiserjevo prepričanje, da razpad njegove zveze korenini v sferi iracionalnega, kajti, pravi, če bi bilo mogoče problem predstaviti logično in smiselno, zveza ne bi razpadla. Nedorečenosti so prav tako razlog za večno intrigantnost filma, ki z vsakim ponovnim ogledom ponuja nove možnosti razlage: politično (dogaja se v takrat še razdeljenem Berlinu), religiozno (agresivna krščanska simbolika, soočena z budizmom), antropološko (inteligenca nasproti instinktu, razum nasproti emociji), spolno (večna vojna moškega in ženskega principa) ...

Ljubezen in strast kot gonilni sili brezumja a tudi kot edini zatočišči pred notranjo in zunanjo norostjo, sta jedro večine filmov Żuławskega. Njegov idiosinkratični pečat je v svojem bistvu poseben spoj skoraj infantilne romantičnosti in malce zrelejšega cinizma. Od prave strasti do nezavrte histerije je pri njem le korak, globoka ljubezen do filma kot izraznega sredstva in instrumenta za prodiranje do resnice pa se naravno spaja z malce ambivalentno ljubeznijo do ženske, muze in demona, ki jo je s svojo kamero slekel kot malokateri režiser, vendar pri tem z nje ni strgal pajčolana skrivnosti.

Jean-Luc Godard je nekoč dejal: »Zgodovino filma delajo fantje, ki snemajo dekleta«. Andrzej Żuławski je eden boljših primerov resničnosti te maksime in večne fascinacije, čeprav je umetniška in miselna razsežnost njegovega opusa bistveno globlja od navadnega voajerizma. Z raziskovanjem kreativnih in destruktivnih potencialov ljubezni se je Żuławski dotaknil tudi vsega ostalega, še posebej tistega metafizičnega. To je morda najbolj izrazito vidno v njegovem filmskem testamentu *Cosmos*, pa tudi v znameniti izjavi: »Delam filme o stvareh, ki me mučijo, ženska pa pri tem služi kot medij.«²



2 <http://andrzej-zulawski.com/Trivia.html>