

Piotr Kletowski: Kod Stefana Żeromskiego w kinie Andrzeja Żuławskiego (studium przypadku)

„To jest genialna książka! To, że to nie zostało nakręcone – nie mówię, że koniecznie przeze mnie – to jest jakaś forma zbrodni kulturalnej, bo to się genialnie nadaje” – mówił Andrzej Żuławski o „Dziennikach” Stefana Żeromskiego. O przenikaniu prozy Żeromskiego do wyobraźni i estetyki polskiego reżysera pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Żeromski. Rewolucja ducha”.

Sprawa niezrealizowanych *Dzienników*

Zacznijmy może od projektu niezrealizowanego. Filmowej adaptacji *Dzienników* Stefana Żeromskiego, który na swój reżyserski debiut wybrał nie kto inny ale Andrzej Żuławski – późniejszy reżyser *Trzeciej części nocy*, *Na Srebrnym Globie*, *Najważniejsze to kochać*, *Błękitnej nuty* i *last but not least Szamanki* (która był jego odpowiedzią na filmową adaptację *Dziejów grzechu*, dokonaną w 1975 r., przez jego przyjaciela i kolegę po fachu – Waleriana Borowczyka). Tak oto wspomina swoje zapasy z autobiograficzną prozą Żeromskiego Żuławski, w wywiadzie-rzece, którego udzielił nam przed laty:

Proszę pana, nie ma w naszej literaturze drugiej tak interesującej książki, która by opowiedziała, dzień po dniu, o podwójnym rozwoju młodego człowieka. To znów jest stendhalowskie, dlatego,

że z jednej strony, widzi pan, ten młody Stefan – sierota, ojciec popełnił samobójstwo, matka umarła, mieszkał u jakiejś ciotki, w zasranym zadupiu, które nazywa Kleryków... I byłby przypadł ten Żeromski w życiu bardzo marnie, tak jak przepada jego nauczyciel, taki mistrz, który mógł stać się prawdopodobnie wybitnym polskim pisarzem, bo miał talent, ale zapił się totalnie i pogrążył w fatalnym małżeństwie. Ta prowincja go... znaczy sam się zeżarł. A więc żyje ten młody Stefan bardzo biednie i nędznie i zakochuje się w siostrze pani, która prowadzi pensjonat, gdzie on mieszka i w którym żyje kątem. Przyjeżdża młoda kuzynka, ale już mężata i dzieciata zresztą i odbywa się między nimi płomienna miłość. Stefan się w nikim nigdy nie kochał, bo był dziewicem, a ta dziewczyna, ta młoda kobieta, też nigdy nikogo nie kochała, tylko została wydana na bardziej jeszcze głuchej prowincji za ekspowstańca. Po prostu koszmar. No i oni przeżywają straszliwą miłość, precyzyjnie opisaną, ze wszystkimi szczegółami, wówczas uznanymi za drastyczne, dlatego Dzienniki się nie ukazywały długo, bo to jest bardzo seksualna książka. Przeżywają tę miłość i ona zamiast dołować tego gówniarza, robi z niego mężczyznę. Z drugiej strony on przeżywa wszystkie możliwe zapędy narodowo-powstańczo-socjalistyczne, bo jest z bardzo biednych okoliczności i idzie w ten nurt. I mógłby stać się terrorystą rzucającym bomby w końcu. Ale się nie staje, bo ona mu nie pozwala. I tak to wygląda w wielkim skrócie. On potem przyjeżdża do Warszawy, gdzie się nie może dostać nawet na medycynę, jest za biedny, dostaje się na weterynarię i dostaje z głodu i zimna gruźlicy kości. Czyli on rżnie te zwierzęta, a jego kroją, skrobią mu kości z nędzy i z głodu. Prawie umiera. I w tym stanie niemal głodowej śmierci kocha się ciągle w tej kobiecie, która do niego dojeżdża, jest cudownie piękna podobno, przynajmniej on tak twierdzi, bo nie ma ani jednego jej portretu i jednocześnie idzie w najbardziej wolnościowe ruchy, jakie są w Polsce. Do końca życia przecież w nie wierzył i dlatego z

Piłsudskim nie mógł się pogodzić, bo nigdy nie wysiadł z tramwaju socjalizm. Taka powieść w Polsce jest, ale tylko w formie dzienników. To jest genialna książka! To, że to nie zostało nakręcone – nie mówię, że koniecznie przeze mnie – to jest jakaś forma zbrodni kulturalnej, bo to się genialnie nadaje. Tak precyzyjnego opisu, w dodatku niewyssanego z palca, tylko dzień po dniu, noc po nocy tego, co się z tym chłopcem dzieje, nie ma. To jest po prostu świetne. Chciałem nakręcić 8 godzin, tak jak Bergman, nie przymierzając, nakręcił *Fanny i Aleksander*, i ewentualnie potem skleić z tego jeden, długi film.[1]

Dlaczego Żuławski nie nakręcił filmowej (serialowej) wersji *Dzienników*? Przyczyny były dwie – po pierwsze, nie mógł nakręcić w komunistycznej Polsce, przełomu lat 60. i 70., filmu dokładnie przenoszącego cały naturalizm autobiograficznych wynurzeń Żeromskiego. Które, mimo że ujęte w typowy dla pisarza, a i w ogóle literackiej formacji tamtego czasu sposób, nie do pomyślenia były w kinematografii skrępowanej cenzorskimi ograniczeniami komunistycznej władzy, ale i Kościoła Katolickiego, monitorującego jeszcze wówczas to, co ukazywało się na ekranach polskich kin, na mocy swego autorytetu ostrzegającego wiernych przed treściami wywrotowymi. Bo przecież proza Żeromskiego – antyklerykała – zawsze wzbudzała krytyczne uwagi kręgów katolickich, całkiem słusznie upatrujących w twórczości pisarza rodem z Ziemi Kieleckiej materiału ostro polemizującego z pozycją i nauką Kościoła (paradoksem więc jest dziś fakt, że prospołeczna, socjalistyczna postawa Żeromskiego, dzięki której zyskał on miano „sumienia narodu” – choć jego życie prywatne dalekie przecież było od ideału – sprawia, że postrzegany jest jako sojusznik kościelnych sił, wyrażających

głębką troskę o materialny status potrzebujących w świecie bezdusznego darwinizmu społecznego, petryfikowanego przez neoliberalizm).

Przeczytaj również: Żeromski – artysta uwięziony w polskości

Cenzura jedno, ale forma, jaką wymyślił Żuławski – to drugie. Przeglądając nowelę scenariuszową napisaną przez Żuławskiego na podstawie *Dzienników* (stworzony przez słynnego, polskiego scenarzystę filmowego – Macieja Karpińskiego – scenariusz filmu, wzbudził u Żuławskiego furję, która skończyła się zniszczeniem maszynopisu), widać wyraźnie, że reżyser chciał odejść od konwencjonalnej narracji, na korzyść wizyjności projektu. Prowadzoną po bożemu narrację, ukazującą dojrzewanie młodego Żeromskiego (który wzniosłe ideały szlacheckiej Polski, hartowane w krwi przelewanej przez powstańców w styczniowym zrywie, zderza ze skrajnymi doświadczeniami cielesności, oddając się seksualnej gorączce), reżyser chciał przetrącać sekwencjami utrzymanymi w trybie pierwszoosobowym (nawet z użyciem ujęć P.O.V. – czyli kamerą utożsamianą ze wzrokiem, a nawet obrazami wewnętrznymi, doświadczanymi przez bohatera). Dawało by to uczucie mesmerycznej, dziś powiedzielibyśmy: immersyjnej wizyjności, dodatkowo uwarunkowanej przez ekstremalne stany psychofizyczne charakterystyczne dla młodego, spalającego się w ogniu miłosnych namiętności, dodatkowo mierzącego się z suchotami (powodującymi stan podgorączkowy, a co za tym idzie wywołujący halucynacje) młodego pisarza.

Co ciekawe, w swoim projekcie, Żuławski chciał również nawiązać do klasyki kina. A więc do słynnej, transcendentnej wersji filmowej powieści Bernanosa *Dzienniki wiejskiego proboszcza*, dokonanej w

1951 roku przez Roberta Bressona. A więc, podobnie jak we francuskim arcydziele, na sceny ukazywane w filmie nakładały by się ujęcia ukazujące bohatera piszącego w dzienniku swoje wynurzenia, które z kolei byłyby odpowiednio zobrazowane. Żuławski chciał zderzać młodopolską, wyrefinowaną frazę prozy Żeromskiego z obrazami często szokującymi i brutalnymi (jak sceny seksualnych zbliżeń, bolesnych zabiegów w klinice dla chorych na gruźlicę i rozbierania bydła w szkole weterynaryjnej). Jak wyjaśnił mi kiedyś w prywatnej rozmowie, chodziło mu o to, by pokazać, z jak ekstremalnych doświadczeń zbudowana została pisarska, ludzka wrażliwość Żeromskiego, wywodząca się ze skrajnego doświadczenia cielesności, ale ostatecznie wiodąca do jakiegoś wewnętrznego (duchowego?) przebudzenia, uwrażliwienia na ból własny i drugiego człowieka.

Z pewnością taka wizja filmowa, daleka od szkolnych wyobrażeń o postaci Żeromskiego, nie miałaby szans na realizację w czasie, kiedy Żuławski przygotowywał się do nakręcenia swojego reżyserskiego debiutu. Ale pomysł z przeniesieniem *Dzienników* będzie go prześladował jeszcze wiele lat później. W latach 80. zaproponuje ten pomysł telewizji francuskiej (spotka się z odmową, ze względu na niezrozumienie twórczości Żeromskiego przez francuskiego producenta, który ostatecznie zgodzi się na realizację filmu o Fryderyku Chopinie, czyli *Błękitną nutę*). Po raz drugi zaproponował realizację serialu na podstawie *Dzienników* w latach 90.; zrobił to, gdy na krótko powrócił do Telewizji Polskiej, by prowadzić tam własny, autorski program.

Żuławski Żeromskim podszyty

Czy jednak – nawet, jeśli Żuławski nie dokonał właściwej realizacji swojego projektu – nie można mówić, że Projekt: Żeromski nie został niejako rozpuszczony w zrealizowanych filmach polskiego reżysera? Psychodeliczna wizja II wojny światowej w *Trzeciej części nocy*; horror historii i patriotyczne bohaterstwo wykorzystane przez mroczne siły w *Diable*; skrajne doświadczenie człowieczeństwa w gwałtownych aktach miłości i śmierci w *Opętaniu*, seksualność jako pierwotna siła niszcząca i budująca jednocześnie w *Szamance*? Czy nie jest to pokłosie niezrealizowanego projektu Żuławskiego, opartego właśnie na *Dziennikach* Żeromskiego? A przede wszystkim, czy nie z Żeromskiego idzie właśnie wielki temat twórczości reżysera *Kobiety publicznej*: zmaganie się z cielesnością – symbolizowaną przez wieczną kobiecość – w drodze ku samozbawieniu, jakiego skrycie pragnie mężczyzna (a więc w ostatecznym akcie prowadzącemu do zerwania z materią) jako siła napędowa twórczości (literackiej, filmowej, każdej)? A przecież pamiętajmy, że ostatecznie reżyserskim debiutem Andrzeja Żuławskiego jest nowela filmowa, oparta na opowiadaniu Żeromskiego właśnie *Pavoncello* (1967) – opowieść o opętańczej miłości młodego skrzypka do żony starego bogacza (to ciekawe, że po latach w podobne układy obyczajowo-miłosne wikłać się będzie sam Żuławski).

W opracowaniach twórczości Żuławskiego rzadko kiedy wskazuje się na „trop Żeromskiego” jako na jeden z głównych, kształtujących estetykę i filozofię jego twórczości. A przecież jest on wręcz podstawowy – zresztą nie tylko dla Żuławskiego, ale dla całej formacji polskich reżyserów, którzy współtworzyli najważniejsze osiągnięcia polskiej kinematografii przed- i powojennej. Zwłaszcza powojennej, kiedy żeromszczyzna z jej socjalistycznym etosem społecznikowskiej pracy u

podstaw, z krytycznym podejściem do polskiego idealizmu, zamienianego na ciężką pracę na rzecz ogółu – świetnie nadawała się do przerobienia na filmowy materiał, w jakiejś mierze zestrajający się z oficjalną, socjalistyczną, prospołeczną polityką kulturalną władz PRL-u. Ale tylko tacy reżyserzy, jak Żuławski czy także Wajda, Borowczyk, Chmielewski (twórca wspaniałej adaptacji *Wiernej rzeki* (1983), z powodów cenzorskich – powstanie styczniowe kojarzące się ze stanem wojennym – półkownikującej przez pięć lat), rozumieli prawdziwy sens twórczości i filozofii Żeromskiego, próbującego uchwycić coś znacznie głębszego w naturze ludzkiej, a co decyduje o wartości człowieka. Niezgłębiony świat jego wewnętrznego życia. Religia mogłaby zapanować nad tym światem (czego Żeromski nie chciał ostatecznie zaakceptować), jednak to humanistyczne wartości, wyrastające z prostego, judymowskiego współodczuwania, mogą skierować człowieka na drogę pomocy innym, a tym samym na drogę samozbawienia. Przy czym gdzieś w głębi jest owa „gorączka serca”, która jednych pcha ku erotycznej samozatracie, drugich ku poświęceniu się innym, ale zawsze stanowi ono źródło i przejaw człowieczeństwa.

Popioły patriotycznych porywów

Ale przygoda Andrzeja Żuławskiego z dziełami Stefana Żeromskiego nie ograniczyła się jedynie do prób i adaptacji dzienników oraz opowiadań. Brał on bowiem udział w sfilmowaniu najważniejszego utworu (a przynajmniej najambitniejszego, jak chcą niektórzy badacze, dzięki któremu Żeromski typowany był do literackiego Nobla). Chodzi oczywiście o *Popioły* (1965) – polską superprodukcję filmową, za realizację której odpowiadał Andrzej Wajda. Wajda, którego wspierał – jako asystent i II reżyser – właśnie Andrzej Żuławski, świeżo po realizacji ich pierwszego, wspólnego filmu – *Samsona* (1961). Dramat młodych polskich patriotów biorących udział w wojnach

napoleońskich, mających przynieść Polsce upragnioną wolność, doczekał się ekranowej wizualizacji tyleż imponującej, co wywołującej kontrowersje. Od kwestii formalnych (realizacja filmu na czarno-białej taśmie, zamiast na kolorowej, będąca rezultatem artystycznego wyboru twórców), po kwestie treściowe (fabularny chaos sprowadzony do błyskotliwych sekwencji, zwłaszcza batalistycznych, w których niknęły sylwetki głównych bohaterów dramatu, sprowadzonych do rangi figurek symbolizujących polski los, tytułowe popioły, w które zamieniają się – według twórców filmu – bohaterские, wolnościowe porywy gorących głów i serc polskich patriotów, zwłaszcza zapatrzonych na Zachód). Ale, mimo uproszczeń i braków cechujących gotowy film, udało się Wajdzie i jego współpracownikom wyciągnąć istotę prozy Żeromskiego. Nie tyle leżącą w kwestiach polityczno-historycznych, instrumentalnie wykorzystywanych przez im współczesnych (słynny spór politycznych stronnictw: narodowych komunistów atakujących Wajdę i stronnictwa komunistycznych liberałów – broniących krytycznego przesłania filmu), co właśnie w wymiarze przesłania uniwersalnego. Tej życiowej gorączki serca, która porywa bohaterów do czynu, ostatecznie rozgrzeszając ich idealizm i brak politycznej racjonalności. Tak mówił o realizacji *Popiołów* sam Żuławski:

Dla mnie to jest opowieść trochę jak książki Stendhala, taka gorączkowość tego wszystkiego. Chodzi o to, że nie sposób zrozumieć tej wielkiej przygody, którą przyniósł Napoleon do martwej Polski wtedy. To była przygoda parweniuszy, którzy mogli stać się z dnia na dzień generałami, a byli nikim! Niemożliwość znalezienia swojej ścieżki to było dla mnie wielkością stendhalowską i wielkością *Popiołów*. Tego niestety nie ma w filmie. Film jest szeregiem estetycznych klatek. Ja się z tym filmem z wielkim trudem zgadzam. Aczkolwiek w samej upartości

opowiadania, tej akcji z młodymi aktorami wyrysowało się coś, co jest ciągłością. Ten film ma swoją ciągłość, on istnieje. I przyznaję po latach, że to jest walorem, ale niestety w sensie spektaklu. Potem się potworna dyskusja rozpętała w Polsce [...]. Dyskusja ta dotyczyła jednak o wiele bardziej ówczesnego przepychania się u władzy niż tego, czym są naprawdę *Popioły*.^[2]

Sceną-symbolem całego filmu jest słynne (wycinane dziś w wersjach odrestaurowanych filmu) ujęcie białego rumaka zlatującego w przepaść. Spadający w otchłań koń ma symbolizować daremną ofiarę, jaką na ołtarzu wolności ojczyzny składają kolejne pokolenia Polaków. Czy jest to scena zgodna z przesłaniem powieści Żeromskiego? Być może w odniesieniu do konkretnych wydarzeń opisanych w *Popiołach*. Albo powstańczych zrywów, zwłaszcza powstania styczniowego, które Żeromski portretował w wielu swoich utworach (zwłaszcza w *Rozdzióbią nas kruki, wrony, czy w Wiernej Rzece*) – trzeźwo patrząc na niepowodzenia szlacheckich zrywów wolnościowych, całkowicie ignorujących choćby sprawę chłopów, którym (prawie) zawsze było wszystko jedno, pod jakim pańskim knutem przychodzi im odrabiać pańszczyznę. Ale przecież już w momencie odzyskiwania przez Polskę niepodległości Żeromski aktywnie wspierał czyn niepodległościowy, sam nawet podejmując się roli prezydenta Rzeczypospolitej Zakopiańskiej, pierwszego zarządcy Wolnej Polski. A w *Przedwiośniu* kazał swemu bohaterowi – Cezaremu Baryce – gonić bolszewika w czasie wojny 1920 roku. (Stąd brały się wieczne kłopoty, w powojennej Polsce, z adaptacją powieści. Przymierzał się do niego kilkakrotnie Wajda. Wojciech Solarz zrobił, w 1981 roku teatr telewizji na podstawie książki, pomijając rzecz jasna wątek wojny z Rosją, aż wreszcie, w 2000 roku powstał wystawny serial i film Filipa Bajona – superprodukcja, w zamierzeniu będąca polską odpowiedzią na *Wiek XX* Bertolucciego – pozostawiającą jednak pewien niedosyt biorący się z pewnego rodzaju

powierzchnowości filmowej wizji oraz z zupełnie niepotrzebnej zmiany zakończenia). Ale i tu natrafiamy na jakby ciąg dalszy *Dzienników*, odnajdując w przeżywających przygody dziecięcia wieku bohaterach kolejnych powieści pisarza (i ich filmowych adaptacjach) swoiste przedłużenie losów samego Żeromskiego, przeglądającego się – jak w lustrze – w kolejnych, literackich wersjach siebie samego poprzez okruchy własnych przeżyć i doświadczeń, stanowiących drogę do nadania swemu życiu właściwego sensu. Którym ostatecznie jest już nie tyle próba zmiany rzeczywistości, co po prostu służba innym ludziom.

Dzieje grzechu?

Ale nasza opowieść o kodzie Żeromskiego w twórczości Andrzeja Żuławskiego – jako przedstawiciela artystycznej formacji twórców filmowych, dla których twórca *Popiołów* był moralnym i formalnym azymutem – nie byłaby kompletna, gdyby pominąć być może najlepszą, filmową adaptację powieści Stefana Żeromskiego, wprowadzie niepodpisaną przez twórcę *Szamanki*, ale z którym to filmem Żuławski miał wiele wspólnego. Chodzi rzecz jasna o *Dzieje grzechu* – trzecią (pierwszą powojenną) adaptację skandalizującej powieści Żeromskiego, zrealizowaną w 1975 roku przez mistrza polskiego kina, wtedy już pracującego we Francji (i uchodzącego za wirtuoza filmowej erotyki) – Waleriana Borowczyka – prywatnie przyjaciela Andrzeja Żuławskiego. Powierzenie Borowczykowi przez władze polskiej kinematografii realizacji historii moralnego upadku dziewczyny z dobrego domu, która w imię miłości do żonatego mężczyzny degraduje swój status społeczny (po drodze zabijając swoje nowonarodzone dziecko, topiąc je w kloace), miało podobny cel, jak powierzenie (mniej więcej w tym samym czasie) realizacji filmowej wersji *Na srebrnym globie* – fantastycznej epopei Jerzego Żuławskiego – Andrzejowi Żuławskiemu właśnie. Chodziło o to, by sfilmować obrazy powszechnie uchodzące za narracje godzące w

naukę Kościoła Katolickiego, z którym PRL-owska władza na różnych polach aktywności społecznej toczyła walkę o rząd dusz. Doceniając rolę kina chciano stworzyć kulturową alternatywę dla religijnej aktywności, zrzeszającej większą część polskiego społeczeństwa. Zresztą robiono to już wcześniej, nie tylko w latach 70. Filmy Jerzego Kawalerowicza z lat 60. – *Matka Joanna od aniołów* czy *Faraon*, mimo faktu, że były to filmy arcydziełne, zrealizowane zostały, po części, na zamówienie władz, by swym przesłaniem uderzyć i osłabić autorytet Kościoła Katolickiego w Polsce.[3]

Przeczytaj również: „Dzieje grzechu” Stefana Żeromskiego. Co pozostaje po wielkim skandalu?

Taki cel przyświecał również notablom polskiej kinematografii, gdy sięgali po uznawane za antyklerykalne powieści Żuławskiego i Żeromskiego. Zwłaszcza *Dzieje grzechu* – zawierające atrakcyjny ładunek erotyzmu, jednocześnie sprytnie wpisujące w tragiczną historię Ewy Pobratyńskiej krytykę nauki Kościoła Katolickiego (zwłaszcza jego obyczajowego rygoryzmu i nieustępliwości w kwestiach rozwodowych; choć, de facto, Żeromski, podobnie jak Iwaszkiewicz w *Matce Joannie*, podnosi kwestię nieprzystawalności wymogów moralnych, do – według antykatolickich pisarzy – ludzkiej natury, ostatecznie wymykającej się ograniczeniom, zwłaszcza w kwestiach seksualnych). Paradoksalnie jednak, zarówno Andrzej Żuławski jak i Walerian Borowczyk stworzyli dzieła przekraczające sztywne ramy producenckich zaleceń. Przy czym Żuławski, mający za zadanie zrealizować antropologiczną, ateistyczną wizję S-F, w której człowiek stwarza Boga i religię, w swej istocie stworzył antytotalitytarny traktat, z prawdziwą metafizyką w tle – został zablokowany w momencie finalizowania projektu (kaleka wersja *Na srebrnym globie* została pokazana na FFFF w Gdyni w 1988 r.). Zaś Borowczyk dokończył swój

film. Ale myliłby się ktoś, kto twierdziłby, że twórca *Opowieści niemoralnych* stworzył tylko i wyłącznie antyklerykalny paszkwil. Wyrafinowany wizualnie i dźwiękowo, precyzyjnie wyreżyserowany, z mistrzowskimi i odważnymi rolami aktorskimi (na czele z Grażyną Długołęcką w roli głównej) film został zamierzony przez Borowczyka jako erotyczne dzieło... hagiograficzne. Dla Borowczyka bowiem postać dziewczyny niszczącej swe życie w imię totalnej miłości do ukochanego mężczyzny, miała mieć wymiar bezwzględного oddania, na obraz i podobieństwa męczenników, oddających swe życie w imię miłości do Stwórcy. Na całe dekady przed filmem *Przełamując fale* Larsa von Triera, Borowczyk próbował połączyć coś niemożliwego – transgresję seksualną z absolutną, duchową miłością, w imię której bohaterka dokonuje kolejnych, obyczajowych przekroczeń. Dla reżysera ostatecznie śmierć z miłości Ewy Pobratyńskiej w ramionach swojego ukochanego rozgrzesza całkowicie jej winy, a dzieje grzechu stają się tak naprawdę dziejami absolutnej miłości. Jak po latach komentował zamierzenia Borowczyka Żuławski, twórca filmowej wersji *Dziejów grzechu* chciał spojrzeć na losy Pobratyńskiej przez pryzmat gnostyckiego doświadczenia dochodzenia do Absolutu, nie poprzez całkowite wyrzeczenie się cielesności, grzeszności, ale właśnie przez dojmujące ich doświadczenie. Aż do tego samego, do czego wiedzie asceza – przekroczenia materialności i dotarcie do duchowości, której ostatecznym doświadczeniem i potwierdzeniem jest śmierć.

Z pewnością *Dzieje grzechu* Borowczyka, w przeciwieństwie do niedokończonego dzieła Żuławskiego, zadowolili kierownictwo Komitetu Kinematografii. Pozornie jest to bowiem film antyklerykalny. A jednak patrząc na niego właśnie przez pryzmat stanowiska Borowczyka, ale i prozy samego Żeromskiego (zwłaszcza, przywoływanych tutaj wielokrotnie *Dzienników*) jawi się on jako przekorna opowieść o poszukiwaniu ekstatycznej duchowości, z braku

religijnych odniesień przejawiająca się w skrajnym doświadczeniu cielesności. W tym ujęciu Żeromski jawiłby się nie tyle jako toporny antyklerykał, co znawca tajników ludzkiego wnętrza, wymykających się prostym analizom, ale zawsze otwartych na miłosne, współczujące, całkowite doświadczenie drugiego człowieka.

Piotr Kletowski

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[496]: „Żeromski. Rewolucja ducha”**

Przypisy:

[1] Andrzej Żuławski, Piotr Kletowski, Piotr Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wyd. KP. Warszawa 2008, s. 75–78.

[2] Tamże, s. 61–62.

[3] Zresztą nie ograniczono się do produkcji kinematograficznej. Wspieranie inicjatyw literackich i teatralnych tamtego czasu – także tych najbardziej ambitnych, jak działalność Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego – również wpisywało się w ten paradygmat – zob. Krzysztof Kornatowski, *Polskie kino wobec katolicyzmu (1945 – 1970)*, Wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.