

<https://doi.org/10.59444/uz.9788378425717.pp.163-177>

**Jakub Rawski**

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie

## ETYKA KOMUNIKACJI W FILMIE ANDRZEJA ŻUŁAWSKIEGO *DIABEŁ*



Jakże często w życiu stajemy się inni i tracimy tych,  
z którymi byliśmy młodzi i, no cóż: niewinni<sup>1</sup>.

Christa Wolf

### I. Cele i założenia badawcze

Celem niniejszego artykułu jest analiza kategorii związanych z etyką komunikacji w filmie Andrzeja Żuławskiego *Diabeł* (1972). Interesujące poznawczo wydaje się prześledzenie manipulacji oraz perswazji językowej, obecnych w jednym z pierwszych polskich horrorów. Za uzasadnione metodologicznie uznano wykorzystanie perspektywy aksjologicznej i komunikacyjnej. Na uwagę, w omawianym obszarze, zasługuje kontekst historyczny oraz polityczny filmu, ponieważ ewokuje znaczenia etyczne z uwzględnieniem czasów, w których obraz powstawał, oraz epoki, o której opowiadał. Kwestie etyczne znajdowały się w obszarze zainteresowań, rozmyślań i dyskusji Żuławskiego, o czym reżyser wspominał w kontekście współpracy z Andrzejem Wajdą: „Byłem trzy razy asystentem Andrzeja Wajdy, bardzo wiele mu zawdzięczam w sensie ludzkim. Nasze rozmowy dotyczyły raczej tego, po co się w ogóle kino uprawia. Jaka jest etyczność czy nieetyczność kina, moralność czy niemoralność zachowań, o co to chodzi w ogóle, a nie jak się je robi”<sup>2</sup>.

Za wiążące dla niniejszych rozważań przyjęto rozumienie etyki komunikacji jako synonimicznej wobec etyki słowa, wedle propozycji Anny Cegieli: „Etyka słowa jest

<sup>1</sup> C. Wolf, *Aż do trzewi*, tłum. S. Błaut, Warszawa 2006, s. 14.

<sup>2</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 57.

zatem w gruncie rzeczy etyką komunikacji, zachowań językowych, nie samego języka, bo język jako taki nie może być etyczny lub nieetyczny. Moralne lub niemoralne może być jedynie zachowanie użytkownika języka<sup>3</sup>. Podobnie presuponował Jerzy Bartmiński: „Etyka słowa obejmuje nie tylko kwestie «systemowe» – ortograficzne, gramatyczne i leksykalne, lecz także pragmatyczne, dotyczące wzorców użycia języka w komunikacji społecznej, jest więc także etyką dyskursu<sup>4</sup>. Monika Kaczor przypomina, że „kultura słowa w komunikacji międzyludzkiej wymaga respektowania reguł moralnych<sup>5</sup>. Nie bez znaczenia są również konstatacje Jadwigi Puzyniny i Anny Pajdzińskiej, które zauważają: „zasady etyki słowa oparte na takich wartościach, jak życzliwość, potrzeba kontaktu z drugim człowiekiem, szczerłość, prawda, uczciwość, szacunek dla inności, gotowość działań dla dobra wspólnego<sup>6</sup>. Można przyjąć zakładane przez badaczki zasady etyki słowa jako zasady komunikacji, które dodatkowo, ze względu na analizę w tej perspektywie filmu jako medium, stają się także zasadami etyki mediów. Etyka mediów, w tym przypadku, rozumiana jest jako obszar, w którym zostają „wypracowane kryteria ocen etycznych obecnych w nich treści i form medialnych<sup>7</sup>”.

Etyka komunikacji jest zagadnieniem niezwykle pojemnym, chociaż wchodzi w zakres przede wszystkim nauki o komunikacji, to w sposób oczywisty musi być rozpatrywana także w obszarze retoryki, aksjologii oraz kultury języka. Tym samym narzędzia wypracowane na gruncie tych dyscyplin okazują się pomocne przy analizie *Diabła*. Wszakże nie tylko aspekty estetyczne czy strukturalne powinny być rozpatrywane w przypadku dzieł filmowych, ale również etyczne, aksjologiczne, komunikacyjne. Tak samo jak każda dziedzina sztuki film, oprócz sensów estetycznych, generuje również mniej lub bardziej wyraźne aspekty etyczne. Michaił Bachtin podkreślał koherentność między estetyką a etyką. Według uczonego związek ten powinien katalizować się w odbiorze dzieła, a jest związany ze sferą ekspresyjną, którą warstwa estetyczna wywołuje u odbiorcy:

[...] treść aktu wczuwania się jest etyczna [...]. Treść tę można interpretować i przekształcać w różnych kierunkach: [...] może ona warunkować etyczny postępek (najpowszechniejsza forma interpretacji treści wczuwania się: sympatia, litość, pomoc), można wreszcie uczynić ją przedmiotem estetycznego spełnienia<sup>8</sup>.

Taka właśnie sytuacja komunikacyjna pojawia się w odbiorze *Diabła* Żuławskiego.

<sup>3</sup> A. Cegięła, *Etyka słowa w dyskursie publicznym*, [w:] *Słowo we współczesnych dyskursach*, red. K. Jachimowska, B. Kudra, E. Szukdlarek-Śmiechowicz, Łódź 2014, s. 23.

<sup>4</sup> J. Bartmiński, *Etyka słowa a potoczny wzorzec komunikacji*, Rada Języka Polskiego, [https://rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1352#sdfootnote8sym](https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1352#sdfootnote8sym), [dostęp 5.07.2023].

<sup>5</sup> M. Kaczor, *Estetyka słowa a kultura języka*, Zielona Góra 2009, s. 83.

<sup>6</sup> J. Puzynina, A. Pajdzińska, *Etyka słowa*, [w:] *O zagrożeniach i bogactwie polszczyzny. Forum Kultury Słowa*, Wrocław 1995, red. J. Miodek, Wrocław 1996, s. 42.

<sup>7</sup> M. Drożdż, *Etyczne aspekty mediów integralną częścią nauk o mediach*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 4, s. 13.

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 41.

## II. Stan badań

Okazuje się, że w polskim filmoznawstwie niewiele jest prac dotyczących wzmiankowanych powyżej sfer odniesionych do kina Żuławskiego. Pojawiają się jedynie powierzchowne ujęcia, głównie na marginesie innych rozważań<sup>9</sup>. Pisano o etyce i aksjologii w kinie moralnego niepokoju<sup>10</sup>. Szczególnie wdzięczny pod tym względem okazał się dorobek artystyczny Krzysztofa Zanussiego<sup>11</sup> oraz Krzysztofa Kieślowskiego<sup>12</sup>. Twórczość filmowa reżysera *Amatora* głównie dlatego, że koncentrował się on na konfrontowaniu bohaterów z różnorodnymi dylematami natury moralnej; stąd też jego kino, podobnie jak kino Zanussiego, wpisuje się w kategorię kina wartości, a wartości są sprzęgnięte z etyką. Tymczasem dorobek kinematograficzny Żuławskiego pozostawał na uboczu zainteresowania w tych kategoriach.

Słynny utwór Żuławskiego rozpatrywano już wielokrotnie w obszarze filmoznawstwa. Ze względu na bogactwo znaczeń, sensów oraz kodów interpretowano obraz na kilku poziomach. Kolejni badacze odkrywali poszczególne warstwy tego wyjątkowego dzieła. Rozpatrywano je w kategoriach poetyki horroru<sup>13</sup>, filozofii romantycznej<sup>14</sup>, polityki ekscesu<sup>15</sup>, problematyki zła<sup>16</sup>, w perspektywach historycznych<sup>17</sup>, komparatystycznych<sup>18</sup> czy gnostycznych<sup>19</sup>. Nie pojawiła się jednak do tej pory próba egzegezy filmu z perspektywy aksjologicznej oraz komunikacyjnej. Tym samym warto przywrócić

---

<sup>9</sup> Zob. np. T. Jopkiewicz, *Najważniejsze to krzyczeć. Niespodziewany triumf moderny*, „Film” 1991, nr 23, s. 10-11.

<sup>10</sup> Zob. D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.

<sup>11</sup> Zob. J. Balicki, *Personalizm etyczny twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego*, „Studia Gdańskie” 1992, nr 8, s. 78-126; M. Marczak, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.

<sup>12</sup> Zob. np. A. Kulig, *Spotkanie etyki i filmu w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 53-58.

<sup>13</sup> Zob. P.J. Rodan, *Nieprzyjemna groza apokaliptycznej wizji Andrzeja Żuławskiego w filmie „Diabeł”*, [w:] *idem*, *Polski horror, czyli o filmie grozy słów kilka*, Łódź 2008, s. 49-64.

<sup>14</sup> Zob. M. Maron, *„Diabeł”: historia, zło i gnoza romantyczna*, [w:] *idem*, *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*, Lublin 2019, s. 149-177.

<sup>15</sup> Zob. S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Kraków 2021, s. 139-160.

<sup>16</sup> Zob. M. Kasprzak, *Ludzka postać zła na przykładzie filmu „Diabeł” Andrzeja Żuławskiego*, „Kultura i Historia” 2018, nr 33, s. 252-260.

<sup>17</sup> Zob. S. Jagielski, *op. cit.*, s. 141; M. Maron, *„Diabeł”: historia, zło i gnoza romantyczna...*, s. 150-161.

<sup>18</sup> Zob. J. Rawski, *Pomiędzy gatunkami i formami artystycznymi. Reminiscencje „Kordiana” Juliusza Słowackiego w filmie „Diabeł” Andrzeja Żuławskiego*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filmoteki Narodowej” 2022, nr 1, <https://pleograf.pl/index.php/pomiedzy-gatunkami-i-formami-artystycznymi-reminiscencje-kordiana-juliusza-slowackiego-w-filmie-diabel-andrzeja-zulawskiego/>, [dostęp 30.06.2023].

<sup>19</sup> Zob. M. Maron, *Wobec zła. Problem gnozy w polskich filmach Andrzeja Żuławskiego z lat 70.*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 56-61.

się *Diablowi* z zastosowaniem tej optyki, która sama w sobie zakłada eklektyzm, nie tylko metodologiczny, ale również dyscyplinarny. O fortunności takich połączeń interdyscyplinarnych świadczą chociażby badania Artura Mamcarza-Plisieckiego, który kontaminuje filozofię, filmoznawstwo oraz retorykę<sup>20</sup>.

### III. Geneza filmu – kontekst historyczny i polityczny

Niezwykle ciekawa jest recepcja oraz geneza *Diabła*. Ze względu na poruszaną w niniejszym artykule problematykę etyczną i komunikacyjną, która wiąże się w filmie z kontekstem historycznym oraz politycznym, konieczne jest przypomnienie etiologii obrazu. *Diabeł* jest drugim dziełem kinowym Żuławskiego<sup>21</sup>, powstał w 1972 roku, ale wstrzymany przez cenzurę, miał premierę dopiero w 1988 roku. Oficjalnym powodem zaniechania dystrybucji była warstwa obyczajowa dzieła, szczególnie w sferze cielesnej, odważna jak na tamte czasy, oraz charakterystyczna, także dla wielu późniejszych filmów reżysera, estetyka szoku. Prawdziwe źródło stanowiła jednak właściwie odczytana przez komunistyczne władze intencja reżyserska<sup>22</sup>. Film w kostiumie historycznym (II rozbiór Polski) oraz gatunkowym (horror) miał ukazywać rzeczywistość marca 1968 roku i rozpracowywanie przez Służbę Bezpieczeństwa środowiska studenckiego: „To był film o 1968 roku. O marcu studenckich rozruchów, podsyconych przez żądną władzy frakcję nacjonal-tępaków”<sup>23</sup>. Żuławski wspominał: „Najchętniej oczywiście to bym opowiedział tę historię wprost, ale tak się nie dało, no to trzeba było to ubrać pod maskę. A jaka maska wydawała mi się najtrafniejsza? Czasów, kiedy Polska traciła niepodległość, zapanował totalny burdel i nagle się okazało, że policja rozmontowuje szlachetną patriotyczną konspirację swoimi metodami”<sup>24</sup>. Na cenzorskie decyzje względem *Diabła* wpłynęły również rozgrywki wewnątrz obozu władzy, o czym reżyser opowiadał w wywiadzie-rzecz:

[...] w ogóle nie chodziło o film *Diabeł*. [...], tylko o to, żeby jedni przepędzili, lub nie, drugich. [...] za film *Diabeł* udało im się wysadzić jedyne go człowieka, uchodzącego za stosunkowo liberalnego w rządach komunistycznych, to znaczy pana Józefa Tejchmę, który wyleciał ze stanowiska przez mój film. Krótko mówiąc, rozpętao burzę wokół filmu *Diabeł*, żeby wyrzucić Tejchmę

<sup>20</sup> Zob. A. Mamcarz-Plisiecki, *Filozofia i retoryka filmu. Perspektywa realizmu filozoficznego*, Lublin 2019.

<sup>21</sup> Debiutem reżysera była *Trzecia część nocy*, reż. A. Żuławski, Polska 1971. Warto dodać, że kwestie etyczne, wybory moralne stanowią ważną płaszczyznę działania bohaterów tego filmu, sam artysta mówił o *Trzeciej części nocy*: „To był bardzo konwencjonalny scenariusz, ale dla mnie stał się trampoliną do tego, żeby opowiedzieć coś ważnego o naszej moralności i etyce”, A. Żuławski, *Ostatnie słowo*, rozm. R. Kim, Warszawa 2011, s. 50.

<sup>22</sup> Zob. *ibidem*, s. 154

<sup>23</sup> A. Żuławski, *Zaulek pokory*, Warszawa 2000, s. 145.

<sup>24</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *op. cit.*, s. 183.

i ludzi, którzy myślą troszeczkę bardziej miękko [...], żeby oni wylecieli, żeby został sam beton. To jest interesujące, jak życie powiela film, jak się robi film o manewrze, a samemu staje się człowiek kością w pysku psa, który też manewruje o coś, o sklep z mięsem, czyli władzę, bo zwykle chodzi o władzę tym ludziom<sup>25</sup>.

Jak przypomina Anna Kaplińska-Struss, „całe inteligenckie kino polskie było prześląknięte duchem niewypowiedzianej żałoby po Marcu”<sup>26</sup>. Warto dodać, że Żuławski był jednym z pierwszych, jeżeli nie pierwszym reżyserem, który miał odwagę przedstawić artystycznie tamte wydarzenia, a raczej oddać ich klimat za pomocą podwójnego języka ezopowego (genologicznego oraz historycznego). Manuela Gretkowska celnie podsumowała kontekst powstania filmu i powody, dla których cenzura tak radykalnie go zaatakowała; pisarka wskazywała na etyczny, metafizyczny i nonkonformistyczny charakter *Diabła*:

Agresję cenzury wobec filmów Żuławskiego [...] można tłumaczyć tym, że filmy te były czymś więcej niż tylko protestem przeciw komunistycznej codzienności. Dotykały one istoty tego systemu, gdyż były przeciwko kłamstwu nie tylko politycznemu, ale i metafizycznemu. *Diabeł* [...] pokazuje on także metafizyczne tło zdrady, kłamstwa, upadku. [...] Filmy metafizyczne negujące zasadę istnienia Zła, można skazać tylko na nieistnienie<sup>27</sup>.

#### IV. Zagadnienia etyczne i komunikacyjne w *Diablu*

Puzynina przekonuje, że „Słowo jest człowiekowi zadane”<sup>28</sup>. Tę tezę badaczki należy rozumieć jako wymagania, które stawia słowo jego użytkownikowi. Wymagania, które należy pojmować w wymiarze etycznym jako odpowiedzialność zarówno wobec drugiego człowieka, jak również wobec samego siebie. Andrzej Markowski przypomina z kolei, że etyka słowa (a tym samym etyka komunikacji) „jest jednym z warunków tego, co nazywa się powodzeniem, fortunnością aktu mowy. Zasada się ona na naturalnym oczekiwaniu odbiorcy tekstu, że ten, kto mówi (pisze), jest prawdziwy, nie oszukuje”<sup>29</sup>. Te konstatacje, istotne dla pojmowania etyki komunikacji, znajdują zastosowanie w filmie Żuławskiego, w którym bohater tytułowy – *Diabeł* – za pomocą kłamstwa, perswazji oraz manipulacji językowej realizuje oszukańcze cele polityczne względem młodego spiskowca, Jakuba. Cele te są ukryte pod pozorami chęci naprawy świata. Perswazja, na potrzeby tego tekstu, jest rozumiana jako „starania o wywarcie bez przymusu, za pomocą przekazów (słownych i pozasłownych) i zawartej w nich

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 182-183.

<sup>26</sup> A. Kaplińska-Struss, „Marzec '68”, „Kino” 2022, nr 5, s. 87.

<sup>27</sup> M. Gretkowska, „Gnostyk, który przeżył”, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, A.A. Cinema, oprac. wersji pol. K. Merta, Warszawa 2004, s. 131.

<sup>28</sup> J. Puzynina, *U podstaw etyki mowy*, „Ethos” 1988, nr 2/3, s. 132.

<sup>29</sup> A. Markowski, *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2012, s. 85.

argumentacji (racjonalnej i emocjonalnej), stanowiącej wynik selekcji treści i form, wpływu na przekonania, opinie, postawy, nastroje, a co za tym idzie, i na zachowania adresata/adresatów tych przekazów<sup>30</sup>. Manipulacja, zgodnie z definicją Markowskiego, stanowi „używanie wyrazów, wyrażeń i wypowiedzeń, którego celem jest próba nieuczciwego wpływania na zachowania, postawy i przekonania innych ludzi. [...] Odbiorca tekstu zmanipulowanego nie jest świadomy tego, że takiemu zabiegowi jest poddawany, że nie jest świadomy rzeczywistych celów używania określonych środków językowych<sup>31</sup>”.

Akcja filmu rozgrywa się w 1793 roku, po II rozbiórze Rzeczypospolitej. Tytułowy Diabeł/Nieznajomy przybywa do zakładu psychiatrycznego, by uwolnić Jakuba zamkniętego za próbę dokonania zamachu na króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Kamera podąża za bohaterem poprzez korytarze dawnego klasztoru. W jednej z komnat trwa operacja żołnierza, następuje zbliżenie na postać zakonnicy uczestniczącej w zabiegu, która stwierdza: „mówią, że nikt nigdzie się nie bronił, że sejm zatwierdził rozbiór kraju<sup>32</sup>, wskazując tym samym na czas akcji filmu. Z wypowiedzi mniszki należy wywnioskować, że chodzi o sejm rozbiorowy, tzw. sejm grodzieński. W jego trakcie polska szlachta 25 września 1793 roku wyraziła nieme przyzwolenie na II rozbiór, milczeniem ratyfikowała traktaty rozbiorowe, a jak wiadomo już „od czasów starożytnych milczenie w pewnych sytuacjach zwykło się interpretować jako oznakę zgody<sup>33</sup>. *Qui tacet, consentit*. Warto przywołać w tym kontekście słowa ze *Zmowy obojętnych* Brunona Jasińskiego: „Nie bój się wrogów – w najgorszym razie mogą cię zabić. Nie bój się przyjaciół – w najgorszym razie mogą cię zdradzić. Strzeż się obojętnych – nie zabijają i nie zdradzają, ale za ich milczącą zgodą mord i zdrada istnieją na świecie<sup>34</sup>”.

Jakub, wyprowadzony przez tytułowego Nieznajomego z zakładu psychiatrycznego, dowiadyuje się, że jego oswobodziciel jest kimś w rodzaju przewodnika, gdyż ten tak mówi o sobie: „Traktuj mnie jak duchownego, ja dbam, żebyś nie pobłądził<sup>35</sup>. Wcześniej podkreślał: „Ja uratowałem ci życie<sup>36</sup>. Te stanowcze określenia oznajmujące („uratowałem”) oraz rozkazujące („traktuj”) mają za zadanie wzbudzić w Jakubie nie tylko

<sup>30</sup> W. Pisarek, *Perswazja – jak ją widzą, jak ją piszą*, [w:] *Język perswazji publicznej*, red. K. Mościołek-Kłosińska, T. Zgółka, Poznań 2003, s. 15.

<sup>31</sup> A. Markowski, *op. cit.*, s. 87.

<sup>32</sup> *Diabeł*, reż. A. Żuławski, Polska 1972.

<sup>33</sup> S. Buda, *Milczenie: między semiotyką a metafizyką*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014, s. 25. Również zob. E. Wiczorek, *O mowie zawartej w milczeniu*, „*Studia de Arte et Educatione*” 2019, t. 4, s. 17.

<sup>34</sup> B. Jasiński, *Zmowa obojętnych. Nieukończonej powieści część pierwsza*, tłum. W. Melcer, Warszawa 1962, s. 5.

<sup>35</sup> *Diabeł*, *op. cit.*

<sup>36</sup> *Ibidem*.

zaufanie, ale również utworzyć zależność między interlokutorami. Tytułowy bohater konsekwentnie osacza młodzieńca. Nieznajomy wysyła szlachcica do zamku jego dawnych przyjaciół spiskowców, w którym mieszka również niegdysiejsza narieczona. Na miejscu okazuje się, że współtowarzysze walki wykonują „modne tańce patriotyczne”<sup>37</sup>, które tytułowy bohater komentuje: „Tak się tańczy na mogile niepodległej ojczyzny”<sup>38</sup>. Rzeczywistość II rozbioru Rzeczypospolitej szokuje młodego szlachcica na dwóch poziomach – publicznym i prywatnym. Do tego dochodzi fakt, że dawna narieczona okazuje się brzemienna. Rozczarowaniu towarzyszy zadanie, które wyznacza Jakubowi *Diabeł*, dając mu brzytwę: „Masz ognisty miecz, abyś się nim domagał...”<sup>39</sup>.

Gdy młody szlachcic powraca z zamku, ostatecznie przekonany o sprzeniewierzeniu się dawnych przyjaciół ideom, o które walczyli, gdy już wie, że jego szczęście rodzinne nie zostanie zrealizowane, *Diabeł* przekonuje go: „Jesteś odrzucony, poświęcałeś się na darmo. Wokół ciebie jest pusty krąg, w którym śmierdzi tylko padlina, a dalej zdrada, złamanie ślubów, niepotrzebność”<sup>40</sup>, a następnie mówi z emfazą: „W tym jest cała moralność. Wszystkie prawa. Kiedy zabijasz, pozostawiasz tylko ślad, więc twoje jest dzieło oczyszczania. Oczyszczaj! Ja ci to dam! Oferuję ci na własność wszystkich grzech, który jest wokół ciebie”<sup>41</sup>. Użycie czasowników w trybie rozkazującym spełnia podwójną funkcję: młody spiskowiec ma realizować cele wyznaczone mu przez Nieznajomego, usunąć ze świata ludzi niewygodnych dla pruskiej władzy, jak również całkowicie podporządkować się mocodawcy. Komunikat w tym przypadku również „wstrząsa adresatem od strony ideologicznej”<sup>42</sup>, ponieważ perswazyjna wypowiedź *Diabła* odnosi się do idealizmu, pozornie szlachetnych celów, ale rozumianych w duchu Niccolò Machiavellego<sup>43</sup>. Słowa Nieznajomego stanowią przykład wypowiedzi performatywnej, aktu mowy, który przekłada się na działanie, zmianę rzeczywistości. W tym przypadku jest to czynność perlokucyjna<sup>44</sup>, słowa będą miały określone skutki. Uwidacznia się zatem funkcja impresyjna (pobudzanie do reakcji).

Perswazyjna wypowiedź Nieznajomego zawiera także dezinformację. Jej przekaz jest fałszywy – Jakub ma oczyszczać świat, realizując rzekomo cel etyczny, a tak naprawdę intencja dotyczy dążenia czysto politycznego, służącego interesom zaborcy. Warto

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 189.

<sup>43</sup> Zob. M. Baranowska, *Cel uświęca środki, czyli Niccolò Machiavellego rozważania o władzy*, Toruń 2018.

<sup>44</sup> Zob. J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 646-647.

wspomnieć, że w czasach, w których Żuławski umiejscowił akcję *Diabła*, dezinformacja za pomocą *fake newsów* rozwijała się już z powodzeniem<sup>45</sup>. *Nota bene*, retoryczny model perswazji ma wpisany w swoją istotowość kwestie etyczne, czyli „sposób mówienia zgodny z etosem mówcy”<sup>46</sup>. Tytułowy Diabeł łamie zasadę etyczności. Analizowane wypowiedzi Nieznajomego realizują przede wszystkim funkcję dystorsyjną języka, która ma „charakter dezinformujący przez podawanie informacji dowolnie sterowanej, przekształcaniej, fragmentarycznej i fałszywej. Jest funkcją komunikatywną *à rebours*, gdyż pozwala nadawcy, przy zachowaniu pozorów informowania, wprowadzać świadome niedopowiedzenia, stając się instrumentem manipulacji”<sup>47</sup>. W podobnie odwróconym porządku aksjologicznym działa w postępowaniu tytułowego Diabła retoryka i perswazja, która nie prowadzi do porozumienia, ale manipulacji, czyli istnieje poza spodziewanymi efektami hermeneutycznymi, opisywanymi przez Michała Januszkiewicza:

Retoryka jako dyscyplina, mając za swój cel perswazję, zajmuje się wytwarzaniem mowy odczytywanej przez hermeneutykę. Pragnąc poznać odbiorcę, którego chce przekonać, wkracza wszak retoryka w hermeneutyczny obszar porozumienia, poszukiwania tego, co wspólne. Jednakże poszukiwanie tego, co wspólne i bliskie – *topoi* – jest przecież również domeną retoryki. Hermeneutyka z kolei, podejmując próbę rozumienia, zawsze dąży do jego artykulacji, wdzierając się więc w obszar retoryki. I podobnie jak retoryka stawia przed sobą problem innego, na którego usiłuje się otworzyć w rozmowie<sup>48</sup>.

Jakub to przykład typowego bohatera romantycznego; sądzi, niczym Kordian z dramatu Juliusza Słowackiego, że ma wypełnić wielką misję, zmieniać świat, naprawić go, spróbować nadać mu na nowo porządek, usensownić. Jest to wszakże świat chaosu rozgrywającego się na różnych poziomach – rodzinnym, politycznym, moralnym, społecznym, kulturowym. Chaos mikro (rodzina, przyjaciele) to odzwierciedlenie chaosu makro (II rozbiór Polski). Jakub sądzi, że jego działania przyniosą skutek naprawczy. Intencje bohatera są etycznie nienaganne, to świat, który zastał, jest nieetyczny. Zgodnie jednak z zasadami „romantycznej filozofii egzystencji, która skazuje zbuntowaną

<sup>45</sup> O czym świadczy chociażby przeróbka alegorycznego *Kołacza królewskiego* Jeana Moreau'a (1773), której dokonał Johannes Nilson. Moreau rysunkowo przedstawił I rozbiór Polski, ukazał Stanisława Augusta Poniatowskiego załamanego z powodu tego wydarzenia, tymczasem w fałszywej grafice Nilsona „zgrupowani monarchowie zdają się być w radosnych nastrojach, jak gdyby prowadzili towarzyską rozmowę. Widzom ukazuje się król Stanisław August Poniatowski, który z zadowoleniem pokazuje dokumenty potwierdzające legalność rozbioru”, M. Aściukiewicz, *Tajemnicze dzieło dotyczące I rozbioru Polski. Czym jest i co przedstawia „Kołacz królewski”?*, <https://tohistoria.pl/tajemnicze-dzieło-dotyczące-i-rozbioru-polski-czym-jest-i-co-przedstawia-kołacz-królewski/> [dostęp 11.05.2023].

<sup>46</sup> M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 54.

<sup>47</sup> T.T. Brzozowski, *Deformacja i pozorność dialogu w kontekście quasi-relacji społecznych*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2013, nr 26, s. 120.

<sup>48</sup> M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, s. 171.

jednostkę na porażkę wobec tego, co wymusza świat zewnętrzny”<sup>49</sup>, Jakub poniesie klęskę. W rzeczywistości wykreowanej przez Żuławskiego wszystko jest na opak, jednak jedynie pozornie trudno sklasyfikować zło i dobro. Młody szlachcic wyraźnie dostrzega granicę między obiema sferami, odwołując się do wartości oraz ideałów, tłumacząc swój czyn (próbę zamachu na króla): „Ten król był grzeszny, koronkowy. Utrzymał się na tronie tylko dlatego, że był kochankiem carycy. Musiałem to zrobić”<sup>50</sup>, w innym miejscu Jakub doda: „Kiedy szedłem zabić króla, byłem w gorączce, dałem się pochwyć. Nie wychowano mnie na to, żeby zabijać. U progu jego sypialni zemdlałem”<sup>51</sup>. Nie ma więc racji Bożena Umińska, pisząc, iż „w sferze wartości i postaw panuje to samo kazirodcze ugmatawanie jak w rodzinie. [...] Złe dobro i dobre zło – wszystko to bezforemne, wypływające z jednego mętnego źródła”<sup>52</sup>. Jakub, oczywiście pod wpływem tytułowego *Diabła*, zacznie zabijać i nic go nie powstrzyma, ale sądzić będzie, że czyni dobrze, że naprawia świat, „oczyszcza”, jego intencje będą szlachetne. Wszakże to nie on zmienił się w czasie pobytu w zakładzie psychiatrycznym, to świat radykalnie się przeobraził, stąd jego rozgoryczenie zawarte w pytaniu retorycznym skierowanym do dawnych przyjaciół: „Gdzie jest to, cośmy sobie przysięgali, bracia spiskowcy? Wierność, odwaga?”<sup>53</sup>.

Ważną rolę w filmie odgrywa konflikt między Jakubem a jego niedysyjszymi towarzyszami z grupy spiskowców. Badacze komunikacji wyróżniają trzy rodzaje konfliktów: „wynikające z negatywnego afektu lub emocji, różnic odnośnie do poglądów oraz różnic w preferowanych procedurach”<sup>54</sup>. Tymczasem w omawianej sytuacji niezgody realizowane są wszystkie trzy typy, Jakub jest bowiem powodowany negatywnym afektem – dawny przyjaciel związał się z jego narzeczoną, nastąpiła dyferencjacja w zakresie poglądów na sprawy polskie oraz różnica w zakresie realizacji działania niepodległościowego (geneza konfliktu) – Jakub zdecydował się dokonać zamachu na króla, pozostali byli temu pomysłowi przeciwni. Potrójny w znaczeniach konflikt potęguje samotność bohatera, jego tragiczną sytuację w świecie odwróconych wartości.

*Diabeł* nieustannie manipuluje Jakubem, by ten realizował jego cele. W jednej ze scen filmu *Diabeł* przekonuje szlachcica: „przeżywam to, jakby mnie spotykało samego”<sup>55</sup>. Zapewnienie o wspólnocie doświadczenia intencjonalnie ma zbliżyć

<sup>49</sup> K. Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Kraków 2021, s. 78.

<sup>50</sup> *Diabeł*, op. cit.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> B. Umińska, *Wielki Rozbiór*, „Kino” 1988, nr 9, s. 11.

<sup>53</sup> *Diabeł*, op. cit.

<sup>54</sup> S.P. Morreale, B.H. Spitzberg, J.K. Barge, *Przywództwo w małych grupach. Wiedza i umiejętności*, tłum. A. Jaworska-Surma, [w:] *idem*, *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza, umiejętności*, tłum. P. Izdebski, A. Jaworska-Surma, D. Kobylńska, red. H. Brycz, Warszawa 2015, s. 254.

<sup>55</sup> *Diabeł*, op. cit.

bohatera do Nieznajomego. Pozorna empatia nie jest w żadnym razie altruistyczna, po chwili Jakub po raz kolejny otrzymuje od Diabła brzytwę. W jednej z ostatnich scen filmu szlachcic pyta tytułowego bohatera: „Czy świat wydaje mi się wstrętny, dlatego że jest chory, czy dlatego że taki jest naprawdę?”<sup>56</sup>, ten odpowiada: „Zadajesz mi trudne pytanie. [...] Ja ci tego nie umiem opowiedzieć, ja ci to muszę zatańczyć”<sup>57</sup>. Niemożność werbalnego zakomunikowania odpowiedzi zostaje przez Diabła zwizualizowana. Kod niewerbalny, w tym przypadku taniec, ekwiwalentyzuje kod werbalny. Należy postawić pytanie, dlaczego Nieznajomy nie jest w stanie odpowiedzieć na pytania Jakuba? Dlaczego decyduje się zatańczyć? Być może odpowiedzi należy szukać w słynnych słowach Ludwiga Wittgensteina: „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata”<sup>58</sup>. Tytułowy bohater nie jest w stanie odpowiedzieć werbalnie na pytania Jakuba, ponieważ w ten sposób mógłby się zdekonspirować, a młody szlachcic poznać tym samym ukryte, nieetyczne cele Diabła.

Tuż przed śmiercią Jakuba tytułowy bohater żąda od niego podpisania listy nazwisk spiskowców, co nieświadomy szlachcic czyni. Ich dialog ewokuje wydarzenia marca 1968 roku: „rozmowa tych dwóch postaci to po prostu przesłuchanie, takie samo jak to, jakim poddawani byli spiskowcy marca '68”<sup>59</sup>. Diabeł następnie morduje Jakuba, wypowiadając znaczące słowa: „Jakie to smutne, kiedy jesteśmy igraszką w cudzych rękach”<sup>60</sup>, odnoszące się do jego relacji ze szlachcicem. Chwilę później otrzymuje od pruskiego oficera zapłatę – oko kamery prezentuje spadające na dłonie agenta srebrne monety, nasuwające asocjację z trzydziestoma denarami, które otrzymał Judasz Iskariota. Ideologiczna warstwa filmu, w sposób oczywisty zawołowana, nie uszła jednak uwadze PRL-owskiej cenzury, ponieważ obraz został zakazany, o czym wspominało powyżej. Żuławski udowadnia tezę Benjamin Lee Whorfa, iż „system językowego zaplecza [...] nie jest po prostu pewnym reproduktywnym narzędziem wyrażania idei, lecz czynnikiem owe idee kształtującym”<sup>61</sup>.

Cytowany na początku artykułu Bachtin wskazywał na konieczność sprzężenia między doświadczeniem estetycznym a etycznym, czy raczej: na bazie przeżycia estetycznego powinno wytworzyć się doświadczenie, refleksja etyczna. Rosyjski badacz pisał przecież, że „treść aktu wczuwania się jest etyczna”<sup>62</sup>. Identyfikacja z sytuacją fabularną w dziele sztuki lub empatyzowanie z bohaterem pozwala na odkrycie warstwy

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 64.

<sup>59</sup> S. Dziadowiec, *Rzecz o „półkownikach” – zakazane filmy Andrzeja Żuławskiego w PRL*, „Vade Nobiscum” 2016, t. 16, s. 55.

<sup>60</sup> *Diabeł, op. cit.*

<sup>61</sup> B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2002, s. 286.

<sup>62</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, s. 41.

etycznej, a tym samym zmanifestowanie jej w horyzoncie odbiorczym. Ta konstatacja wydaje się ważna dla przypomnienia, ponieważ film ze względu na swoją wizualność posługuje się przede wszystkim językiem obrazu. Warstwa estetyczna złożona jest zatem w jego przypadku z wizualności (obrazu) oraz werbalności (komunikatów), które tworzą fabułę. Przekaz etyczny filmu formuje się poprzez przeżycie, utożsamienie z doświadczeniem bohatera, pojawia się zatem postulowane przez Arystotelesa *katharsis*, którego wymiar etyczny przypomina Elżbieta Sarnowska-Temierusz<sup>63</sup>. Wydaje się, że zarówno widz świadomy niuansów historycznych oraz politycznych ukazanych w *Diablu*, jak i ten nieznaący genezy i recepcji dzieła, może doświadczyć *katharsis* w odbiorze tego nietatwego tekstu kultury, uwidoczniony bowiem w finale kontrast między szlachetnymi intencjami Jakuba a agenturalną działalnością tytułowego bohatera skłania nie tylko do refleksji, ale również przeżycia opartego na zrozumieniu doświadczenia.

### Konkluzje

W świetle przedstawionych powyżej analiz za konieczne należy uznać postawienie tezy mówiącej, że związek polityki oraz historii w sposób jednoznaczny wpłynął na warstwę gatunkową, fabularną oraz ideową *Diabła*. I jest sprzęgnięty z szeroko rozumianymi kwestiami natury komunikacyjnej oraz etycznej. Główny bohater filmu z oddanego idealisty, romantyka na miarę Kordiana z dramatu Słowackiego, stał się nieświadomą (a przez to tragiczną) ofiarą manipulacji i dezinformacji ze strony pruskiego agenta, którego cele komunikacyjne, oparte na perswazji, od początku ukierunkowane były na fałszywych etycznie przesłankach. Tytułowy diabeł, współpracujący z pruskimi zaborcami, najpełniej realizuje tezę postawioną przez Jerzego Franczaka, iż władza „za pośrednictwem idei i języka determinuje przekonania, formuje potrzeby i pragnienia”<sup>64</sup>. Warto dodać, że na okładce płyty zawierającej muzykę Andrzeja Korzyńskiego do analizowanego dzieła Żuławskiego pojawiła się wymowna grafika przedstawiająca postacie z filmu: tytułowy diabeł trzyma w rękach marionetkę, którą jest Jakub.

W ujęciu Żuławskiego polityka jest konstruowana na fundamencie manipulacji, bez względu na czasy, które ukazuje bezpośrednio na ekranie (zaborcy) czy do których się aluzyjnie odnosi (marzec 68’). Podobną tezę postawi równo dwadzieścia lat później Władysław Pasikowski w głośnych *Psach* (1992). Jeden z bohaterów filmu, Olo, mówi:

---

<sup>63</sup> Zob. E. Sarnowska-Temierusz, O „*katharsis*” – raz jeszcze, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 247-248, 259.

<sup>64</sup> J. Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017, s. 173.

„Polityka to jesteśmy my! Tu, na tym wysypisku śmieci!”<sup>65</sup> W filmie Pasikowskiego byli funkcjonariusze SB sami będą manipulowani lub manipulować będą innymi. *Nomen omen* motyw oczyszczenia, wyraźny w *Diable*, także zostanie uwypuklony w *Psach*; bohaterowie, dawni funkcjonariusze SB, mówią, że trzeba „zrobić porządek”<sup>66</sup>.

Deinformacja odegrała znaczącą rolę w historii, chociażby podczas II wojny światowej<sup>67</sup>. Żuławski ukazuje czasy II rozbioru Polski z aluzją do marca 1968 roku, stawiając tym samym tezę, że sztuka manipulacji zawsze służyła m.in. celom politycznym. Obecnie, w dobie nowych mediów oraz błyskawicznie zmieniającego się świata cyfrowych możliwości, deinformacja jest jeszcze skuteczniejszym, bo poprzez internet powszechnym, zjawiskiem<sup>68</sup>.

W kontekście przedstawionych powyżej analiz, spostrzeżeń oraz konkluzji warto odnotować, że dzieło filmowe, jak każde dzieło sztuki, winno przybliżyć odbiorcę do poznania doświadczenia drugiego człowieka (zapośredniczonego przez aktorów, sferę wizualną oraz fabułę obrazu) tak, aby w widzianym doświadczeniu Innego, odbiorca mógł zobaczyć własne doświadczenie lub jego możliwość, potencjalność. Zagadnienie etyki komunikacji, w sposób oczywisty sprzężone z etyką działania, wszak proces komunikacyjny jest nieuchronny, nieodwracalny, ciągły i dynamiczny, ma zasadnicze znaczenie w ujęciu ludzkiego doświadczenia, a jak przypomina Krzysztof Kopczyński, przywołując myśl Roberta Sinnerbrinka: „filozoficzne powołanie filmu, zwykle nieuchwytnie, polega na jego zdolności do jaskrawego ujawnienia zapomnianych lub zatartych aspektów doświadczenia, [...] poszerzając obszar charakterystycznych aspektów świata, których możemy doświadczyć, by potem się do nich z namysłem odwoływać”<sup>69</sup>.

Zaprezentowane w *Diable* Żuławskiego zagrożenia, związane z dekonstrukcją etycznego aspektu komunikacji, służą przestrodze oraz refleksji nad wykorzystywaniem ideałów, za pomocą manipulacji, do celów niemoralnych i szkodliwych w aspektach: politycznych, społecznych, kulturowych, interpersonalnych. Dzieła takie jak *Diabeł* – nieoczywiste, kontrowersyjne, zmuszające do namysłu, mogą być rozpatrywane na wielu poziomach interpretacyjnych. Wartościowa wydaje się pamięć o ich przesłaniu etycznym, jak przekonywał bowiem Wittgenstein: „Etyka i estetyka to jedno”<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> *Psy*, reż. W. Pasikowski, Polska 1992.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Zob. np. J. Deuve, *Tajna historia podstępu w czasie II wojny światowej*, tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2010.

<sup>68</sup> Zob. M. Fisher, *W trybach chaosu. Jak media społecznościowe przeprogramowały nasze umysły i nasz świat*, tłum. M. Borowski, Kraków 2023.

<sup>69</sup> K. Kopczyński, *op. cit.*, s. 117.

<sup>70</sup> L. Wittgenstein, *op. cit.*, s. 80.

## Bibliografia

- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Balicki J., *Personalizm etyczny twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego*, „*Studia Gdańskie*” 1992, nr 8.
- Baranowska M., *Cel uświęca środki, czyli Niccolò Machiavellego rozważania o władzy*, Toruń 2018.
- Brzozowski T.T., *Deformacja i pozorność dialogu w kontekście quasi-relacji społecznych*, „*Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica*” 2013, nr 26.
- Buda S., *Milczenie: między semiotyką a metafizyką*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014.
- Cegieła A., *Etyka słowa w dyskursie publicznym*, [w:] *Słowo we współczesnych dyskursach*, red. K. Jachimowska, B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2014.
- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.
- Deuve J., *Tajna historia podstępu w czasie II wojny światowej*, tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2010.
- Drożdż M., *Etyczne aspekty mediów integralną częścią nauk o mediach*, „*Studia Medioznawcze*” 2013, nr 4.
- Dziadowiec S., *Rzecz o „półkownikach” – zakazane filmy Andrzeja Żuławskiego w PRL*, „*Vade Nobiscum*” 2016, t. 16.
- Eco U., *Nieobczna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.
- Fisher M., *W trybach chaosu. Jak media społecznościowe przeprogramowały nasze umysły i nasz świat*, tłum. M. Borowski, Kraków 2023.
- Franczak J., *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017.
- Gretkowska M., „*Gnostyk, który przeżył*”, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisanstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, A.A. Cinema, oprac. wersji pol. K. Merta, Warszawa 2004.
- Jagielski S., *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Warszawa 2021.
- Januszkiewicz M., *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017.
- Jasieński B., *Zmowa obojętnych. Nieukończony powieści część pierwsza*, tłum. W. Melcer, Warszawa 1962.
- Jopkiewicz T., *Najważniejsze to krzyczeć. Niespodziewany triumf moderny*, „*Film*” 1991, nr 23.
- Kaczor M., *Estetyka słowa a kultura języka*, Zielona Góra 2009.
- Kaplińska-Struss A., „*Marzec '68*”, „*Kino*” 2022, nr 5.
- Kasprzak M., *Ludzka postać zła na przykładzie filmu „Diabeł” Andrzeja Żuławskiego*, „*Kultura i Historia*” 2018, nr 33.
- Kletowski P., Marecki P., *Żuławski. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2008.
- Kopczyński K., *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Kraków 2021.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998.
- Kulig A., *Spotkanie etyki i filmu w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2000, nr 29-30.
- Mamcarz-Plisiecki A., *Filozofia i retoryka filmu. Perspektywa realizmu filozoficznego*, Lublin 2019.
- Marczak M., *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.
- Markowski A., *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2012.
- Maron M., *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*, Lublin 2019.
- Maron M., *Wobec zła. Problem gnozy w polskich filmach Andrzeja Żuławskiego z lat 70.*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2022, nr 117.
- Morreale S.P., Spitzberg B.H., Barge J.K., *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza, umiejętności*, tłum. P. Izdebski, A. Jaworska-Surma, D. Kobylńska, red. H. Brycz, Warszawa 2015.

- Pisarek W., *Perswazja – jak ją widzą, jak ją piszą*, [w:] *Język perswazji publicznej*, red. K. Mosiołek-Kłosińska, T. Zgółka, Poznań 2003.
- Puzynina J., Pajdzińska A., *Etyka słowa*, [w:] *O zagrożeniach i bogactwie polszczyzny. Forum Kultury Słowa*, Wrocław 1995, red. J. Miodek, Wrocław 1996.
- Puzynina J., *U podstaw etyki mowy*, „Ethos” 1988, nr 2/3.
- Rodan P.J., *Polski horror, czyli o filmie grozy słów kilka*, Łódź 2008.
- Sarnowska-Temeriusz E., *O „katharsis” – raz jeszcze*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.
- Umińska B., *Wielki Rozbiór*, „Kino” 1988, nr 9.
- Whorf B.L., *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2002.
- Wieczorek E., *O mowie zawartej w milczeniu*, „Studia de Arte et Educatione” 2019, t. IV.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2002.
- Wolf C., *Aż do trzewi*, tłum. S. Błaut, Warszawa 2006.
- Żuławski A., *Ostatnie słowo*, rozm. R. Kim, Warszawa 2011.
- Żuławski A., *Zaulek pokory*, Warszawa 2000.

### Filmografia

- Diabeł*, reż. A. Żuławski, Polska 1972.
- Psy*, reż. W. Pasikowski, Polska 1992.
- Trzecia część nocy*, reż. A. Żuławski, Polska 1971.

### Źródła internetowe

- Aściukiewicz M., *Tajemnicze dzieło dotyczące I rozbioru Polski. Czym jest i co przedstawia „Kołacz królewski”?*, <https://tohistoria.pl/tajemnicze-dzieło-dotyczące-i-rozbioru-polski-czym-jest-i-co-przedstawia-kołacz-królewski/> [dostęp 11.05.2023].
- Bartmiński J., *Etyka słowa a potoczny wzorzec komunikacji*, Rada Języka Polskiego, [https://rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1352#sdfotnote8sym](https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1352#sdfotnote8sym) [dostęp 5.07.2023].
- Rawski J., *Pomiędzy gatunkami i formami artystycznymi. Reminiscencje „Kordiana” Juliusza Słowackiego w filmie „Diabeł” Andrzeja Żuławskiego*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej” 2022, nr 1, <https://pleograf.pl/index.php/pomiedzy-gatunkami-i-formami-arty-stycznymi-reminiscencje-kordiana-juliusza-slowackiego-w-filmie-diabel-andrzeja-zulawskiego/> [dostęp 30.06.2023].

### Etyka komunikacji w filmie Andrzeja Żuławskiego *Diabeł*

**STRESZCZENIE:** Celem artykułu jest analiza kategorii związanych z etyką komunikacji w filmie Andrzeja Żuławskiego *Diabeł*. Interesujące poznawczo wydaje się prześledzenie manipulacji oraz perswazji językowej obecnej w jednym z pierwszych polskich horrorów. Za uzasadnione metodologicznie uznano wykorzystanie perspektywy aksjologicznej i komunikacyjnej. Na uwagę, w omawianym obszarze, zasługuje kontekst historyczny oraz polityczny filmu, ponieważ ewokuje znaczenia etyczne z uwzględnieniem czasów, w których obraz powstawał oraz epoki, o której opowiadał. Za wiążące dla rozważań przyjęto rozumienie etyki komunikacji jako tożsamej z etyką słowa.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Andrzej Żuławski, *Diabeł*, film, horror, etyka komunikacji

### The Ethics of Communication in *The Devil* by Andrzej Żuławski

**SUMMARY:** The aim of this article is to analyse the categories related to the ethics of communication in film *The Devil* by Andrzej Żuławski. It seems to be interesting cognitively to trace the manipulation and linguistic persuasion present in one of the very first Polish horror films. The use of the axiological and communication perspective was considered methodologically justified. In the area under discussion, the historical and political context of the film deserves attention, as it evokes

ethical meanings taking into account the times in which the picture was made and the era it was telling about. The understanding of the ethics of communication as synonymous with the ethics of the word was adopted as binding for these considerations. The Aesopian language used by the director made it possible to universalize the story, whose interpretation in the context of political conditions leads to diagnoses on the ethics of communication in modern times.

**KEYWORDS:** Andrzej Żuławski, *The Devil*, film, horror, ethics of communication