

Marcin Maron

UMCS w Lublinie

ORCID 0000-0003-1753-2575

Świat podzielony. *Opętanie* Andrzeja Żuławskiego jako thriller polityczny i psychologiczny

Jesienią 2023 roku odbyła się w Polsce bardzo spóźniona, oficjalna premiera odrestaurowanego cyfrowo filmu Andrzeja Żuławskiego pt. *Opętanie* (*Possession*, 1981). Jedno z najbardziej uznanych dzieł Żuławskiego pojawiło się w polskich kinach ponad 42 lata po swojej premierze światowej¹. W ten sposób historia tego filmu zatoczyła w pewnym sensie koło – oficjalnie powrócił on do miejsc, o których w pierwotnej wersji miał opowiadać.

Okolo 1976 roku Andrzej Żuławski wpadł na pomysł realizacji dzieła, którego kanwą miał być jego osobisty dramat małżeński związany z rozstaniem z drugą żoną. Akcja planowanego filmu miała rozgrywać się w scenerii Warszawy w okresie komunizmu pod rządami Władysława Gomułki. Jednakże po przerwaniu produkcji *Na srebrnym globie*, wobec braku możliwości realizacji filmu w Polsce, kontekst historyczny i polityczny musiał ulec zmianie. Po wyjeździe z Polski, w drugiej połowie 1977 roku, Andrzej Żuławski spotkał w Nowym Jorku swoją pierwszą żonę Barbarę Barańską, autorkę plakatów filmowych i okładek książek oraz jej ówczesnego męża Christiana Ferry'ego (zob. Bird 2018).

¹ Film zdobył dwie prestiżowe nagrody dla najlepszej aktorki, czyli Isabelle Adjani, Cezara i Złotą Palmę w Cannes w 1981 r. Zyskał status filmu „kultowego”, także w Polsce.

Ferry był absolwentem École normal supérieure, aktorem we Francji, a w latach sześćdziesiątych kierownikiem produkcji. W latach siedemdziesiątych współpracował z Charlie Bluhdornem, prezesem firmy Gulf and Western, która była współwłaścicielem wytwórni filmowej Paramount, jako jej przedstawiciel i szef francuskiej firmy Les films Marianne produkującej między innymi filmy Louisa Malle'a, Claude'a Sauteta i Jacques'a Deraya (Variety, Staff, 2011). Ferry poznał jednak Żuławskiego jeszcze w 1967 roku, w Warszawie, gdzie obaj uczestniczyli w realizacji wojennego filmu Anatola Litvaka *Noc generałów* (Żuławski był asystentem reżysera). To właśnie dzięki Ferry'emu, Żuławski mógł rozpocząć na przełomie lat 60. i 70. XX wieku współpracę przy pisaniu scenariuszy filmowych między innymi dla Malle'a.

Dzięki Ferry'emu, już w Ameryce, reżyser poznał również dwóch ludzi bardzo ważnych w świecie kina. Pierwszym był właśnie Charlie Bluhdorn, a drugim Dino De Laurentiis słynny włoski producent filmów *La strada* (1954) i *Noce Cabirii* (1957) w reżyserii Federico Felliniego, a w latach 70., w USA głośnych *Serpico* (1973, reż. Sidney Lumet) i *King Kong*, (1976, reż. J. Guillermin) (Szarlát, 2019, s. 270).

Pomysł filmu *Opętanie* ewoluował zatem w realiach amerykańskich. Jako scenaria, zamiast Warszawy pod rządami Władysława Gomułki, miała pojawić się industrialna przestrzeń miasta Detroit i fabryki, w których pracowali kiedyś robotnicy przybywający z Polski. W przygotowaniu anglojęzycznej wersji scenariusza filmowego pomagał reżyserowi Frederic Tuten², amerykański pisarz i krytyk literacki, z którym Żuławski zaprzyjaźnił się na długo³ (Żuławski, 2010). Ostatecznie jednak, z różnych przyczyn, nie doszło do realizacji filmu w USA. Natomiast dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności główny koszt produkcji *Opętania* przejęła Francuzka Marie-Laure Rayre wraz ze swoim mężem znanym francuskim bankierem, których Żuławski spotkał podczas swojego pobytu w Nowym Jorku (Szarlát, 2019, s. 273). Rayre odkupiła prawa do scenariusza *Opętania* od Paramountu, przy czym Amerykanie zostawili sobie furtkę do rozpowszechniania przyszłego filmu na rynku amerykańskim (co też się stało, głównie w formie dystrybucji kaset VHS).

Powrót do Europy zmusił reżysera do kolejnej zmiany czasu i miejsca akcji filmu. Tym razem uznał on, że najbliższy pierwotnej wersji scenariusza będzie za-

² Kulisy realizacji *Opętania* przedstawione są w filmie dokumentalnym Daniela Birda pt. *The Other Side of the Wall: the Making of Possession* (2009–2012). Film prezentuje wypowiedzi m.in. Andrzeja Żuławskiego, Andrzeja Jaroszewicza, Marie-Laure Rayre, Frederica Tutena i innych.

³ Zob. hasło „Frederic Tuten” na Wikipedii: https://en.wikipedia.org/wiki/Frederic_Tuten (dostęp: 29.12.2024); „Trzydzieści lat temu Tuten pomógł mi w tymże Nowym Jorku przy dialogach angielskich do *Possession*, *Opętania*. (...) Z Tutenem, wskrzeszonym z niebytu, zaprzyjaźniliśmy się więc trzydzieści lat temu. Bywał w Paryżu. (...) I był mi jak brat, trochę ze wspólnego ciasta i dzieży, i słuchu, trochę z poczucia humoru, trochę z absurdu. (Żuławski, 2010, s. 325, 327).

chodnia część Berlina podzielonego murem na dwie strefy. Realizacja filmu rozpoczęła się wreszcie latem 1980 roku właśnie w Berlinie Zachodnim.

Opętanie jest najbardziej osobistym filmem Andrzeja Żuławskiego. Jest to bowiem studium zdrady małżeńskiej, rozstania i rozpadu rodziny, z niezwyklejmi kreacjami aktorskimi Isabele Adjani i Sama Neila, mocno zasilane przeżyciami i traumami reżysera. Żuławski nie wdawał się w subtelne analizy, lecz w gwałtownych scenach pokazał kolejne fazy małżeńskiego piekła oraz towarzyszącą im ambiwalencję emocji i psychiczną degrengoladę.

Metoda twórcza Andrzeja Żuławskiego opierała się na przepuszczaniu osobistych doświadczeń przez „pryzmat kina”, czyli na przetwarzaniu ich przy pomocy znanych skądinąd wzorów i schematów filmowych, na rozwijaniu i płątaniu różnych tropów we własnym celu artystycznym⁴. Tak stało się również w przypadku *Opętania*. Jednym z głównych punktów odniesienia stał się, wcześniej o kilka lat, film Ingmara Bergmana *Sceny z życia małżeńskiego* (1973) (Kletowski i Marecki, 2008, s. 271).

Film Bergmana stanowi wiwisekcję pożycia małżeńskiego dwojga ludzi w średnim wieku. Jest analizą „kobiecego świata emocji” (Szczepański, 2002, s. 338) zrealizowaną w konwencji realizmu psychologicznego, opartą, podobnie jak *Opętanie*, na osobistych doświadczeniach szwedzkiego reżysera. Żuławski wysoko cenił dzieło Bergmana. Jednak realistyczna konwencja tego filmu wywołała w nim, jako widzu i artyście, pewien niedosyt. Pojawiło się zasadnicze pytanie, na które Bergman w swoim filmie nie odpowiada na pytanie: co w istocie jest przyczyną ludzkiego postępowania, lęków, pragnień i wynikających z nich konfliktów psychicznych oraz międzyludzkich? Czy kryje się za nimi jakaś irracjonalna siła, czy też są one motywowane metafizyczną pustką? W jakim świecie się pojawiają? Reżyserowi chodziło zatem, jak sam to ujął, o dobudowanie do tego mieszczańskiego obrazu pożycia małżeńskiego, „strychu”, który skrywałby mroczną tajemnicę⁵. Ważny był również wspomniany

⁴ „Gdy robiłem filmy, zdarzało mi się też kręcić jeszcze raz to samo, z większą świadomością, że było już raz nakręcone, gdzieś, kiedyś, poprzednio. Ale to gdzieś, kiedyś i poprzednio (podobnie) lokowało się bardziej w pamięci i jej natarczywej, niewyczerpalnej ważności niż w treści i formie, stylu sztucznego utworu: kawałka, dzieła, filmu, fantasmagorii, snu na częściowo tylko jawnej jawie jestestwa bytu” (Żuławski, 2010, s. 133–134).

⁵ „To mnie zaciekawiło, żeby tam wlaź po schodach, otworzył drzwi i coś zobaczył. No więc wlaźłem na strych, otworzyłem drzwi i zobaczyłem takie wymyślone monstrum” (A. Żuławski, w: Marecki i Kletowski, 2008, s. 272).

wyżej kontekst polityczny, czyli motyw zagrożenia i związanych z nim lęków, jakie ewokował zza żelaznej kurtyny system totalitarny.

„Z jednej strony więc [jest to] prywatne doświadczenie. Z drugiej strony *Sceny z życia małżeńskiego* i głęboki niedosyt, że to za mało. Z trzeciej strony stosunek do jakiejś formy życia (...) w totalitaryzmie – nie ważne, czy to jest Berlin Zachodni, czy to jest Warszawa, czy Detroit z taśmą fabryczną – wszystko jedno” – tłumaczył Żuławski (Marecki i Kletowski, 2008, s. 272).

W *Opętaniu* dramat małżeński prowadzi zatem ku innym rozwiązaniom gatunkowym – do horroru oraz thrillera psychologicznego i politycznego o podzielonym świecie, trawionym przez chorobę psychiczną, ale także przez groźne siły „zła”. Szaleństwo filmowej Anny – żony głównego bohatera – okazuje się nie tylko obsesją seksualną skierowaną ku jej kochankowi, lecz w istocie staje się opętańczym zwrotem ku potworowi, którego sama rodzi. Dokonuje się to w słynnej scenie rozgrywającej się w przejściu podziemnym, będącej wielkim aktorskim *tour de force* Isabelle Adjani. Mniej więcej od tego momentu akcji widz zaczyna mieć wrażenie, że ogląda już nie tyle małżeński dramat psychologiczny, co horror. Wszystkie, coraz bardziej „krwawe” tropy tej historii prowadzą do opuszczonego mieszkania znajdującego się w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg, w którym Anna nie tylko morduje kolejne ofiary, lecz również oddaje się namiętnej kopulacji ze straszliwą bestią, którą wyhodowała.

Jak można sądzić, właśnie ten perwersyjny motyw najbardziej zainteresował Charliego Bluhdorna jako potencjalnego producenta filmu w USA. Z pewnością motyw ten miał znaczenie marketingowe. Dawał bowiem pretekst nie tylko do stworzenia opowieści w konwencji horroru ze scenami erotycznymi, ale również filmu wykorzystującego efekty specjalne. Był to motyw w tym czasie coraz bardziej popularny w kinie amerykańskim, między innymi ze względu na zakończony sukcesem finansowym premiery słynnych filmów *Obcy* (1979) Ridleya Scotta i wspomnianego już *King Konga*.

Choć pomysł Andrzeja Żuławskiego miał również o wiele bardziej wysublimowany rodowód artystyczny, o którym Bluhdorn mógł nie wiedzieć (choćby słynny drzeworyt japoński Hokusai'a zatytułowany *Polawiaczka awabi i ośmiornica* z cyklu *Udręki miłości*) (Morena, 2006, s. 46), to można go było traktować jako komercyjny atut w ręku reżysera, kiedy jeszcze miał on perspektywę reali-

zacji filmu w Ameryce. Żuławski miał nawet plany zatrudnienia do pracy przy *Opętaniu* ówczesnego mistrza kreacji postaci monstrów filmowych, wielkiego wizjonera scenografii, malarza, surrealistę Hansa Rudolfa Giger. Skończyło się na współpracy z Carlo Rambaldim, nie mniej zdolnym scenografem, autorem efektów specjalnych, między innymi właśnie w *King Kongu*, i konstrukto-rem mechanizmu głowy „obcego” w filmie *Alien* (Tessier, 1991, s. 27).

Opętanie jest bez wątpienia melanżem kilku odmian horroru filmowego. Przy- wodzi na myśl takie klasyki tego gatunku jak *Psychoza* (1960) Alfreda Hitchcocka, *Carrie* (1976) Briana de Palmy i *Wstrętu* (1965) Romana Polańskiego. Ten drugi film, podobnie jak słynny *Egzorcysta* (1973) Williama Friedkina, łączy z dziełem Żuławskiego elementy horroru satanistycznego, czyli przede wszystkim motyw diabelskiego monstrum, mającego przemożny wpływ na bohaterów i ich świat. Warto zauważyć, że mniej więcej w tym samym czasie, co *Opętanie*, powstało również słynne *Łnienie* (*Shining*, 1980) Stanleya Kubricka.

Opętanie szczególnie przypomina również zrealizowany w 1979 roku, „body horror” Davida Cronenberga pt. *The Brood* (*Pomiot/Potomstwo*). W obu filmach tematem jest toksyczny związek małżeński, a bohaterką kobieta rodząca dzieci-po- twory będące w istocie emanacją jej wściekłości i gniewu. W filmie Cronenberga, tak jak w *Opętaniu*, pojawia się postać demonicznego psychologa manipulującego swoją pacjentką i zarazem kochanką, za pomocą niebezpiecznej metody terapeutycznej⁶. W obu dziełach filmowych obecna jest, w różny sposób, ale traktowana całkiem serio, obsesja niebezpiecznych manipulacji siłami psychicznymi i biolo-

⁶ Można również mówić o pewnym podobieństwie formalnym obu filmów. Jednak daje się ono zauwa- żyć, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę krótszą wersję filmu Andrzeja Żuławskiego. *Opętanie* funkcyj- nuje bowiem w (co najmniej) dwóch wersjach montażowych: europejskiej (autorskiej) i anglosaskiej, dystrybuowanej w USA na kasetach VHS. Właśnie ta druga wersja skrojona została stricte pod reguły gatunkowe horroru, co mocno ograniczyło artystyczną wizję reżysera. Wersja ta jest krótsza o blisko pół godziny (trwa 82 minuty) od wersji autorskiej i zawiera wiele zmian w konstrukcji narracyjnej filmu, jak również pomija kilka ważnych wątków współtworzących jego znaczenia (m.in. nie pojawia się w niej postać matki Heinricha oraz brak w niej apokaliptycznego zakończenia filmu). Dzięki in- nej kolejności montażowej scen (m.in. wcześniej pojawia się scena w przejściu podziemnym) główny nacisk położony został na demoniczne opętanie bohaterki, a stracił na znaczeniu dramat małżeński i głębsza, polityczno-historyczna motywacja kreowanych przez reżysera wydarzeń i obrazów. Swoisty „montaż atrakcji”, charakterystyczny dla b-klasowych horrorów całkowicie rozbił rytm montażowy pierwotnej wersji filmu. Ten efekt chaosu wizualnego wzmocniony został jeszcze pominięciem w wielu scenach muzyki autorstwa Andrzeja Korzyńskiego i zastąpieniem jej efektami dźwiękowymi (np. „groźnym” pozukiwaniem). Katalog efektów znanych z tanich horrorów uzupełniają: inny krój liter tytułu filmu pojawiającego się w jego czołówce, motyw wylupionych oczu jako wizualne flash backi sceny w przejściu podziemnym (których w ogóle brak w wersji autorskiej) oraz liczne efekty prześwie- tleń i zabarwień obrazu, które niemal całkowicie zakłócają jego pierwotną, bardzo starannie opraco- waną tonację barwną. Innymi słowy, można śmiało stwierdzić, że dwie wersje *Opętania* to w zasadzie dwa różne filmy. Skróconą wersję filmu można było obejrzeć w całości na stronach Vimeo jeszcze w lipcu 2021 roku pod zablokowanym już adresem <https://vimeo.com/channels/1501853/170111191> (dostęp: 29.12.2024).

gicznymi uaktywniającymi się we współczesnym świecie pod wpływem ideologii i posługujących się nią „ludzi-demiurgów”. David Cronenberg i Andrzej Żuławski prowadzą swoich widzów od dramatu małżeńskiego, przez krwawy horror, do próby postawienia diagnozy świata współczesnemu.

Polski reżyser uczynił to wplatając w swój film motywy thrillera psychologicznego i politycznego, w którym przejawia się paranoiczny lęk oraz krytyka kultury współczesnej. Akcja *Opętania* rozgrywa się w świecie wyraźnie podzielonym politycznie i zamkniętym. Znakiem tego zjawiska jest Mur Berliński i pilnujący go strażnicy widziani z okna mieszkania głównych bohaterów. Również inne pokazywane w filmie przestrzenie Berlina, wyludniona i zaniebdana wtedy dzielnica Kreuzberg, labirynty nowoczesnych bloków itp. ewokują nastrój osaczenia i realnego zagrożenia zimnowojennego. Co więcej, ta labiryntowa przestrzeń miasta płynnie łączy się z labiryntem mieszkań, w których rozgrywa się filmowy dramat. Niebezpieczeństwo przenika tu, jak gdyby z przestrzeni zewnętrznej do wnętrza.

Jednakże ten podział świata nie przebiega jedynie w przestrzeni fizycznej. Dotyczy również sfery psychicznej każdej z głównych postaci. Wszystkie one okazują się dwuznaczne, a nawet posiadają coś w rodzaju drugiej, ukrytej osobowości, jakiegoś sobowtóra. W najwyższym stopniu dotyczy to głównego bohatera, granego przez Sama Neila. Marc jest nie tylko zdradzonym mężem, człowiekiem zranionym i cierpiącym, ale również tajemniczą postacią pracującą na zlecenie tajnej organizacji, może szpiegiem, który prowadzi niebezpieczne misje wywiadowcze po drugiej stronie Muru, zarabiając duże i prawdopodobnie „brudne” pieniądze.

Ten wątek „szpiegowski” do końca filmu pozostaje niewyjaśniony lub nawet celowo zaciemniony przez reżysera⁷. Film kończy się sygnałami politycznej i światowej katastrofy. W ostatniej scenie postaciom Anny i Marca, a właściwie już ich demonicznym sobowtórów, towarzyszą odgłosy nalotów lotniczych, wojny, zagłady. Szpiegowskie i polityczne uwikłanie Marca staje się metaforą moralnego upadku świata oraz zależności od zła. Jak bowiem mówił Żuławski: „film ten nie jest filmem politycznym, ale każda polityka rodzi się z moralności, zbiega się z moralnością i tę moralność tworzy. Więc Berlin jest [był] gotowym miejscem, by ukazać to bez uciekania się do pustych dekoracji” (Bonitzer i Toubiana, 1991, s. 23).

⁷ Z takim myleniem tropów mamy do czynienia, kiedy w ostatniej scenie filmu poszukiwany przez Marca na Wschodzie „człowiek w różowych skarpetkach” okazuje się jednym z jego mocodawców. Kamera pokazuje to jak gdyby „mimoходом”.

Wątek ten, który dotyczy zimnowojennych lęków przejawiających się u progu lat 80. XX wieku, uzupełniony jest w filmie Żuławskiego krytyczną diagnozą kultury lat siedemdziesiątych. Ten krytycyzm odnosi się, jak można sądzić, przede wszystkim do ideałów kontestacji i kontrkultury, które mocno zmieniały świadomość i życie ludzi na Zachodzie w dekadzie lat siedemdziesiątych, wpływając także na politykę. „Proszę zwrócić uwagę, że to był interesujący moment w życiu Zachodu, w którym nastąpił bunt przeciwko ścisłemu materializmowi różnych sił, kapitalizmu (...). Powstały wybuchy dzieci kwiatów, całe trendy cywilizacyjne, które ciągną się do dzisiaj. Z tego wszystkiego wykwitł New Age” – mówił Andrzej Żuławski (za: Marecki i Kletowski, 2008, s. 279).

Wątek ten ujawnia się przede wszystkim wraz z prywatnym śledztwem prowadzonym przez Marca, który poszukuje dowodów zdrady swojej żony. Najpierw odkrywa on w ich wspólnym mieszkaniu książki, które Anna czytała podczas jego nieobecności: o kulturze zen, tantrze, jodze i buddyzmie, o religii islamu i hinduizmu, ale także Biblię, podręczniki psychologii, oraz książki o marksizmie (György Lukács)⁸. Potem Marc znajduje kartkę pocztową przysланą przez kochankę Anny z wizerunkiem Tadź Machal – słynnej świątyni miłości w Indiach i podpisem: „Zobaczyłem tutaj drugą połowę oblicza Boga. Druga połowa to Ty...”. W końcu tropy prowadzonego przez niego „śledztwa” wiodą do „tego trzeciego”.

Jest nim Heinrich (Heinz Bennet), demoniczny i zarazem groteskowy psycholog-psychoanalitik, wyznawca kultury zen. Jego mieszkanie również wypełniają tomy książek z dziedziny psychologii, filozofii i polityki. Heinrich to „kluczowa” postać *Opętania*. Żuławski pokazał go jako narkomana opętanego seksem, niby dążącego do równowagi psychicznej, w zgodzie z filozofią Wschodu, a tak naprawdę ulegającego w sposób niekontrolowany popędowi i kompleksom (zależność od matki, narkotyki). To właśnie Heinrich budzi demoniczne instynkty tkwiące w bohaterce. Staje się dla niej duchowym guru wyzwajającym nieuświadomione potrzeby związane z seksualnością.

Heinrich jest również uosobieniem idei i postaw kontrkultury przełomu lat 60. i 70. XX wieku, wiele przecież czerpiących z psychoanalizy i filozofii Wschodu. W szerokim nurcie kontrkultury ideały filozoficzne i mądrość religijna ograniczane były często do powierzchownych zachowań i mody;

⁸ Na półce z książkami można rozpoznać m. in. takie tytuły jak: Harvey Cox, *Licht aus Asie*; Thomas Hoover, *Die Kultur des Zen*; György Lukács, *Ontologie-Marx*; Howard Barty, *Principles of Perception*; Ashley Montagu, *The Human Significance of the Skin* oraz niemiecko i angielskojęzyczne książki na temat życia religijnego Japończyków, jogi, buddyzmu i innych.

bywały pośrednią przyczyną społecznej agresji, krwawych dążeń rewolucyjnych, terroryzmu. Trzema najważniejszymi myślicielami, mającymi pośredni, ale w istocie duży wpływ na kontrkulturę, zaliczanymi do tzw. lewicy freudowskiej, byli psychoanalitycy Erich Fromm i Wilhelm Reich oraz filozof Herbert Marcuse (zob. Szałek, 1999).

Psychoanaliza propagowana przez Ericha Fromma miała charakter najbardziej zbliżony do filozofii zen. W obu tych doświadczeniach chodziło o osiągnięcie harmonijnego związku osobowości człowieka i świata (Fromm, Suzuki i De Martino, 1999, s. 188). I w zen, i w psychoanalizie kluczową rolę odgrywał duchowy przewodnik – mistrz lub psychoanalitik jako „lekarz duszy” (Fromm, 2017). Miał on prowadzić adepta-pacjenta poza racjonalną logikę ku bezpośredniemu, wewnętrznemu „działaniu własnej istoty” (Fromm, Suzuki i De Martino, 1999, s. 166). W koncepcji Fromma potrzeba autentycznej miłości miała być środkiem prowadzącym do uleczenia Freudowskiego konfliktu stłumionych pragnień i instynktów oraz represjonującej je kultury (Freud, 1967, s. 235–314). Głównym celem było pozbycie się fałszywej świadomości, poza którą miało ujawnić się rzeczywiste „źródło cierpienia”. Chodziło nie tylko o indywidualne urazy psychiczne (jak u Freuda), ale również (jak u Marksa) o mechanizmy społeczne zdominowane przez alienację (konkurencja, wyzysk, urzeczowienie jednostek).

O ile miłość i seksualność traktowane były przez Ericha Fromma jeszcze dość tradycyjnie, o tyle wyzwolona energia seksualna była jedną z głównych sił w koncepcji Wilhelma Reicha. Stał się on prawdziwym guru kontestacji⁹. Reich rozszerzył psychoanalityczne pojęcie represji poza psychikę człowieka na sferę ideologii i kultury (Szałek, 1999, s. 136). Był najbardziej radykalnym zwolennikiem rewolucji seksualnej i krytykiem kultury patriarchalnej. Uważał, że tłumienie seksualności staje się nawet zasadniczą przyczyną apatii społecznej, która może ułatwiać dominację faszyzmu. Dlatego Reich opracował fantastyczną teorię (i praktykę) tzw. organonu, w której seks jest istotą wszelkiej rzeczywistości. Organon jako „życie-energia naturalna” był synonimem swoiście pojętej boskości człowieka, krępowanej jednak do tej pory w okowach tradycyjnej kultury i cywilizacji (Szałek, 1999, s. 136).

Pojęcia represji kulturowej oraz Erosa jako siły libido, rozumianej jednak w kontekście szerszym niż tylko czysto seksualny, były również głównymi mo-

⁹ Buddyzm zen stał się m.in. inspiracją dla nurtu literackiego, muzycznego i filmowego nazwanego Beat Generation, natomiast wizje Wilhelma Reicha wywarły istotny wpływ m.in. na twórczość filmową Dušana Makavejeva.

tywami filozofii Herberta Marcuse'a (1998, s. 206-207). Był to najbardziej wpływowy teoretyk kontestacji. W jego koncepcjach Eros miał stać się główną siłą rewolucji polegającej na zniesieniu panującej w kapitalizmie dominacji klasowej. Jej efektem miała być nowa „nierepresyjna kultura” (Marcuse, 1998, s.199). Idea ta stała się głównym przesłaniem książki Marcuse'a zatytułowanej *Eros i cywilizacja*. Według przedstawionych w niej postulatów racjonalna kultura Logosu powinna być uzupełniona poprzez uwolnione siły popędów. Ludzie mogliby dzięki temu żyć bez uzależnienia od innych, dając spontaniczny wyraz polimorficznej seksualności własnego ciała. Jednak aby tak się stało, konieczna była radykalna zmiana stosunków ekonomicznych i społecznych oraz erotyzacja związków międzyludzkich, dzięki której ciało stawałoby się instrumentem uzyskiwania przyjemności¹⁰.

Koncepcje Fromma, Reicha i Marcuse'a miały w dużym stopniu charakter utopijny. Jednak bardzo mocno wpłynęły na obyczajowość współczesną, trwale ją odmieniając. Wszyscy trzej, choć formalnie nic ich nie łączyło, zaczerpnęli pojęcie libido, jako głównej siły życiowej, z Freudowskiej psychoanalizy. Jednak w odróżnieniu od Freuda, a idąc w pewnym sensie za Marksem, uważali, że rewolucję seksualną i społeczną przygotowuje konieczny „proces dziejowy”. Dlatego wszyscy oni negowali Freudowski sceptycyzm i pesymizm, co do możliwości wyzwolenia człowieka z regresji psychicznej i represji kulturowej.

Żuławski odniósł się w *Opętaniu* sceptycznie do przekonania o możliwości swobodnego wykorzystywania instynktów człowieka w celu przekształcania sfery obyczajowej i społeczno-politycznej. Żuławski krytycznie traktował próbę implementacji idei rewolucyjnych z komunistycznego Wschodu na Zachód. W jego filmowym ujęciu Zachód (w tym przypadku Berlin) ujawniał jednak pewną podatność na tego rodzaju implementację. W tym kontekście ważna jest nie tylko psychiczna i fizyczna degeneracja Heinricha, lecz również pewna diaboliczna dwoistość postaci Marca. Powracając (nie po raz pierwszy) z tajnej misji szpiegowskiej na Wschodzie, po drugiej stronie żelaznej kurtyny, przyjeżdża on do Berlina niejako „zainfekowany” destrukcyjną siłą, wpływając tym negatywnie również na swoją żonę – Annę. W tym sensie potwora zrodzonego z bohaterki można traktować nie tylko jako erupcję jej niekontrolowanych fantazji seksualnych, lecz metaforycznie – jako „obce” monstrum idei komunizmu i marksizmu zagnieżdżone w kapitalistycznym „łonie”, podatnym z jakichś względów na zło przychodzące z zewnątrz.

¹⁰ Por. „(...) seksualność, w określonych okolicznościach, może wytworzyć wysoko cywilizacyjne stosunki międzyludzkie, nie poddając się równocześnie represyjnej organizacji, jaką istniejąca cywilizacja narzuciła temu popędowi” (Marcuse, 1998, s. 206).

Natomiast drugie krytyczne odniesienie Żuławskiego jest jeszcze bardziej skomplikowane. Można go określić jako „psychologiczno-religijne”. Związane jest ono z negacją optymistycznego postrzegania natury ludzkiej i świata jako *sui generis* dobrych, czyli takiej wizji świata, która w znacznej mierze towarzyszyła ideałom kontrkultury.

Można zauważyć, że w *Opętaniu* wyraźnie dają o sobie znać inspiracje psychologią głębi Carla Gustava Junga i jego uczniów. Widać je w ścisłym powiązaniu problemu nieświadomości indywidualnej bohaterów i nieświadomości zbiorowej, w filmowym wizerunku zła jako siły realnie działającej, w numinotycznym, czyli w pewnym sensie religijnym, charakterze doświadczeń bohaterów i wreszcie we wzmożonej tendencji do myślenia i ujmowania wydarzeń i problemów w sposób obrazowy, jako imaginacji indywidualnych i zbiorowych przeżyć psychicznych, mających być może podłoże archetypowe.

Pewne podobieństwo przejawia się przede wszystkim poprzez ukazywanie zależności między stanami psychicznymi bohaterów a kondycją moralną świata. Carl Gustav Jung wielokrotnie wskazywał na ukrytą zależność nerwic i kryzysów psychologicznych doświadczanych przez jednostki od stanu politycznego świata drugiej połowy XX wieku rozdartego „żelazną kurtyną”. Jego zdaniem rozdział pomiędzy nieświadomością a świadomością przyczynia się do zagarniania sfery racjonalnej przez różnego rodzaju ideologie, totalitaryzmy oraz opresyjne działanie mechanizmów państwowych. Jung pisał nawet o „mocach świata podziemnego – by nie rzec: piekła”, które próbują tworzyć „system niewolnictwa państwowego” (Jung, 2015, s. 55).

„To, w jaki sposób nieświadomość wdziera się w pole widzenia świadomości, a mianowicie przez nerwicowe zaburzenia świadomości, przypomina nie tylko o polityczno-społecznej kondycji naszych czasów, lecz również objawia się jako fenomen cząstkowy teraźniejszości. Otóż w obu przypadkach powstaje psychologiczny podział, przy czym raz mamy do czynienia z rozdarciem świadomości światowej przez żelazną kurtynę, raz z rozszczepieniem indywidualnej osobowości” – pisał Jung (2015, s. 290–291).

Osobisty kontekst historii opowiadanej w *Opętaniu* przez Andrzeja Żuławskiego, miejsce, kontekst polityczny, w którym rozgrywa się akcja filmu, oraz jego forma wizualna, wskazują na pewne podobieństwo z psychologią głębi Carla Gustava Junga i jego uczniów, na przykład Ericha Neumanna i Jamesa Hillmana. Zło traktowane było przez nich jako nieuświadomione treści psychiczne, nieusuwalne, dla których więc należy znaleźć właściwe miejsce w życiu psychicznym człowieka. Jung, a za nim również Neumann i Hillman personifikowali

te treści pod postaciami mitycznych demonów-bóstw eksponujących numinalne siły nieświadomości. Doświadczenie *numinosum* to konfrontacja z nieświadomością, czyli faktami psychicznymi oddziałującymi jak bogowie-demony (*numina* = „boskość” w znaczeniu odnoszącym się do religii pierwotnych). Dlatego to, co nieuświadomione ma w pewnym sensie charakter religijny; może być również traktowane jako oddziaływanie na psychikę ludzką nieuświadomionych czynników politycznych i ideologicznych. Jak pisał Neumann, „cień jednostki jest zawsze związany z kolektywnym cieniem grupy, toteż przez asymilację własnego zła dokonuje ona również asymilacji fragmentu zła społeczności” (Neumann, 1982, s. 251).

Jedną z zasadniczych metod terapeutycznych stosowanych w psychologii głębi Junga i jego uczniów jest tzw. metoda aktywnej imaginacji. Polega ona na traktowaniu i przeżywaniu mentalnych i psychicznych wyobrażeń jako rzeczywistych. Jak pisał James Hillman, „diabła danej osoby należy szukać w jej niestrawności”; i innymi słowy „w posiadaniu większej liczby zdarzeń niż te, które przekształciły się w doświadczenia” (Hillman, 2016, s. 53). Chodzi o takie zdarzenia, które nie były poddane wewnętrznemu procesowi psychologicznemu i pozostały w nieświadomości. Aby proces tego „przekształcania” mógł się odbyć, konieczna jest regresja ku archetypom oraz uruchomienie procesu kreatywnej fikcji, czyli imaginacji i konfabulacji na temat demonicznych sił i procesów ukrytych w nieświadomości.

Również w *Opętaniu* dokonuje się, poprzez działanie swobodnej imaginacji, ewokacja nieświadomych procesów psychicznych mających negatywny i destruktywny charakter. Dla Żuławskiego, podobnie jak dla Junga, Hillmana lub Neumana, granica pomiędzy wewnętrznymi a zewnętrznymi przyczynami zła wydaje się płynna. W *Opętaniu*, jak pisał Żuławski: „[bohaterka] wyradzała z siebie Księcia Ciemności, zniszczenie, czyli właśnie Diabła. Ale co i kto dla kogo jest kiedy Diabeł, a co Aniołem przeszkadzającym przy spadaniu w przepaść? (...) Toteż w zakończeniu filmu *Opętanie* okazuje się, że Diabeł (...) ma twarz, ciało, garnitur męża, którego ona porzuciła. Zakochany, zdemolowany mąż widzi Diabła jako samego siebie. Diabeł jest jego sobowtorem, odbiciem lustrzanym” (Żuławski, 2004, s. 214–215). A wszystko to dzieje się w świecie opanowanym przez zło, wrogim, zimnowojennym, napawającym paranoicznym lękiem...

Bibliografia

- Bird D. (2018). *Basha: The Polish Poster School's Most Reluctant Member*. Culture.pl. <https://culture.pl/en/article/basha-the-polish-poster-schools-most-reluctant-member> (dostęp: 29.12.2024).
- Bonitzer, P., Toubiana, S. (1991). *Oko w piasku. Rozmowa z Andrzejem Żuławskim*, przeł. J. Słodowski. „Film na świecie”, nr 383.
- Freud, Z. (1967). *Człowiek, religia, kultura*, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Fromm, E. (2017). *Psychoanaliza a religia*, przeł. J. Karłowski. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda.
- Fromm, E., Suzuki, D.T., De Martino, R. (1999). *Buddyzm zen i psychoanaliza*, przeł. M. Macko. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Hillman, J. (2016). *Uzdrowiające fikcje. Poetyka psychoterapii. Freud, Jung, Adler*, przeł. J. Korpanty. Warszawa: Laurum.
- Jung, C.G. (2015). *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke. Warszawa: KR.
- Kletowski, P., Marecki, P. (2008). *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Marcuse, H. (1998). *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- Morena, F. (2006). *Hokusai*, przeł. H. Borkowska. Warszawa: Rzeczpospolita.
- Neumann, E. (1982). *Cele i wartości nowej etyki*, przeł. J. Prokopiuk. „Literatura na Świecie”, nr 3–4.
- Szałek, P. (1999). *Lewica freudowska. Od psychoanalizy do irracjonalizmu*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Szarłat, A. (2019). *Żuławski szaman*. Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Szczepański, T. (2002). *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Tessier, M. (1991). *Dwoista Apokalipsa w Berlinie*, przeł. M. Szczepańska. „Film na Świecie”, nr 383.
- Variety Staff (2011). *Producer Christian Ferry dies*. Variety. <https://variety.com/2011/scene/people-news/producer-christian-ferry-dies-1118036182/> (dostęp: 29.12.2024).
- Wikipedia (2024). Hasło: *Frederic Tuten*. https://en.wikipedia.org/wiki/Frederic_Tuten (dostęp: 1.12.2024).
- Żuławski, A. (2004). *Bilet miesięczny*. Warszawa: Twój Styl.
- Żuławski, A. (2010). *Nocnik*. Warszawa: Krytyka Polityczna.

Abstract

Andrzej Żuławski's *Possession* can be read as a political and psychological thriller about a world divided by the Cold War at the turn of the 1970s and 1980s. It is a world permeated by mysterious forces of "evil". Żuławski's heroes are people living in a state of neurosis and fear. The film depicts an obsession with dangerous manipulation of mental and biological forces activated under the influence of ideology. In *Possession*, the director presents a critical diagnosis of Western culture in the 1970s - the time after the contestation and sexual revolution.

Słowa kluczowe: Andrzej Żuławski, zło, opętanie, zimna wojna, gnoza, psychoanaliza

Keywords: Andrzej Żuławski, evil, possession, Cold War, gnosis, psychoanalysis
