

Karol Samsel

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-2047-4508

Puszka Pandory podsuwana Europie. Ekspresja artystyczna *Opętania* Andrzeja Żuławskiego

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.02>

Streszczenie

Opętanie Andrzeja Żuławskiego wydaje się swoistą polemiką z sugestywną wizją rozpadu małżeństwa przedstawioną przez Ingmara Bergmana we wcześniejszych *Scenach z życia małżeńskiego*. Żuławski wydaje się proponować Staremu Kontynentowi egzorcyzm: dba o ramę osobistą swojego projektu, tak jednak ją konstruuje, aby całość jego filmowego wyznania pozostawała czytelna dla Europejczyków – bardzo wymowne na tym tle wydają się starania o to, aby główną rolę męską w *Opętaniu*, *alter ego* reżysera, zagrał uwielbiany przez Żuławskiego (szczególnie za główną rolę w wyreżyserowanym przez siebie *Hamlecie* z 1948 roku) Laurence Olivier.

Słowa kluczowe

Andrzej Żuławski; Ingmar Bergman; kosmpolityzm; *Opętanie*

Opętanie (*Possession*, 1981), wielki i skandalizujący po dziś dzień film Andrzeja Żuławskiego, nie był oczywiście pierwszą realizacją tego reżysera za granicą (to miało należeć do *Najważniejsze to kochać* [L'important c'est d'aimer, 1974]). To jednak pierwszy jego film, w który zaangażowani byli hollywoodzcy producenci, co realnie przekładało się na genezę dzieła: przy nieustannej europejskiej asyście, tj. w stałej niemiecko-francuskiej współpracy, do tego – w dwuznacznym flircie z amerykańskim kinem rozrywkowym (wszak zaintrygowany *Obcym – ósmym pasażerem Nostromo* [Alien, 1979] Ridleya Scotta, Żuławski podjął decyzję, aby pozyskać dla własnego projektu jednego ze stworzycieli wizerunku potwora, Carla Rambaldiego). W efekcie otrzymujemy film, którego idiomatyczność („żuławskość”) gwarantuje, co prawda, zespół „niezmienników” twórczości Żuławskiego (jednym z nich był operator kamery, Andrzej Jaroszewicz), jednakże film na tle całej twórczości autora *Najważniejsze to kochać* niepospolicie osobny, z wyraźnym wpływem praktyk koprodukcyjnych (tak jakby Żuławski wierzył, że jest w stanie stworzyć – tym akurat razem, dzięki splotowi wyjątkowo fortunnych dla siebie okoliczności produkcyjnych – zarazem film paraboliczny i kosmopolityczny, film dla siebie i dla Europy, a nawet dla świata, innymi słowy: *confessio* oraz *memento* naraz). Wspomniany paraboliczny-kosmopolityczny wydźwięk *Opętania* daje się odczuć zwłaszcza w nie w pełni zrozumiałym i mrocznym, eschatologicznym finale. Mrocznym, bowiem (jak zawsze u Żuławskiego) również w zwieńczeniu *Opętania* triumfuje gnoza, niekieszonana oraz niecenzurowana, postaciowana i niepostaciowana (jeśli można tak powiedzieć), czyli najważniejszy z walorów postawy duchowej, a jednocześnie ideowo-światopoglądowej kontrowersyjnego artysty.

Istnieją bardzo osobiste powody dla podejmowania przez Żuławskiego na rozmaitych poziomach stylistycznej uniwersalizacji osobliwego doświadczenia filmowego, jakim jest dla widza – *Opętanie*... Dla zaznajomionych z biografią reżysera całkowicie jasne jest, że kluczowe musi pozostawać w obserwowanej tu (tak wieloznacznej i symbolicznej na wielu poziomach) materii filmowego obrazu realne rozstanie Żuławskiego z Małgorzatą Braunek, rozpisane na wiele lat, rozciągane na kilka ciągów dalszych, ale i urwań. Właśnie ten upiorny bagaż, ponury ciężar alegoryczno-symboliczny, przejąć musi wszechstronnie rozpisywana w *Opętaniu* postać grana przez Isabelle Adjani. Choć z pewnością dopisuję Żuławskiemu intencje inscenizacyjne, warto na tym etapie dobrze się zrozumieć: po pierwsze, w aspekcie gatunkowo-rodzajowych założeń *Opętanie* stanowi obraz swoistej kompozycyjnej pełni: to misterium, horror ekologiczny i tragedia grecka w jednym – raz z Adjani w roli greckiej Eryni toczącej krew z ust, a raz w roli Gai rodzącej Ziemię w rzucie konwulsji, krwawego poronienia – jak okaże się w puencie słynnej sceny w tunelach metra. Adjani zatem jest wszystkim – i to po pierwsze – a po drugie: wszystko wpisuje się w rolę Adjani, jako pierwotny wzór świata,

bo jest w tym wszystkim aktorka również swoim aktorskim aktem, a to znaczy: aktem uczucia Żuławskiego do Braunek, aktem skrajnego umiłowania Braunek albo jej obrazu w umyśle... Stąd również wynikać może paraboliczna wymowa *Opętania*: Adjani jest wszystkim, a przynajmniej Adjani może być utożsamiana ze wszystkim, co dostępne w kulturze, bo i film ten jest wszystkim, skoro w podstawowym sensie uczucia miłosnego wszystkim była Braunek... Takiej właśnie lektury *Opętanie* potrzebowałoby na przykład w świetle *Fragmentów dyskursu miłosnego*, opublikowanych przez Rolanda Barthes'a na cztery lata przed premierą filmu – czyli w 1977 roku. Miłosny ekshibicjonizm Żuławskiego jest tutaj bardzo stabilnym podłożem uniwersalizacji doświadczeń twórczych – i właśnie dzięki takiej podstawie reżyser może stworzyć swój film będący notabene formą prywatnego listu do widza, nie listu miłosnego przecież, ale listu o miłosnym rozczarowaniu czy o miłosnej utracie wiary. Elektryzujące musi w podobnej sytuacji pozostawać przeświadczenie, że wypowiada się globalnie, a przede wszystkim: że globalnie będzie słyszany – on, ten sam, którego *Diabła* zatrzymano na półce i którego prace nad *Na srebrnym globie* brutalnie przerwano.

Nie jest przecież tak, że w *Opętaniu* jedynie żeńska rola pozostawała dla Żuławskiego fetyszem o nieodpartym, fantazmatycznym uroku. Długo karmił się ambicją zupełnie innego ucieleśnienia roli męskiej – postać tajnego agenta odgrywana ostatecznie przez Sama Neilla jest rezonerem poglądów Żuławskiego, a nawet, zdaje się, jego konsekwentnym *porte parole*. Warto w tej sytuacji może przypomnieć, że reżyser długo marzył o powierzeniu roli – podjętej ostatecznie przez Neilla – legendarnemu Laurence'owi Olivierowi. Ten jednak w elegancki, acz stanowczy sposób, odmówił uczestnictwa w projekcie. Kulisy odrzucenia przezeń oferty gry w *Opętaniu* odsłonił po latach Andrzej Seweryn:

Wybitny aktor spotkał się z nim, ale powiedział Andrzejowi tak: *To dla mnie zaszczyt, że właśnie mnie proponuje pan tę rolę, ale ja jestem już stary, nie mam energii, nie zdobędę się na wysiłek, którego wymaga pan od swoich aktorów, nie będzie pan ze mnie zadowolony* Jednym słowem, wielki Olivier doskonale wiedział, jakich rzeczy wymaga od swoich aktorów Żuławski, że dla niego nie ma półśrodków, trzeba skoczyć na główkę bez zabezpieczeń¹.

1 A. Seweryn, *Węgorze ze skrzydłami*, rozmowę przeprowadza Ł. Maciejewski, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016 nr 3 [online], [dostęp: 31.05.2023], <<https://pleograf.pl/index.php/wegorze-ze-skrzydłami-z-andrzejem-sewerynem-rozmawia-lukasz-maciejewski/>>.

Istotne światło na charakter motywacji Żuławskiego dążącego do tego, by w *Opętaniu* grał właśnie Olivier, rzuca filmowa młodość tego pierwszego i najwcześniejsze – kształtujące Żuławskiego najsilniej – inspiracje. Mało kto pamięta, że na równi ze słynnym Kanalem Wajdy, całkowicie formacyjnie oddziaływał na przyszłego autora *Trzeciej części nocy* właśnie... *Hamlet* (reż. Laurence Olivier, 1948) z Olivierem, a jakże, w roli głównej. „[...] może już zaglądać sam do pobliskiego kina Polonia. Jako czternastolatek obejrzy tam filmy, które wywrą wpływ na jego życie – to *Hamlet* i *Kanał*. Wróci po nich do domu odmieniony z gorączką w oczach”² – pisze o Żuławskim – nastolatku jego wytrawna biografka, Aleksandra Szarłat.

Sądzę, że chęć „przeglądania się” właśnie w Olivierze, a zarazem zmuszania słynnego aktora i reżysera (co zdaje się tutaj nie mniej ważne) do zmagania z niszczycielskim szaleństwem Adjani „zaprogramowanym” przez Żuławskiego, nie jest wyłącznie oznaką narcyzmu, bądź megalomańskiej utraty dystansu przez artystę, ale symptomem najgłębszego rozrachunku, na jaki w tamtym czasie Żuławskiego mogło stać. Rozrachunku w porządku summy – Olivier poświęcałby swoją obecnością, nawet jako senior, że hamletyczna antropologia jest nie do utrzymania, a jeżeli już pojawia się, to jedynie po to, aby – poprzez samo ciało aktora, tzn. w ikonicznej osobowości Oliviera, ale i poprzez nią – dać się „zmasakrować” rzeczywistością horroru – tego, którego rezonerką oraz westalką jest postać grana przez Adjani. W pewnym sensie (w planie dość osobistym) można tutaj dostrzec także osobliwe „pożegnanie z bronią”, tzn. pożegnanie z dzieciństwem i kształtującym to dzieciństwo imaginarium filmowego monumentalizmu. *Hamlet* w świecie *Opętania* przecież nie przetrwa, a Olivier – jeśli by w nim grał, musiałby niejako umrzeć w trakcie pracy, a dalej – odrodzić się na nowo. „Sam Neill był wspaniały: zaczynał jako szary człowieczek, a dochodził do obłędu, w którym patrzył i przyzwalał – tak chwalił swojego aktora Żuławski – by jego kobieta kochała się z potworem”³. Należałoby chyba podejrzewać, że podobną „Kalwarię” – aktorską, ale także emocjonalną – miały w *Opętaniu* do przejścia siedemdziesięcioletni Olivier... Odrębnym pytaniem, na które zapewne nie uzyskamy już odpowiedzi (może mógłby jej nam udzielić Andrzej Seweryn), jest pytanie o sens obsadzenia w roli mężczyzny przechodzącego kryzys małżeński, alter ego reżysera, giganta aktorstwa, a równocześnie – matuzalema. Powracająca myśl o tym jeszcze bardziej potęguje wrażenie specyficznej paraboliczności *Opętania*.

2 A. Szarłat, *Stalowe słupy w pokojach dzieciństwa*, [w:] tejsze, Żuławski. *Szaman*, Agora, Warszawa 2019, s. 95.

3 S. Naitza, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Twój Styl, Warszawa 2004, s. 27.

Pierwsze czterdzieści minut filmu stanowi bardzo wyraźną, retoryczną i ekspresyjną próbę dawania odporu chłodnej elegancji stylistycznej wcześniejszych *Scen z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana – chociaż premiera *Opętania* odbyła się osiem lat po premierze Bergmanowskiego obrazu, to właśnie *Sceny z życia małżeńskiego* stanowiłyby podstawowy intertekstualny układ odniesienia dla filmu Żuławskiego. Ale Żuławski ani nie robił z tego tajemnicy, ani nie krył się ze swoją irytacją wobec poddanego autocenzurze (jak uważał) przekazu *Scen...* Stwierdzał bardzo krótko:

„Opętanie” opowiada rodzinną historyjkę o małżeństwie, które się kruszy. To temat nader częsty w filmie, wystarczy przypomnieć „Sceny z życia małżeńskiego” Bergmana, gdzie wszystko jest tak doskonale: aktorzy, sytuacja, słowa. A ja się wynudziłem. Wystarczyło wyjść z kina, by zobaczyć to samo dookoła siebie, a czasem i więcej. Wtedy przyśniło mi się, że drzwi do szafy w jednym z pokoi, gdzie mieszka przeżywająca kryzys para, otwierają się, wychodzi olbrzymi pająk i... pożera parę. Zdałem sobie sprawę, że ten pająk jest ważniejszy od pary. Ten pająk był jak Bóg.⁴

Może warto jest wspomnieć, jak – pomimo całego odium niechęci Żuławskiego do Bergmana z lat 70. – typowo bergmanowskim rozwiązaniem byłby wstępny nakreślony tu pomysł rozwiązania perypetii w *Opętaniu*, a zatem objawienie się pająka-Boga, a dalej pożarcie przezeń pary. Niewykluczone, że Żuławski mógł uzmysłowić sobie, jak bardzo epigońskie (!) rozwiązanie akcji proponuje – właśnie w stosunku do Bergmanowskiego *Jak w zwierciadle*. Trudno, ażeby pająk-Bóg zjawiający się w finale Adjani i Neillowi nie kojarzył się z Bogiem pod postacią pająka ukazującym się Karin, tzn. Harriet Anderson, w towarzystwie jej męża, Martina, Maxa von Sydowa. Tak jak małżeństwo Adjani i Neilla jest małżeństwem doświadczonym „szalem animálním” tej pierwszej, tak małżeństwo Anderson i von Sydowa jest doświadczane postępującą mimo prób zatrzymania – schizofrenią Karin. Pierwsze czterdzieści minut obrazu Żuławskiego wygląda, i to pod wieloma względami, na brutalne oraz naturalistyczne rozliczenie z symboliczną oraz chyba dosyć „przegadaną”, zdaniem autora *Szamanki*, warstwą znaczeń (i kryptoznaczeń) dominujących w *Scenach z życia małżeńskiego*. Żuławski ani nie chce tracić bowiem czasu, ani koncesjonować wyrafinowanej symboliki – a już tym bardziej, jeżeli wiązałoby się to ze spowolnieniem filmu, ze składaniem ofiary z tempa narracyjnego w imię ewokowania głębi (to tempo powinno być zostawione w spokoju – narracja powinna biec nieubłaganie).

4

Tamże, s. 24-25.

Ostentacyjne porzucenie głębokiej filmowej symboliki mogącej kojarzyć się z celami inscenizacyjnymi Bergmana przebiega tutaj w sposób wyjątkowo efektowny i odpowiada za chyba najlepiej pamiętane dziś – a więc do pewnego stopnia ikoniczne – wspomniane pierwsze czterdzieści minut czasu ekranowego *Opętania*. Naturalistycznymi węzłami tej części całego metrażu są dwie sceny nawiązujące do poetyki horroru i makabry – pobicie żony przez męża, następnie próba samobójcza kończąca się wyrwaniem ciężarówki, pod którą wbiega postać grana przez Adjani (w tym fragmencie bohaterka przedstawiana jest zdaje się jako Erynia), oraz scena z elektrycznym nożem do krojenia mięsa, który służy podwójnemu krwawemu „naznaczeniu”: tym narzędziem protagonistka podcina sobie szyję, a następnie aktor grany przez Neilla – wielokrotnie – przeguby. Jeśli można dostrzec tutaj element gry ze sterylnością bergmanowskich konfrontacji małżeńskich, należałoby jeszcze podkreślić, że całe tempo „krwawej łaźni”, dyktowane przez Żuławskiego swej ekipie, a także „wyczynowemu” aktorskiemu duetowi Adjani – Neill, jest, choć znaturalizowane, kodem uniwersalnym, tj. tempem wielkich europejskich tragedii w rodzaju Racine’a, co znów wzmacnia światowy i europejski wydzźwięk *Opętania*, również jako „krwawego portfolio” podsuwanego przez reżysera *Błękitnej nuty* – kolejno Francji, Niemcom, Europie, Ameryce Północnej, wreszcie – *urbi et orbi* – całemu światu. Żuławski oświadcza, i to bez zawahania, że „*Opętanie* jest jednym z moich filmów najpełniejszych, gdzie forma i treść zlały się”, jest „skończenie egoistycznym i osobistym”, nieraz, do tego, nazywa cały swój graniczny utwór filmowy autoterapeutycznym egzorcyzmem – jak to ujmuje – z „historii małżeńskiej, której nigdy nie zrozumiałem”⁵. To wyraźnie znamienne, że właśnie ów narracyjnie, ale i filmowo zrealizowany „egzorcyzm” reżyser postanawia uczynić „listem w butelce” – co najmniej do Europy, a może jeszcze do tego, co poza nią. Pytania o to, czy tzw. list w butelce można by wypełnić wstrząsającą treścią, tzn. czy „list w butelce” może być wstrząsający, ogluszający, należałoby odłożyć na inną okazję, gdyż w planie mitologicznym mamy do czynienia z raczej dość jasną sytuacją: w tym przypadku butelka z listem okazuje się puszką Pandory. Tak przecież istotnie jest, *Opętanie* Żuławskiego to filmowa puszka Pandory podsuwana Europie i przez Europę, nierzadko nieostrożnie, otwierana. Z jakichś powodów chcemy wszelako owego serwowanego nam przez Żuławskiego, granicznego doświadczenia Pandory, być może dlatego, że ma ono znaczenie emancypacyjne, wyzwalające. I jesteśmy *Opętaniem*, rzeczywiście – wyzwalani, nawet na podobieństwo samej Isabelle Adjani, która mówiła: „aż do czasu *Opętania* chowałam się za papierowymi rytuałami”. Co robił Żuławski? Adjani zaświadcza w jego

sprawie całkowicie jednoznacznie: „po prostu poprzebijał papierowe mury, położył kres drobnym, ubezpieczającym zasadom, jakie sobie zbudowałam”⁶. Trudno nie uzupełnić tego sądem samego Żuławskiego o aktorce:

Była zdumiewająca. Zastanawiam się, jaka inna aktorka mogłaby wytrzymać tę rolę, osiągając taki efekt. Kiedy obejrzała film, powiedziała: nie masz prawa do tak głębokiego wejścia w osobowość, moja kariera jest skończona, wszyscy ujrzą prawdę. Chciała popełnić samobójstwo, oczywiście aktorskie⁷.

Czy to, co Żuławski robi Adjani, zarówno złego, jak i dobrego, „wyrządza” również Żuławski Europie, ściślej – swojej europejskiej widowni? Nagroda w Cannes czy Cezar (oba wyróżnienia właśnie dla Adjani) świadczą o tym, że podobnego oczyszczenia europejska krytyka filmowa, istotnie, potrzebowała. I chociaż począwszy właśnie od *Opętania* datuje się pierwsze utyskiwania komentatorów twórczości Żuławskiego na hermetyzm jego – zawikłanego czasem – filmowego przekazu, to „krwawe portfolio”, wstrząsający „list w butelce”, by nie powiedzieć, podsuwana Europie puszcza Pandory, docierają do adresata, ten zaś docenia formułowany w jego kierunku przekaz, a także obsypuje go wieloma filmowymi nagrodami. Taki przynajmniej obraz recepcji *Opętania* pamiętamy i taki chyba jest zgodny z prawdą – *Opętanie* stanowi zenit możliwości twórczych Żuławskiego.

Warto przypomnieć na koniec „globalne” i poniekąd „kosmopolityczne”, a to znaczy amerykańsko-europejskie, początki myślenia Żuławskiego o całym projekcie *Opętania*. To realnie wzmacnia hipotezę o europejskim, ostatecznie, adresacie doświadczenia granicznego, jakie przynieść miał ten film. Nawet jeśli początkową bohaterką *Opętania* miała być (jak wyznaje Żuławski) polska robotnica (co mogłoby sugerować próby konkurowania z *Człowiekiem z marmuru* Andrzeja Wajdy), w wyobraźni reżysera scenariusz utworu szybko ulega rozszerzeniu wąskiej formuły filmu polskiego, dochodzi – mówiąc innymi słowy – do depolonizacji i uniwersalizacji ogólnego zamysłu *Opętania*:

Pojechałem do Stanów Zjednoczonych, byłem wyczerpany i zdemolowany. Producent gościł mnie w jednym z nowojorskich hoteli. Za oknem pokoju widziałem mur. Mając przed oczami ten mur, w ciągu dziesięciu dni napisałem scenariusz „Opętania”. W mojej głowie akcja miała dzieć się w obwieszonej czerwonymi transparentami Warszawie, gdzie młoda

6 Wypowiedź I. Adjani, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino...*, dz. cyt., s. 136 (za wywiadami dla „Starfix” i „France Soir”).

7 S. Naitza, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino...*, tamże, s. 27.

kobieta – robotnica – hoduje w swojej szafie dziwnego nierealnego stwora. Rozumiałem, że jest to historia wielce osobista... ten potwór na tle komunizmu... Postanowiłem, że zrobię film nie w stylu amerykańskim, lecz europejskim, pomyślałem o Berlinie jako pomoście łączącym dwa światy, nie mieście, a jedynie miejscu przejścia, w którym stoi Mur⁸.

Bibliografia

Naitza S., Wywiad z Andrzejem Żuławskim, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisanstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.

Seweryn A., *Węgorze ze skrzydłami*, rozmowę przeprowadza Ł. Maciejewski, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016 nr 3 [online], [dostęp: 31.05.2023], <<https://pleograf.pl/index.php/wegorze-ze-skrzydłami-z-andrzejem-sewerynem-rozmawia-lukasz-maciejewski/>>.

Szarłat A., *Stalowe słupy w pokojach dzieciństwa*, [w:] *tejże, Szaman*, Warszawa 2019.

8 Tamże, s. 24.

Pandora's Box for European Audiences.

On the Artistic Expression in Andrzej Żuławski's *Possession*

Keywords

Andrzej Żuławski; *Possession*; Ingmar Bergman; cosmopolitanism.

Summary

The text is an attempt at a separate approach to *Possession* as an (intellectual, spiritual, and also emotional) challenge expressed by Andrzej Żuławski to European audiences. Interpreted in this particular way, the film seems to be a kind of polemic with the suggestive vision of the breakdown of a marriage presented by Ingmar Bergman in *Scenes from a Marriage*, eight years earlier than *Possession*. Żuławski seems to propose an exorcism to the Old Continent (and to its filmography) more than a show-off: at the same time, he cares about the personal framework of his project, but constructs it in such a way that the entirety of his film confession remains legible for Europeans – in this context, very meaningful were the Żuławski's efforts of gaining Laurence Olivier for the main male role in *Possession*.

Biogram

Karol Samsel – ur. w 1986 roku, poeta, krytyk literacki, filozof, doktor habilitowany nauk humanistycznych, doktor filozofii. Zastępca dyrektora w Międzydziedzinowej Szkole Doktorskiej UW, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864-1939 Wydziału Polonistyki UW, członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego. Redaktor działu esejów i szkiców w kwartalniku literacko-kulturalnym „eleWator”. Mieszka w Ostrołęce. Współredaktor *Pism wybranych* Cypriana Kamila Norwida (2021). Wydał m.in. tomy wierszy: *Prawdziwie noc* (2015), *Jonestown* (2016), *Z domami ludzi* (2017), *Fitzclarence* (2022), *Choroba Kolbego* (2023); poematy: *Autodafe* (2018), *Autodafe 2* (2019), *Autodafe 3* (2020), *Autodafe 4* (2021); monografię *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* (2015), a także zbiory tekstów: *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* (2017) oraz *Norwid. Formy odczytywania* (2022). W 2023 roku opublikował swą pierwszą powieść *Nieвозможность Piety*.