

Przemysław Murawski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0009-0001-2844-7301

Głębiej niż pod skórę. Cielesność *Opętania* Andrzeja Żuławskiego i *Wstrętu* Romana Polańskiego

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.03>

Streszczenie

Tematem analizy podjętej w tekście jest cielesność w filmach *Wstręt* Romana Polańskiego i *Opętanie* Andrzeja Żuławskiego. Ciało jako namacalny obraz stanów wewnętrznych bohaterów jest osią centralną obu dzieł polskich filmowców. Synchroniczna analiza omawianych filmów prowadzona przez autora udowadnia współmierne zainteresowanie reżyserów cielesnością traktowaną jako pułapka oraz jako źródło metafizycznego lęku. Pokazuje, jak kluczowe jest umiejscowienie ciała w odniesieniu do przestrzeni oraz jakie metody w tym celu zostały wykorzystane przez twórców. Do pogłębionego wejrzenia w *Opętanie* i *Wstręt* w tekście wykorzystana została również teoria abiektu Julii Kristevy. Jej myśl posłużyła do sprecyzowania sposobu, w jaki Polański i Żuławski pokazują kobiety oraz do tego, jak sfilmowane przez nich obrazy cielesności sprawiają, że „oglądanie” zostaje zastąpione fizycznym „odczuwaniem” obu filmów.

Słowa kluczowe

ciało; przestrzeń; abiekt; wstręt; Roman Polański; Andrzej Żuławski

*Jestem opętany przez wiecznie nienasycone demony dotyku*¹

J. Pilch

Wstęp

Nieprzystępne, uwięzione, pełne strachu i metafizycznego bólu, wrzucone w wir własnej podmiotowości, wzburzane ciągłymi spazmami autodestrukcji. W taki sposób na ludzkie ciało patrzyli w swoich przełomowych dziełach polscy filmowcy – Andrzej Żuławski i Roman Polański – których ograniczająca twórczą wolność cenzura i nieprzychylna krytyka zmusiły do emigracji. Autorzy poszukujący nie tylko swojego miejsca czy funduszy, lecz także sposobów na reprezentację wewnętrznych frustracji wynikających z własnych doświadczeń. Niedopasowanie do wymagań systemu uwłaczającego ich talentom nie było dla nich kwestią nieistotną. Bynajmniej – poczucie artystycznej niewoli ewoluowało w twórczości obu reżyserów, znajdując swoje najbardziej skrajne obrazy właśnie w ich wczesnych, zagranicznych produkcjach. Dla Polańskiego takim filmem bez wątpienia stał się *Wstręt* (1965); dla Żuławskiego – *Opętanie* (1981). Są to dzieła, pomiędzy którymi zaistniał nieintencjonalny dialog, możliwy do odczytania wśród symbolicznych i semantycznych powiązań. Szczególnie pomocne okazuje się przepuszczenie ich przez kluczowe dla obu filmów filtry interpretacyjne, których wykorzystanie pomaga zarówno w ich autonomicznym odczytaniu, jak i w odnalezieniu znaczących pokrewieństw między nimi. Sam Żuławski zapytany o podobieństwa między *Opętaniami* a *Wstrętem* zwraca uwagę na pojedyncze elementy wynikające z podobnego poczucia humoru oraz reakcji na szaleństwo charakterystyczne dla jego pokolenia wychowanego w podnoszącej się po wojnie Polsce, to znaczy na motyw zabijającej kobiety i tylko jeden podobny gest podcinania gardła. Jednak zdaniem reżysera motywacje i rezultaty – czyli to, co najważniejsze – w obu filmach są wręcz odwrotne². Powyższe stanowisko autora mimo wszystko nie powinno być hamulcem powstrzymującym przed wskazaniem pewnych tendencji i tropów wspólnych dla dwóch wspomnianych wyżej obrazów.

1 J. Pilch, *Inne rozkosze*, Kraków 2000, s. 37.

2 A. Żuławski, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim* (rozmowę przeprowadził S. Naitza), [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004, s. 25.

Obaj filmowcy zgłębiają ludzkie ciało, obecne jako motyw i metoda obrazowania tego, co wewnątrz, wykorzystywane jako źródło szoku i estetycznych eksploracji rzeczywistości. U Polańskiego i Żuławskiego ciała to pułapki, kraty oddzielające człowieka od jego własnego bezpieczeństwa oraz odbierające mu psychiczną stabilność. Doświadczenia wszechobecnej opresji oraz poczucie uwięzienia we własnym tworzywie prowadzą bohaterki *Opętania* i *Wstrętu* do ekstremum wytrzymałości. Efektownie rozbudowane, a następnie zdekonstruowane gwałtem ciało staje się artystyczną deklaracją reżyserów na temat własnej autobiografii, wrażliwości na lęk i ludzkie ograniczenia.

Ciało-pułapka

„Wstręt to niewątpliwie granica (...) wyznacza podmiot, lecz nie oddziela go radykalnie od tego, co mu zagraża – przeciwnie, ujawnia, że podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie”³ – pisze Julia Kristeva w swojej słynnej publikacji *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Zdanie to wyraża kluczową myśl, od której warto rozpocząć badanie cieleśności w filmach Polańskiego i Żuławskiego. Ciała ukazywane przez autorów są pułapkami – zarówno na elementarnym poziomie poczucia swojego „ja” zamkniętego we własnej skórze, jak i na poziomach bardziej wielowarstwowych, konstruowanych poprzez zwielokrotnienie aż do maksimum zawłości problemowych i formalnych. Za Kristewą należałoby powiedzieć, że granicę wyznacza wstręt, jednak ten – dla omawianych tu polskich reżyserów – jest tożsamy z ciałem samym w sobie. Polański i Żuławski, czyniąc je tematem horrorów trawestujących zasady etyczne i moralne, patrzą na ciało w sposób pesymistyczny. Obaj doszukują się szczególnych aspektów somatyki, które zniewalają człowieka wewnątrz oraz pozbawiają możliwości jakiegokolwiek ucieczki. Autorzy filmowym językiem mówią nam, że wewnątrz-cieleśne niebezpieczeństwo jest sumą aspektów związanych z poczuciem dwoistości, strachem przed fizycznym okaleczeniem, egzystencjalnym bólem niepokodzenia się z losem oraz czynnikami zewnętrznymi, zależnymi od nas jedynie pośrednio lub wcale.

Już samą prezentację pary głównych bohaterów *Opętania* Żuławski rozpoczyna z punktu, w którym szczególny nacisk położony jest na sferę cieleśną i erotyczną. Krawędź widzianego z góry materaca otoczona przez głęboką czerń, a następnie horyzontalny ruch kamery w prawą stronę odsłania przed nami twarze Anny (Isabelle Adjani) i Marka (Sam Neill). Leżą blisko siebie, nadzy i niedopasowani. Czujemy wzajemną obcość, podświadome odrzucenie, przy tym fizyczne uzależnienie od siebie

nawzajem. Dialog odsłania przed widzami obawy mężczyzny na temat możliwej zdrady, której pod jego nieobecność mogła dopuścić się żona. Poznajemy prawdę o kłopotach dotyczących relacji małżeństwa. Sytuacja wymaga rozmowy, nie interesują ich jednak uczucia drugiej strony. Nagie ciała, ostentacyjna niechęć do konwersacji subwersywnie przekazują prawdę o faktycznych emocjach bohaterów, sugerują też kierunek, w jakim zapragnął podążać twórca. Niespieszny trawers kamery i punkt widzenia „od góry” warunkują odbiór widza, skłaniają do uważnego przestudiowania sylwetek i zawartych w ujęciu znaczeń. Ciemność spowijająca leżące postacie można odczytywać jako zwiastun mroku, który odtąd coraz intensywniej będzie otaczał ich ciała i przeniknie całą tkankę filmu. Natomiast postać Marka z seksualną frustracją najsilniej zwiąże lęk przed niewiernością żony. Psychologiczna warstwa zdrady wyniesiona zostaje z podświadomego do wizualnego, wręcz przeestetyzowanego obrazu, pokazując tym samym strach przed zbliżeniem ciała bliskiej osoby do ciała nieznanego.

Dotyk, fizyczny kontakt w swoim niepożądanym wymiarze to element obecny również u Polańskiego. Wielokrotnie mamy możliwość przyglądania się wyizolowanemu w kadrze częściom ludzkich ciał, dzięki czemu przybieramy punkt widzenia Carol (Catherine Deneuve) – głównej bohaterki *Wstrętu*. Kobieta pracuje w salonie kosmetycznym, co niejako zobowiązuje ją do codziennego kontaktu z cudzą skórą. Wybór takiej profesji dla bohaterki jest oczywiście zabiegiem przemyślanym i wynikającym z fascynacji cywilizacyjną potrzebą zewnętrznej ingerencji w to, co cieleśne; ingerencji mającej na celu nieustanne upiększanie oraz podkreślanie najdoskonalszych stron wyglądu. Te fiksacje Polański wykorzystuje do stworzenia odpowiedniego otoczenia dla bohaterki, w którym poczucie wewnętrznej izolacji potęgowane jest przez codzienne czynności. Przyglądamy się z pozoru zwykłym dłoniom, paznokciom czy ustom, jednak tak szczegółowe obrazowanie i towarzysząca tym scenom atmosfera sprawiają, że części ludzkiego ciała stają się odpychające, również dla Carol. Bohaterkę odrzuca bliskość obcego ciała, zawodowa obligacja do dotyku i przeprowadzania zabiegów, które odsłaniają więcej ludzkich skaz, niż zazwyczaj jesteśmy w stanie spostrzec. Ciało tematyzowane jest więc od samego początku jako konstrukt niedoskonały w sensie fizycznym, wybrakowany i wymagający korekty. Polański wskazuje wyraźnie fakt, że to właśnie ono jest potrzaskiem, pułapką, z której Carol w żaden sposób nie może się uwolnić.

Cieleśne doświadczanie rzeczywistości objawia się w wielu, nawet najdrobniejszych aspektach filmowych światów. Ogromną, jeśli nie najważniejszą rolę odgrywa ludzka seksualność, związane z nią fetysze i frustracje. Polański i Żuławski podejmują ten temat na swój sposób podobnie, dla obydwu źródłem potrzeby wizualnego

wrażenia erotycznego lęku stały się doświadczenia personalne i pokoleniowe⁴. Skrajna reakcja na komplikacje wiążące się ze sferą seksualną jest niezwykle istotnym elementem charakteryzującym głównych bohaterów *Wstrętu* i *Opętania* oraz samo stanowisko reżyserów na ten temat. Anna za wszelką cenę poszukuje skrajnych doznań, takich, które z kolei odpychają Carol, ale już dla jej siostry Helen (Yvonne Furneaux) stanowią naturalną potrzebę. Emocjonalne rozedrganie ciał wyrażają dźwięki i mimowolne odruchy kobiet, których rzeczywistość uzależniona jest od seksu w wymiarze wręcz destrukcyjnym. Pozorna przyjemność i pożądanie ukazane zostają przez filtr obrzydzenia. Pragnienie miesza się z lękiem i reakcjami obronnymi, intensyfikując poczucie nieustannego uwięzienia. Michael (Ian Hendry), kochanek Helen – zamożny i żonaty mężczyzna – to odbicie wewnętrznego lęku głównej bohaterki *Wstrętu* przed patriarchalną dominacją. Pokazywany jako bezczelny i ostentacyjnie głodny seksu ekwiwalent życiowego despoty, apodyktyczny kochanek motywowany jest potrzebą ucieczki od własnego małżeństwa, dla którego prawdziwe uczucia nie istnieją w ich najprostszym, ludzkim wymiarze. Uduchowiony Heinrich – fałszywy kochanek Anny – jest z kolei władcą erotycznych granic i jedynym, który potrafi je zacierać, wychodzić poza nie, dostarczając przy tym skrajnych doznań swoim partnerkom. Polański konfrontuje Carol z dźwiękami dochodzącymi pośród nocy zza ściany pokoju, odgłosami rozkoszy wydawanymi przez jej siostrę podczas stosunku. Ten dudniący w uszach miarowy jęk przenika ciało bohaterki, wzmaga strach i poczucie wewnętrznego potrzasku. Widzowie z kolei nie doświadczają na ekranie obrazów scen łóżkowych, lecz słuchają i przeżywają emocje zbieżne z ogarniętą psychozą kobietą, obserwując w tym czasie wyłącznie jej reakcje. Brak wizualnego ukazania scen z Helen i jej kochankiem w roli głównej prowokuje jednak pracę wyobraźni możliwą dzięki utożsamieniu się z wyalienowaną Anną. Natomiast fetyszystyczne i duchowe podejście Heinricha wzmaga lęk Marka przed jego własnymi zdolnościami współżycia. Seksualna frustracja przekłada się na codzienne funkcjonowanie i ogarnia męczyznę manią kontroli. Uzależnienie od żony zostaje boleśnie tłamszone przez jej romans z człowiekiem, który własne ciało traktuje jako byt boski i metafizyczny, posiadający umiejętności wykraczające poza rozumienie głównego bohatera. W rzeczywistości to Anna jest tą, która włada swoimi kochankami. Magnetyzm

4 Żuławski uznaje *Opętanie* za film zasadniczy i skrajnie autobiograficzny. Dzieło jest esejem o jego doświadczeniach nieudanego małżeństwa i uczuciach mu towarzyszących. Polański natomiast czuł się stłamszony przez niepochlebną reakcję krytyki w ojczyźnie na jego pełnometrażowy debiut – *Nóż w wodzie*. Obaj autorzy jako dzieci przeżyli wojnę i obserwowali zniewoloną Polskę w jej trakcie oraz tuż po jej zakończeniu. Ślady poczucia uwięzienia i wszechobecnego lęku, które wynikają z tych doświadczeń możemy odnaleźć w treści oraz formie *Wstrętu* i *Opętania*.

jej osoby w obszarze emocjonalnym i erotycznym wzbudza pożądanie bliskości, ostatecznie niedostępnej dla żadnego z mężczyzn. Ucieka się więc do współżycia z falliczną kreaturą, będącą zarazem fizyczną manifestacją męskiego demona, który trawi wnętrze kobiety, zmusza do popełniania morderstw i odrywa od rzeczywistości. Ciało leżącej w łóżku kreatury przypomina obraz oskórowanego królika ze *Wstrętu*, fascynującego Carol od momentu, w którym po raz pierwszy wyciągnęła go z lodówki. Pozostawione na talerzu, ułożone w embrionalnej pozycji zwierzę symbolizuje śmierć, podobnie jak monstrum żyjące w mieszkaniu Anny. Obydwa stworzenia są organiczne, odpychające i przerażające; i jedno, i drugie jest dla bohaterki obiektem pociągającym, a dla (przeciwnego) widza wstrętnym; w każdym razie chcemy w to wierzyć.

Analizując, w myśl teorii Kristevy, problem abiekcji w kulturze, Marta Tużnik pisze: „Wbrew pozorom, nasze ciało, które nam samym powinno być najbardziej znane i przez nas oswojone, w gruncie rzeczy może przybierać formę czegoś dla nas obcego i nieokiełzanego. Niekiedy konfrontacja z ciałem przybiera formę traumatycznych przeżyć, doświadczeń, których człowiek nie chce doświadczać”⁵. Właśnie te zetknięcia, jak zaznacza autorka, są w filmach Polańskiego i Żuławskiego momentami cielesnych transgresji, które przeżywają bohaterowie, i których wizualne paralele odnajdujemy w bezpośrednich wypowiedziach oraz interpretacyjnych wnioskach. Autorzy operują charakterystyczną dla swojej twórczości symboliką. Składają się nań rekwizyty, postacie, zabiegi formalne, tematy muzyczne oraz w sposób wyjątkowo ostentacyjny akurat w tych dwóch filmach w przypadku dwóch omawianych tu filmów, przestrzenie, w których funkcjonują ciała bohaterów. Przestrzenie działające wręcz jako odrębne organizmy, wolne od wpływu człowieka, a także mu zagrażające.

Ciało-przestrzeń

Przestrzenny wymiar cieleśności ma niebagatelny wpływ na całokształt *Wstrętu*, którego akcja ulokowana rozgrywa się głównie w pomieszczeniach niewielkiego mieszkania. Jest ono skonstrastowane z większym systemem, czyli będącym w nieustannym ruchu miastem. Podobna, jednak rozszczepiona na kilka lokalizacji reprezentacja przebywania ciała w przestrzeni widoczna jest w *Opętaniu*. Wnętrza uciskają bohaterów w kadrze w pokrewny sposób, jednak miasto ma charakter wręcz przeciwny. Opustoszały Berlin u Żuławskiego stanowi antytezę dynamicznego Londynu z filmu Polańskiego. Wybory lokalizacyjne motywują inne filmowe zabiegi i są zasadną

5 M. Tużnik, *Problem abiekcji w kulturze*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19, s. 121.

motywacją poszczególnych scen. Antropolog Gerd Haeffner pisze: „organizacja przestrzeni i każdorazowe zorientowanie mojej cielesnej egzystencji stanowią dwie strony jednego zjawiska”⁶. U Polańskiego i Żuławskiego postacie uciekają z miasta – z różnych powodów – jednak to właśnie organizacja przestrzeni i orientacja w niej, o których wspomina Haeffner, są przyczyną, która ich do tego zmusza.

Wyobcowana Carol na naszych oczach ma coraz większe trudności w przebywaniu w innych miejscach niż jej mieszkanie, które skądinąd nie gwarantuje spokoju. Za każdym razem, gdy wkracza na ulicę Londynu, słyszymy głośny, dynamiczny motyw jazzowy. Muzyka ta nie pasuje ani do charakterologicznego profilu bohaterki, ani do filmu *sensu stricte*. Jest wyłącznie korelatem dźwięków miasta, z którymi wchodzi w hałaśliwą harmonię; ta sprawia, że kobieta jak najszybciej pragnie z niej uciec. Z kolei Berlin w *Opętaniu* spowija przeszywająca umysł cisza współgrająca z surową niemiecką architekturą. Wybór miasta sam Żuławski tłumaczył, opowiadając historię o swoim pierwszym doświadczeniu emigracji do Stanów Zjednoczonych, następująco: „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 obwieszanej czerwonymi transparentami Warszawie. (...) Postanowiłem, że zrobię film nie w stylu amerykańskim, lecz europejskim, pomyślałem o Berlinie jako pomoście łączącym dwa światy, nie mieście, jedynie miejscu przejścia, w którym stoi Mur”⁷.

Pustka Berlina, nieprzystępność miasta trawionego problemami pogłębia poczucie obcości i psychozy. Brak ludzi, samochodów, ruchu wywołuje w bohaterach paradoksalny efekt społecznej klaustrofobii. To, co najsilniej oddziałuje na widzów, rozgrywa się w ciasnych mieszkaniach kamienic i blokowisk, jednak efekt ten nie byłby możliwy przy wyborze lokalizacji podobnej do Londynu portretowanego przez Polańskiego. Carol prawdopodobnie lepiej odnalazłaby się w Berlinie, bardziej surowym i wyludnionym, z pozoru mniej usianym pułapkami. Od początku kobiecie niedane jest doświadczyć spokoju i bezpieczeństwa w przestrzeni miejskiej, ponieważ również tam dochodzi do niechcianych spotkań z mężczyzną – zupełnie innym niż przebywający od czasu do czasu w mieszkaniu Michael, jednak równie odpychającym główną bohaterkę Colinem (John Fraser). Co ciekawe, bohater ten staje się nieodzownym elementem londyńskiego krajobrazu, niezależnie od momentu i czasu wyjścia Carol na ulice miasta, napotyka natarczywego chłopaka. Jego intencje są dobre, jednak nachalność i chęć fizycznego kontaktu dominują nad pozostałymi aspektami w odczuciu głównej bohaterki. Nie może się od niego uwolnić; mimo starań i prób, unikania i odrzucania

6 G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, Kraków 2006, s. 118.

7 Żuławski, dz. cyt., s. 24.

jego zaproszeń, ciągłej ucieczki przed wspólnym przebywaniem, Colin nie daje za wygraną. Należy w takim rozwiązaniu upatrywać obawy przed patriarchalną dominacją i niepożądanym kontaktem z męskim ciałem, który wzmaga w bohaterce obawę przed funkcjonowaniem w mieście. Wspomniany wyżej Haeffner pisze: „Zagubieni albo zduszeni możemy być nie tylko w przestrzeniach fizycznych, lecz także w przestrzeniach społecznych. Obecność czysto materialna może iść w parze z nieobecnością egzystencjalną”⁸. Kwestia poruszana przez badacza jest symptomatyczna w odniesieniu do protagonistki Wstrętu i wyraźnie wskazuje na pewną dychotomię „ciało-przestrzeń”, która rządzi filmowym światem Polańskiego. Przymus fizycznego istnienia prowadzi Carol do potrzeby „wtopienia się” w tło, które uczyniłoby ją niezauważalną. Londyn nie daje ku temu sposobności, przeciwnie – ciągle zmusza do społecznych interakcji.

Żuławski nie prezentuje w swoim filmie szerokiego i wnikliwego portretu Berlina; mimo to brudna i porowata tekstura miasta zostaje nakreślona w sposób wystarczający, aby nazwać miejską przestrzeń jednym z bohaterów *Opętania*. Jego obraz przywodzi na myśl opisy Christiane F.⁹, która w *My, dzieci z dworca Zoo* wspominała życie ówczesnych narkomanów po zachodniej stronie muru, kreśląc przy tym klimat miejsca i charakterystykę przestrzeni. W filmie Żuławskiego pojawia się scena, w której przekrój opustoszałych ulic wydaje się najbardziej obszerny. Gdy śledzona przez wynajętego detektywa Anna biegnie w pośpiechu do mieszkania, mamy okazję przyjrzeć się temu, co tworzy berliński ekosystem. Miasto jawi się jako organizm zepsuty, pozbawiony „podstawowych składników”, które świadczyłyby o tym, że można w nim znaleźć jakieś pozytywne cechy czy zjawiska. Staje się więc uzewnętrznieniem problemów trawiących relacje i umysły bohaterów. Poczucie izolacji, brak wolności i potrzeba zasadniczej zmiany charakteryzują zarówno pierwszoplanową parę, jak i Berlin. Te korelacje świadczą o równoważnym traktowaniu obu elementów diegezy.

Miasta są zatem tworamami autonomicznymi, przy tym jednocześnie wizualną wskazówką dominującej tematyki. To również terytoria usiane symbolami, które podobnie jak same urbanistyczne tkanki są głosem mówiącym wiele o relacji między ciałem a przestrzenią, także na styku rzeczywistości i urojeń. Podążając ulicami Londynu, Carol zatrzymuje się przy pęknięciu w asfalcie – nie jest ono jednak prawdziwe, lecz okazuje się objawem nasilającej się paranoi i symbolem mentalnych rozszczepień bohaterki. Takie same szczeliny będzie widziała później jeszcze kilkukrotnie na ścianach swojego zamkniętego mieszkania. Dla Żuławskiego motywacją do wyboru Berlina był mur. Ta dzieląca dwie części miasta budowla jest niczym innym jak świadectwem kryzysu związku Marka

8 Haeffner, dz. cyt., s 118.

9 Prawdziwe imię i nazwisko: Christiane Vera Felscherinow.

i Anny oraz metaforą oddzielającą ciała bohaterów od ich psychiki, tak aby kolejno odgrodzić myśli prawdziwe od omamów. Polański wprowadza zabiegi bardziej subtelne, spośród których warto wspomnieć pierwszą scenę spotkania Carol z Colinem. Kobieta je posiłek w restauracji skierowana w stronę okna wychodzącego na zatłoczoną ulicę. Po jej drugiej stronie pojawia się chłopak – mówi do niej, lecz widać tylko ruchy jego warg, którym nie towarzyszą żadne odgłosy. Ponownie użyta została metafora komunikacyjnej, społecznej bariery odgradzającej główną bohaterkę od reszty, w szczególności od odpychających ją mężczyzn.

Żuławski wykorzystał przestrzeń, aby uwydatnić szok wywołany przez jedną z najbardziej intensywnych cieleśnie, haptycznych i wzbudzających lęk scen całego filmu. Anna znajduje się w długim, opustoszałym przejściu podziemnym. Niebieskie światło żarówek odbija się od mokrej podłogi i bladej skóry bohaterki współgrając z fioletową sukienką. Postać traci kontrolę nad własnym ciałem, w demonicznych spazmach uderza w ściany, rzuca się na podłogę i krzyczy. Jej przerażający głos rozbrzmiewa echem w pustej przestrzeni. Ostatecznie pada na kolana, z ust, uszu i pochwy wypływa gęsta biała ciecz zmieszana z krwią. Odrażająca maź rozplywa się po podłodze połyskując niczym rozlana benzyna. W scenie tej tytułowe opętanie znajduje swój najsilniejszy wyraz, staje się zasadną i wyrazistą hiperbolą szaleństwa. Wykorzystanie przestrzeni potęguję efekt szoku, wszystko dzieje się przecież w miejscu publicznym, wyludnionym na potrzeby realizacji zdjęć, zazwyczaj jednak ruchliwym i zatłoczonym. Wybór lokalizacyjny pod względem wspomnianego wcześniej oświetlenia, zimnej kolorystyki, surowości ściennej ceramiki, wszechobecnej wilgoci i akustyki pozwalającej na uwypuklenie krzyków w postaci echa powoduje, że widz jeszcze silniej przeżywa graniczne doświadczenie bohaterki. „Scena z Adjani spuszczałą z łańcucha swe szaleństwo w pustym i wilgotnym korytarzu metra jest prawie nie do wytrzymania przez swe emocjonalne napięcie”¹⁰ – pisze Sergio Naitza, również zwracając uwagę na intensywność sytuacji. Żuławski narusza więc krańce cieleśności. Łączy przestrzeń i jedność we wspólnym oblędzie, który bez tych dwóch równoważnych komponentów nie wywołałby tak skrajnego efektu estetycznego.

Zarówno w *Opętaniu*, jak i we *Wstręcie* najwięcej sekwencji rozgrywa się w ciasnych pokojach mieszkań; to właśnie w tej klaustrofobicznej przestrzeni uzewnętrznione i zmetaforyzowane zostały syndromy cielesnego doświadczenia rzeczywistości. Jednakże zamknięcie nie jest równoznaczne z brakiem możliwości obserwacji wydarzeń na zewnątrz; w obu filmach tym łącznikiem mieszkania i miasta są okna, a to co za nimi

10 S. Naitza, *Kino ciągłego ruchu*, [w:] *Opętanie...*, dz. cyt., s. 54.

prezentuje się niemniej symbolicznie niż wnętrza. Voyeueryzm jest stałą cechą filmów Polańskiego, a podmiotem podglądającym w jego dziełach, według Grażyny Stachówny jest zawsze narrator oraz widz¹¹. Patrzenie przez okna czy wizjery jest wynikiem strachu bohaterów, lęku przed byciem śledzonym czy obserwowanym. Bohaterka *Wstrętu* niejednokrotnie spogląda w stronę klasztoru i podwórka za nim, na którym ma okazję przyglądać się siostrze zakonnej. W tym fragmencie Polański symbolicznie wyraża swego rodzaju potrzebę bohaterki do życia w podobnej ascezie, w miejscu, w którym jej ciało prawie całkowicie okryte habitem nie byłoby narażone na cudzy dotyk. Za oknem mieszkania Marka widać natomiast drugą stronę muru berlińskiego, na którą od czasu do czasu z mimowolnym utęsknieniem patrzy mężczyzna. Żuławski przestrzeń przeciwną traktuje jako metaforyczną potrzebę ucieczki lub niemożliwość przekroczenia zbudowanych dotychczas barier w relacjach między bohaterami. Jednocześnie wielokrotnie podkreśla przy tym kluczowe znaczenie muru samego w sobie.

Pomieszczenia ściskają bohaterów w wąskich kadrach. Postaci, często pokazywane z góry lub przyparte do ściany, nie mające drogi ucieczki. Surowe i bezduszne wnętrza są refleksami samych postaci, które niezasymilowane z najbliższym otoczeniem wydają się jeszcze bardziej obce. Ostracyzm przestrzeni w stosunku do ciała uwłacza jego wolności i pogłębia alienację. Anna wciąż szuka sposobów, aby jak najszybciej znaleźć się w domu, gdzie strach jest inny, lecz ostatecznie nie mniejszy niż na otwartych ulicach. Gdy leży sama w łóżku, nęka ją dźwięk zbliżających się kroków, widzi kolejne pęknięcia na ścianach, słyszy nieustannie tykający zegar i wydzwaniający w nieskończoność aparat telefonu. Własny pokój przestał być miejscem bezpiecznym, stał się natomiast przeciwieństwem azylu i wszelkich pozytywnych skojarzeń z domem. Mark przeżywa katusze myśląc o tym, co robi jego żona, gdy on sam siedzi w ich niegdyś wspólnym domu. Kobieta raz na jakiś czas wbiega i wybiega z mieszkania. Te zaskakujące spotkania zawsze chaotyczne i nierzadko drastyczne, nierozzerwalnie łączą tę konkretną przestrzeń z bólem fizycznym. Podobnie rzecz ma się w stosunku do kamienicy, w której przebywa na co dzień Anna. Brudny i niezadbany budynek, który od muru berlińskiego dzieli kilka metrów jest siedliskiem demonicznego monstrum. W tamtym miejscu dochodzi do wszystkich morderstw, których dopuszcza się główna bohaterka. Staje się ono obszarem cielesnej makabry, radykalnych doświadczeń i wstrętu. Carol pokazywana jest w licznych zbliżeniach; cierpliwe ujęcia umiejscawiają jej ciało w odniesieniu do przestrzeni – nieprzystępne, zamknięte i nieustannie zagrożone. Wzbudzające paranoję mieszkanie, samo w sobie staje się chore i schizofreniczne. W obu filmach mamy

11 G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 179.

więc do czynienia z ciągłym przenoszeniem ciężaru emocjonalnego i semantycznego – z ciała na wnętrze, a następnie na miasto – lub odwrotnie. Mimo zmiany punktu skupienia i innej relacyjności charakter tych elementów ma podobne źródło. Przestrzenie żyją i oddychają, poddawane są próbie cierpienia, nierozzerwalnie wiążą się z traumą, generują zagrożenie. Najdosadniej pokazał to Polański, który jednym z halucynacyjnych objawów szaleństwa Carol uczynił wychodzące ze ścian ręce. Ponownie mamy do czynienia z obawą przed dotykiem niechcianym, lecz nieuniknionym. Dłonie, które widzi w omawianej scenie, są męskie i silne; ostatecznie bohaterka musi im się poddać. Jest to najbardziej wyrazisty, bezpośredni obraz dowodzący, że przestrzenie *Wstrętu* stają się organiczne i plastyczne. Żuławski i Polański myślą o nich podobnie, nawet w najbliższym otoczeniu widząc zagrożenie. Poszukują w przestrzeni wizualnych odzwierciedleń stanów wewnętrznych i cielesnych, jednocześnie wskazując na fakt, że to, co najbardziej wulgarne i niebezpieczne znajduje się ostatecznie w człowieku.

Ciało-repulsja

Bohaterki *Opętania* oraz *Wstrętu* łączy wiele – zaczynając od choroby, przez wiążące je ze sobą symbole, aż po sposoby, w jakie aktorki są obecne w kadrach. Między męskimi postaciami – Markiem, Michaeliem, Colinem czy Heinrichem – na pierwszy rzut oka podobnych powiązań trudno się doszukać. Jest jednak coś, co nierozzerwalnie wiąże się z ich motywacjami, to znaczy sfera libidalna dominująca często nad emocjami i regułami moralnymi. To ukierunkowanie zachowań oparte na niepowstrzymanym popędzie seksualnym wpływa na bohaterki kobiece, a dalej bezpośrednio na konstrukcję całego świata przedstawionego wraz z tworzącymi go nadrzędnymi kategoriami, takimi jak fabuła, metaforyka oraz strona formalna bazująca na cieleśności i erotyce. Tytuł filmu Polańskiego określa w dużym stopniu temat. Żuławski podrzuca jedynie trop możliwej interpretacji, aczkolwiek obaj panowie mogliby wymienić się tytułami. Tytuł filmu Polańskiego bezceremonialnie kreśli temat. Żuławski podrzuca jedynie trop możliwej interpretacji, lecz gdyby jego film nazwany został *Wstręt* najprawdopodobniej nikt nie byłby tym faktem zaskoczony. Analogicznie można pomyśleć na odwrót, historia o schizofrenicznej Carol Ledoux ukryta za wyrazem *Opętanie* raczej nie wzbudziłaby wątpliwości i nie wpłynęła na odbiór dzieła¹². Zwracam uwagę na potencjalną

12 Znaczenie oryginalnego tytułu filmu – *Possession* – jest podwójne. Z języka angielskiego tłumaczyć możemy go jako „opętanie” oraz „posiadanie” i właśnie zależnie od jego językowego zrozumienia wytworzyć można różne interpretacje. Ja pochylam się jednak nad tym pierwszym, które stało się użytkowym tłumaczeniem na język polski.

możliwość zamiany tytułów jedynie z tego względu, że i w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z sytuacją graniczną i transgresyjną. Obydwoma filmami rządzi szaleństwo i strach.

Nie sposób pochyłać się nad ciałem w filmach Polańskiego i Żuławskiego bez odwołania się do teorii abiektu, wystosowanej przez cytowaną wcześniej Julię Kristevę. Analizy jej autorstwa stały się kamieniem milowym w cielesnych i haptycznych koncepcjach kina oraz sztuki w ogóle. Abiektowi odmawia się bycia podmiotem, jest on czymś pozbawionym człowieczeństwa, kumulacją tego, co nieakceptowane społecznie i odrzucające. Wstrętne jest nie tylko to, co fizycznie odpychające, lecz wszystkie stany, zachowania, cechy, które odbiegają od normy – „zaburzają tożsamość, system, ład”¹³. Kristeva mówi: „Jeśli chodzi o wstręt jest on niemoralny, mroczny, podstępny, podejrzany; groza, która się przyczaja, nienawiść, która się uśmiecha, namiętność do ciała, która je wymienia na coś innego, zamiast rozpałać”¹⁴.

Abiektem i źródłem obrzydzenia w *Opętaniu* staje się Anna. Kobieta jest nośnikiem podwójności – z jednej strony przyciąga swoją urodą, z drugiej odpycha tym samym. Jej ciało oznacza kumulację zepsucia psychicznego i moralnego, nośnik destrukcji dla bezpieczeństwa podmiotu. Opisywana wcześniej scena ataku szaleństwa w korytarzu metra to symboliczny wyraz lęku, odrzucenia kobiety, potraktowanie jej jako abiektu – tworu, który jak pisze Kristeva jest „perwersyjny, bo nie porzuca, ani nie przyjmuje żadnego zakazu, reguły czy prawa; odwraca je, oszukuje, psuje; wykorzystuje je, używa ich, żeby lepiej im zaprzeczyć”¹⁵. Żuławski zarządza wstrętem, a widza stawia w pozycji tego, który wstrętu doświadcza. Reżyser skrajnie i odważnie obrazuje, to o czym w sferze teorii mówiła bułgarsko-francuska badaczka. Konfrontuje nas z abiektem, wizualizuje nam społeczne uprzedzenia lub własne frustracje, przenosi na sferę fizyczności własne lęki wynikające z nieudanego małżeństwa, którego doświadczenie stało się źródłem filmowej fabuły. „Kiedy opanowuje mnie wstręt, ten splot afektów i myśli, który nazywam w ten sposób, właściwie nie ma określonego przedmiotu. To, co wstrętne, abiekt, nie jest jakimś przedmiotem naprzeciw mnie, któremu »ja« nadaje nazwę lub który sobie wyobrażam”¹⁶ – powiada Kristeva. W *Opętaniu* tym odczłowieczonym i odpychającym nie-bytem jest niedoskonałe kobiece ciało, społecznie nieakceptowalne, w patriarchacie traktowane wręcz jako niewłaściwe. Jego koncept generuje wstręt w sferze erotycznej, ale w konsekwencji nigdy nie zostaje oderwany od męskiego

13 Kristeva, dz. cyt., s. 10.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 20.

16 Tamże, s.7.

podmiotu postrzegającego. To czynnik jednoczesnej negacji i ekscytacji, coś, co gwałtem narusza dotychczas kulturowane przez sztukę standardy. W teorii abiektu ważną rolę odgrywają przepływające i wytwarzane przez ciało płyny, które w scenie z Adjani odchodzącą od zmysłów w wilgotnym przejściu podziemnym, są nośnikami istotnych znaczeń. „Dla Kristevy, to, co nie do zniesienia – abiekt – w postaci ludzkich odpadków i płynów ustrojowych, narusza pragnienie czystego i idealnego ciała, tworząc tym samym granice naszej indywidualności niejasnymi”¹⁷. Uzewnętrznieniem i odbiciem nie-podmiotowego traktowania kobiecego ciała staje się również żyjące w mieszkaniu Anny monstrum. Potwór ten symbolizuje wstręt, jednocześnie wyraża potrzebę seksualnej perwersji i podniecenie. Powoduje chęć obcowania z nienaturalnym oraz żądę krwi pochodzącej od mężczyzn naruszających jej prywatność.

Bohaterka *Wstrętu* również zabija w wyniku strachu, pęknięcia w psychice, lęk i frustracja odrywają ją od własnego ciała, przenosząc nienawiść na innych. Każda postać męska pojawia się w filmie z zamiarem naruszenia prywatności Carol, a jednoznaczne intencje są pokazywane w sposób dosłowny oraz metaforyczny. Michael traktuje ją jak niemądre dziecko, dotyka „pieszczotliwie”, gdy ta przypadkowo wpada na niego w korytarzu. Colin wyważa drzwi, aby za wszelką cenę zbliżyć się do uciekającej przed nim bohaterki. Właściciel mieszkania domagający się opłaty czynszu, również po otrzymaniu gotówki nie powstrzymuje popędu i zauważywszy, że kobieta nie jest w pełni świadoma próbuje doprowadzić do kontaktu seksualnego. Wymienieni tu mężczyźni – napastliwi, niepoprawni w swoim zachowaniu i naruszający granice intymności – nie są jednak abiektem, lecz funkcjonującym w społeczeństwie podmiotem. Nie pełnią funkcji indywidualnej jednostki, ponieważ traktowani są przez Polańskiego jako obrazowa reprezentacja ogólnej opresji przeciwko kobiecie nieidealnej, lecz chorej i wyalienowanej. Za Kristevą mówiącą o tym, że to właśnie ludzie odchodzący od ogólnie przyjętych norm stają się źródłem wstrętu, trzeba wskazać na fakt, że podobnie jak w przypadku *Opętania*, również ciało Carol funkcjonuje jako abiekt. Co ciekawe, w omawianym tu filmie twórcy Lokatora dochodzi do zjawiska obrzydzenia względem własnego ciała, nie w sensie zaburzeń dysmorficznych, lecz wynikającego z chęci uwolnienia od fizycznego ucisku, które ono powoduje.

We *Wstręcie* oprócz opisanej już męskiej opresji ze strony bohaterów realnych pojawiają się również paranormalne sceny najsilniej poruszające ten temat. Złęknioma podświadomość schizofrenicznej bohaterki, podczas samotnych nocy podsuwa jej obrazy mrocznej sylwetki obecnej w zamkniętym mieszkaniu. Ten element wizualnego

17 D. Caslav Covino, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, New York 2004, s. 17.

szoku charakterystyczny dla horroru mającego zaskakiwać *jump scare'ami* spełnia u Polańskiego dwie ważne dla konstrukcji filmu funkcje. Po pierwsze, wywołuje zamierzony efekt zaskoczenia i strachu; po drugie, ma swoje dalsze konsekwencje dla obrazu cieleśności. Męczyzna nękający wyobraźnię bohaterki symbolizuje nadrzędny lęk przed intymną interakcją, który staje się właściwym tematem filmu. Nocne wizje prowadzą do najintensywniejszej i łamiącej normy etyczne sceny. Bezimienna postać gwałci Carol w jej własnym łóżku. Jest to więc akt ostatecznej napaści na ludzkie ciało, wymuszenie seksualnego kontaktu będące w sztuce filmowej tematem zwykle pomijanym. Reżyser w tej scenie obrazuje skrajne ujęcie wewnętrznego lęku bohaterki, posługując się przy tym językiem filmowym uwypuklającym poczucie napięcia i niemocy. Wszystko rozgrywa się w półmroku, twarz wyimaginowanego napastnika jest niewidoczna, a w sferze audialnej słyszymy tykające wskazówki zegara; przyspieszające z każdą chwilą zdają się oddawać rytm bicia serca gwałconej kobiety.

Zakończenie

„Jako metafora projektowana lub halucynacja przedmiot fobiczny prowadzi nas z jednej strony na granice psychozy, z drugiej zaś ku potężnej strukturującej mocy symboliczności”¹⁸ – pod tymi słowami Kristevy, zdają się podpisywać również Polański i Żuławski. Wstręt przed niedoskonałym, a zarazem seksualizowanym kobiecym ciałem traktowanym jako abiekt, przenosi ciężar odbiorczy z oglądania na odczuwanie. Wprowadza widza w sieć symboli i znaczeń rozlokowanych w przestrzeni, bohaterach i pojedynczych elementach formalnych. Dla obu reżyserów kluczowe są procesy zachodzące wewnątrz stłamszonej psychiki, a także ich wpływ na doznania fizyczne i erotyczne. Wnikliwie przyglądają się kobietom w sytuacjach granicznych, kobietom zniewolonym lękiem przed męskim spojrzeniem i dotykiem. Reprezentacje ciała we *Wstręcie* i *Opętaniu* – jako pułapki, źródła lęku i wstrętu – nie tracą na aktualności, co czyni je dziełami niezwykle ważnymi dla haptycznej historii kina.

Bibliografia

- Bird D.**, *Penetrując rzeczywistość*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.
- Caslav Covino D.**, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, Albany 2004.
- Elsaesser T. i Hagener M.**, *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, Kraków 2015.
- Haeffner G.**, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, Kraków 2006.
- Hybiak M.**, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019.
- Kristeva J.**, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2007.
- Naitza S.**, *Kino ciągłego ruchu*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.
- Stachówna G.**, *Polański od A do Z*, Kraków 2002.
- Stachówna G.**, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994.
- Tużnik M.**, *Problem abiekcji w kulturze*, „Kultura i Wartości”, 2016, nr 19.
- Żuławski A.**, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim (rozm. przepr. S. Naitza)*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.

Deeper Than Under the Skin. The Carnality of *Possession* by Andrzej Zulawski and *Repulsion* by Roman Polanski

Keywords

body; space; abject; repulsion; Roman Polański; Andrzej Żuławski

Summary

The subject of the analysis taken up in the text is carnality in the films *Repulsion* by Roman Polanski and *Possession* by Andrzej Zulawski. The body as a tangible image of the characters' inner states is the central axis of both works by Polish filmmakers. The article's author's synchronous analysis of the films proves the directors' commensurate interest in carnality treated as a trap and as a source of metaphysical anxiety. It shows how the positioning of the body in relation to space is crucial, and what methods the filmmakers have used for this purpose. For an in-depth look into *Possession* and *Repulsion*, the text also uses Julia Kristeva's abject theory. Her thought was used to clarify the way Polanski and Zulawski portray women and how their filmed images of carnality cause the "watching" to be replaced by the physical "feeling" of both films.

Biogram

Przemysław Murawski – absolwent filmoznawstwa I stopnia na UAM, współzałożyciel niezależnego kolektywu Nektar z Innej Planety organizującego regularne wydarzenia filmowe na terenie Poznania, selekcjoner i programer filmów krótkometrażowych na festiwalu OFF Jeżyce, pasjonat kina eksperymentalnego i awangardowego, najbardziej interesuje go sztuka audiowizualna przesuwająca granice i wychodząca poza ramy gatunkowe i estetyczne.