

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.2598>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Marcin Maron**  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
<https://orcid.org/0000-0003-1753-2575>

# *Anima possession. Opętanie* Andrzeja Żuławskiego w kontekście pojęcia fantazmatu oraz psychologii głębi

**Słowa kluczowe:**  
Andrzej Żuławski;  
Carl Gustav Jung;  
James Hillman;  
psychologia głębi;  
archetypy;  
anima

## **Abstrakt**

Autor analizuje film Andrzeja Żuławskiego *Opętanie* (*Possession*, 1981) w kontekście pojęcia fantazmatu i psychologii głębi Carla Gustawa Junga oraz jego uczniów, Ericha Neumanna i Jamesa Hillmana, a także powiązań z gnozą. W pierwszej części artykułu została przedstawiona filozoficzna i psychoanalityczna genealogia pojęć fantazmatu i fantazji. Druga część wyjaśnia filmowe odniesienia do naczelnych koncepcji Junga. W trzeciej części autor wskazuje na ambiwalentny charakter obrazów *Opętania* odsyłających do psychologii archetypowej Hillmana. Inspiracje tymi koncepcjami ujawniają się w filmie Żuławskiego w powiązaniu problemu nieświadomości indywidualnej i zbiorowej, w wizerunku zła jako siły realnej, w „numinałnym”, czyli swoście religijnym charakterze doświadczeń bohaterów, w tendencji do ujmowania tych problemów w sposób obrazowy, a także – ogólniej – w kreowaniu przez reżysera fikcji wyobrażeniowej, fantastycznej narracji traktowanej jako gra, spektakl, „lustra” indywidualnych i zbiorowych przeżyć psychicznych mających grunt archetypowy.

*Tygrys, Tygrys gorejący  
Żywym żarem w dżungli nocy;  
Jakaż ręka nieśmiertelna  
Twój straszliwy kształt poczęła?*  
William Blake, *Tygrys*

Tym, co w moim przekonaniu stanowi najcenniejszą cechę twórczości Andrzeja Żuławskiego, zwłaszcza filmowej, jest jej radykalizm. Chodzi o mocny zwrot ku problemom i zjawiskom, które jawią się jako nad wyraz skomplikowane: paradoksy miłości, zagadka tożsamości, monstrualność przemocy, tragizm doświadczeń historycznych... Niezwykle interesujący jest również fantastyczny charakter tej twórczości. Owa fantastyczność każe szukać ukrytych znaczeń poza filmowym weryzmem i realizmem świata przedstawionego. Przejawia się w niej coś, co zazwyczaj w racjonalnym myśleniu pozostaje wyparte.

Andrzej Żuławski był artystą kina, a zarazem pisarzem-intelektualistą. Innymi słowy, osobowością łączącą w sobie cechy europejskiego reżysera-autora łamiącego konwencje estetyczne i obyczajowe, polskiego pisarza-inteligenta uznającego powinność sztuki wobec problemów historycznych, a także francuskiego wolnomysliciela nicującego tradycję kultury europejskiej (i nie tylko), tak aby przez zrozumienie jej korzeni odnieść się do współczesnej kondycji człowieka.

Pojawia się zatem pytanie: czy istnieje jakiś problemowy „korzeń” tej twórczości, z którego wyrastają kolejne filmy? A jeśli tak, to gdzie tkwi i czego dotyczy? Jakie są to problemy i jak je ująć? Czy są aktualne?

Eros i zło. Można postawić hipotezę, że to właśnie z tymi problemami łączyły się główne obsesje artystyczne i intelektualne Andrzeja Żuławskiego. Doświadczenia erotyki i zła ewokują rozległy i złożony obszar egzystencjalny i poznawczy. Są to kwestie zarówno najbliższe doświadczeniom każdego człowieka, jak i najdalsze, ponieważ sięgają w odległe rejony „wiczystej filozofii”, za pomocą której wielokrotnie próbowano je tłumaczyć. Problematyzowane w kontekście twórczości Żuławskiego, zmuszają do sięgnięcia poza zagadnienia czysto filmowe i filmoznawcze. Wymagają dokładnego rozpoznania i zrozumienia koncepcji filozoficznych, psychologicznych, a nawet religijnych, które mogą leżeć u podstaw inspiracji reżysera.

Jak zatem pisać o tej twórczości? To zadanie skomplikowane. Choćby dlatego, że myślenie o czymś tak fundamentalnie określającym egzystencję człowieka jak erotyka i zło wytwarza specyficzny dystans poznawczy. Sztuka filmowa Żuławskiego wydaje się zaś, w pewnym sensie, próbą znoszenia owego dystansu i zarazem jego ponownego ustanawiania. Stąd właśnie bierze się jej rozpiętość emocjonalno-intelektualna. Problem jest złożony również dlatego, że niemal od samego początku „kusielskie moce” erotyki i zła były dla kina motywami szczególnie atrakcyjnymi. Filmy Żuławskiego, wiele czerpiące z rozmaitych konwencji gatunkowych (film grozy, melodramat, horror, thriller, film gangsterski, science fiction itd.), też niewątpliwie wykorzystują ich filmową nośność. Można jednak sądzić, że problem erosa i zła staje się w nich czymś poważniejszym niż tylko widowiskowym fetyszem kina popularnego; że ma znaczenie *par excellence* światopoglądowe.

Dzieła te charakteryzują się nadmiarem silnych emocji i erudycyjnych nawiązań kulturowych. To z kolei grozi nadmiarem możliwych interpretacji, zmusza do poruszania się w obszarze problemów, które niekiedy mogą wydawać się anachroniczne. Twórczość Żuławskiego wyrosła z konkretnego czasu historycznego. Najważniejszym dla niej polem odniesień może być szeroko pojęty modernizm: filozoficzny (od romantycznych idei indywidualizmu i wolności po XX-wieczne koncepcje autonomii artysty i sztuki), literacki (również ten z okresu Młodej Polski), filmowy (od kina autorskiego do ponowoczesnej gry z gatunkami). Nawiązania do modernizmu jednak nie wystarczą. Tropy prowadzą dalej, na przykład ku archaicznym formom religijności i mitologiom, często przywoływanym w humanistyce XX w., choćby w psychologii archetypowej Carla Gustawa Junga, religioznawstwie Mircei Eliadego czy antropologii kulturowej Reného Girarda. Zastanówmy się – czy główne tematy filmów Żuławskiego nie są w istocie nowocześnie trawestacją mitycznych opowieści, przy pomocy których próbowano opisać tajemnicę erotyki i zła, na czele z mitem o Amorze i Psyche oraz biblijną opowieścią o Hiobie?

Szczególnie złożony jest problem zła. Współcześnie zwykło się mówić raczej o konkretnych przejawach zła niż o złu jako takim. Rozważa się je jako konsekwencję wypaczonych lub patologicznych procesów społecznych i psychologicznych. Bogdan Baran zauważył, że współczesne odkrywcze rozważania na temat natury zła ustały wraz z refleksją Hannah Arendt dotyczącą Zagłady<sup>1</sup>. Postawiona przez filozofkę teza o banalności zła zakłada, że wynika ono przede wszystkim z bezmyślności, braku refleksji moralnej, czyli nieumiejętności prowadzenia świadomego dialogu wewnętrznego, który pozwoliłby je sobie uświadomić. Takie bezmyślne zło, choć zawsze rozwija się na gruncie codziennej egzystencji i w ramach nowoczesnego państwa, może rozrosnąć się do monstrualnych rozmiarów<sup>2</sup>. Arendt nurtowały także inne, równie niepokojące przejawy zła – owo „zło radykalne”, które być może opiera się na istnieniu w świecie jakiegoś niewytłumaczalnego „genu” destrukcji wykraczającego poza świadomość, nawet poza wszelkie kategorie ludzkiego myślenia. Zło jako irracjonalna złośliwość, impuls zniszczenia, ślepa wola lub popędy, jako pokusa estetyczna albo jako „natura” skażona przez „grzech pierworodny”. Czy te określenia mają jeszcze zastosowanie we współczesnym świecie? Na ile zło jest efektem konkretnego zachowania ludzi, a na ile kondycją całego bytu?

Zasadniczym problemem twórczości Andrzeja Żuławskiego stało się właśnie zło pojmowane w sposób radykalny. Reżyser pokazuje wiele różnych jego przejawów, ale przede wszystkim wskazuje na uwikłanie człowieka w sieć rozmaitych zależności popędowych i historycznych. W związku z tym ujawnia się również dwoiste znaczenie doświadczenia erotycznego: jako źródła sił twórczych, wikłających jednak człowieka w cielesność naznaczoną śmiertelnością. I tak, niczym w błędnym kole, powraca również problem zła.

Myślenie i filmowe wizje Żuławskiego w pewnym sensie wiązały się z quasi-gnostyczną koncepcją zła demonicznego. *Gnostycy mit opisuje drogę duszy przez bezmiar i bezład światów*<sup>3</sup> – pisał Jacob Taubes. Pojawia się zatem następne pytanie, w jaki sposób tę szaloną, gnostyczną fantasmagorię na temat upadku świata i zbawienia duszy można przełożyć na problemy współczesne? Według badaczy

gnostyczny obraz świata może być pojmowany jako pewna struktura religijna powtarzająca się w określonych czasach, w doświadczeniu wewnętrznym jednostek. Obraz ten jest rodzajem projekcji mitycznego doświadczenia samego siebie rzutowanej na świat<sup>4</sup>. Podobnie gnostycyzm przejawia się w filmach Żuławskiego. Wiąże się to z obrazowaniem subiektywnych przeżyć bohaterów, a zarazem z wyobrażeniami o charakterze w pewnym sensie mitycznym lub archetypowym, w których bohaterowie ci uczestniczą.

Gnostyczne powinowactwa reżysera można odczytywać również w szerszym kontekście. Heretycki potencjał gnozy był przez Żuławskiego wykorzystywany jako impuls inicjujący bunt intelektualny, skierowany przeciw przejawom spetryfikowanej świadomości: religijnej, społecznej, a nawet politycznej. Z buntem tym wiąże się szczególna uważność na to, co jednostkowe i inne. Jeśli zatem filmy artysty rzeczywiście przedstawiają obraz świata „wykręconego”, „odchylonego”<sup>5</sup> i niosą ze sobą potencjał wyrotowy, to w dużej mierze właśnie dlatego, że u ich genezy leży wrażliwość zbliżona do gnostycznej. W nieustannych transgresjach i piętujących się katastrofach upatruje ona możliwość wyzwolenia. Może z tego powodu tak często pojawiają się w filmach Żuławskiego motywy apokaliptyczne.

Warto zwrócić uwagę, że problem natury zła, choć w świecie ponowoczesnym może wydawać się pewnym anachronizmem, pojawia się w dwóch głośnych produkcjach ostatniego czasu: w *Oppenheimerze* (reż. Christopher Nolan, 2023) i *Strefie interesów* (*Zone of Interest*, reż. Jonathan Glazer, 2023). To filmy bardzo odmienne (a już z pewnością różne od dzieł Żuławskiego), ale oba stawiają pytania o przyczyny zła i możliwą reakcję wobec niego. W *Oppenheimerze* kwestia ta dotyczy przede wszystkim pytania o etyczne granice poznawczych aspiracji człowieka (niczym w *Fauście*), natomiast w *Strefie interesów* powraca przerażająca personifikacja zła banalnego w kontekście Zagłady. Oba filmy problematyzują zakres indywidualnej odpowiedzialności za zło oraz rzeczywiste przyczyny jego pomnażania w świecie nowoczesnym. Są zatem związane z fundamentalną kwestią pojawiającą się również w filmach Andrzeja Żuławskiego, czyli pytaniem o to, co jest silniejsze: zło wobec słabości czy słabość wobec zła (*Diabeł*, 1972)?

Artystyczne myślenie reżysera w pewnym sensie zamykało się w kręgu wciąż tych samych problemów. Można jednak szukać dla nich odniesień dalej lub bliżej. Dalej, czyli na przykład w *Ziemi Ulro* Czesława Miłosza, a blisko – w przedmowie Olgi Tokarczuk do nowego wydania tej książki. Z Miłoszem łączy filmy Żuławskiego przede wszystkim fundamentalne pytanie: *unde malum?* Zbliżone, bo wyrastające z podobnych doświadczeń historycznych i kulturowych (wojna, komunizm, emigracja, konfrontacja kulturowa Wschód-Zachód), są również: nieufność wobec determinizmu biologicznego, niechęć do rozumu instrumentalnego, apokaliptyczne przeczucie katastrofy oraz kryjąca się za gnostyckimi odniesieniami potrzeba innej, heretyckiej formuły religijności, a zwłaszcza przekonanie o twórczej sile wyobraźni artystycznej. Dla Żuławskiego, tak jak dla Miłosza, ucieczka z ziemi Ulro mogłaby zatem przebiegać szlakami wyznaczonymi przez Dostojewskiego, Swedenborga, Blake’a lub Gombrowicza.

Natomiast związek z Olgą Tokarczuk polegałby na szczególnym uznaniu tego, co indywidualne i peryferyjne. Również na zwróceniu się ku temu, co fikcyjne, fantastyczne, a więc oferujące rzeczywistość w pewnym sensie alternatywna



wobec politycznych i medialnych standardów świata ponowoczesnego. Chodzi o sztukę, literaturę, poezję i film; o właściwy im potencjał ujawniania rzeczywistości psychicznej, na której istnienie wskazywali Zygmunt Freud i Carl Gustaw Jung. Jest ona przestrzenią, w której rozgrywa się – jak pisze Olga Tokarczuk – *odwieczny mecz, między tym, co rzeczywiste, i tym nierzeczywistym*<sup>6</sup>. To rozgrywka między *fizycznym światem danych zmysłowych z jednej strony a duchowym światem myśli i poznania – z drugiej*<sup>7</sup>. Nieredukowalnym elementem tej rozgrywki jest problem zła.

Terry Eagleton zauważył, że czasy współczesne charakteryzują się *przejściem od duszy do psychiki*, czyli w istocie od teologii do psychoanalizy. *Zdaniem Freuda, wyparcie i neuroza grają rolę tego, co chrześcijanie znają z tradycji jako grzech pierworodny. W obu przypadkach postrzega się ludzi jako urodzonych z defektem*<sup>8</sup>. Jest nim właśnie pierwiastek zła. W ujęciu psychoanalitycznym stanowi ono formę projekcji, która polega na przenoszeniu na inne osoby lub zjawiska ukrytych w psychice pragnień, lęków i frustracji, oraz na ujawnianiu ich w sposób nieświadomy lub uświadomiony.

Tych zjawisk i problemów dotyczy również *Opętanie* (1981), piąty pełnometrażowy film Andrzeja Żuławskiego. Wyraża się w nim większość najważniejszych tematów i cech charakterystycznych dla wszystkich dzieł tego reżysera: skomplikowana historia erotyczna, problem zła, istotność kontekstu historycznego, wiwisekcja psychologiczna, parafraza gatunków filmowych oraz hermetyczny intelektualizm autora. Przede wszystkim, film ten jest szczególną ekspresją wyobraźni fantastycznej, czy też fantazmatycznej, a także związanej z nią możliwości kreowania rzeczywistości psychicznej w filmie. Owa fantazmatyczność, jak cała twórczość Żuławskiego, jawi się jako dwoista. Związana jest bowiem ze zdolnością do wytworzenia obrazów, w których zaciera się granica pomiędzy prawdą a zmyśleniem.

## Fantazmaty i fantazje

Pojęcie fantazmatu kojarzy się oczywiście z psychoanalizą Zygmunta Freuda oraz pochodzącymi od niej odmianami psychologii analitycznej i psychologii głębi. Polskie słowo fantazmat, stosowane w teoriach psychoanalitycznych, jest przeniesieniem francuskiego pojęcia *fantasme*, będącego (w pewnym sensie) odpowiednikiem niemieckiego *Phantasie* (fantazja)<sup>9</sup>. Zygmunt Freud posługiwał się właśnie pojęciem fantazji, określając tym mianem pewne „czynności psychiczne”<sup>10</sup>. Fantazje (lub fantazmaty), jako swoiste sekwencje obrazów imaginowanych, stają się sceną, na której pojawia się podmiot, spełniając swoje stłumione pragnienia<sup>11</sup>. Są to „obrazy dziecięce” będące mieszaniną realnych przeżyć i fałszu, które uwalniają psychikę od zasady rzeczywistości. Innymi słowy, są to „marzenia nieświadomione” bądź „świadome”, „maski rzeczywistości”, „sny na jawie” i tym podobne. Fantazje współtworzą „rzeczywistość psychiczną”, ale – zdaniem Freuda – nie są obecne w psychice od początku życia, lecz kształtują się w trakcie rozwoju osobowości.

Freudowskie pojęcie fantazji wiele zawdzięcza refleksji nad tą kategorią z okresu wczesnego romantyzmu. Romantycy niemieccy traktowali ją jako aktywną siłę kreatywną umożliwiającą tworzenie i poznanie<sup>12</sup>. Fantazja uruchamia popęd artystyczny w wolnym działaniu, godząc sprzeczności między tym, co nie-

świadome, a tym, co świadome. Dla romantyków łączyło się to z sięganiem poza sferę racjonalną, do wnętrza człowieka, czyli „chaosu natury”, w którym kryje się energia duchowa. Starali się oni, przy pomocy fantazji, refleksyjnie zagłębić się w świat uczuć<sup>13</sup>. Natężona obserwacja własnego czucia, myślenia i działania wiązała się z podziałem romantycznej Jaźni na obserwujący podmiot i obserwowany przedmiot, wytwarzając ironiczny dystans. Uwolnione w ten sposób ironia oraz fantazja skierowały romantyków ku twórczości, której częstymi motywami stały się twory nieświadomości – sny, sobowtóry, wątki baśniowe i mitologiczne i tym podobne. Owa dwoistość była *ciągłym współistnieniem ja, które żyje i śni, oraz innego ja, które przygląda się jako krytyczny obserwator zarówno życiu, jak i marzeniu sennemu*<sup>14</sup>.

Romantyzm otworzył drogę do wyrażania nieświadomości w sztuce, a tym samym wyniósł teorię sztuki poza tradycję *mimesis*, tworząc nowe rodzaje sztuki „już nie pięknej”<sup>15</sup>. Jednakże w związku z fiaskiem uniwersalistycznych postulatów romantyków, wedle których fantazja miała być główną, ponadosobową siłą sprawczą, zaczęto ją kojarzyć po prostu jako subiektywny element psychiki.

Status fantazmatów romantycznych był bardzo niejednoznaczny i z natury rzeczy niejasny. Również dla Zygmunta Freuda nie było klarowne czy fantazmat (jako wytwór fantazji) przedstawia rzeczywiste wydarzenia. Freudowskie pojęcie „rzeczywistość psychiczna” wskazywało na zatarcie granic pomiędzy fantazją a rzeczywistością. Freud doceniał natomiast dramaturgiczną funkcję fantazji. Dostrzegał terapeutyczną funkcję sztuki, która może stanowić formalne (estetyczne, uświadomione) opracowanie fantazmatów, umożliwiając powrót psychiki od fantazji do rzeczywistości<sup>16</sup>. Teoria ta pozwoliła zrewolucjonizować sztukę XX w. Traktując to, co nieświadome, jako stłumione, Freud zaakcentował w istocie eksplozywność tłumień. Nadał fantazmatom status tworców zastępczych, umożliwiając tym samym rozumienie sztuki jako powrotu tego, co represjonowane nie tylko w wymiarze indywidualnym, lecz również społecznym i politycznym<sup>17</sup>.

Jednakże Freud redukował przyczyny fantazjowania do tego, co wynika z doświadczenia biologicznego i osobistego. Natomiast Carl Gustaw Jung położył większy nacisk na możliwość zmian sfery psychicznej i jej rozwoju<sup>18</sup>. Energia libido była przez Junga rozumiana szerzej niż popęd seksualny. Jej istnienie zostało wywiedzione z oddziaływania na psychikę dwóch biegunów – sfery wewnętrznej i zewnętrznej świata<sup>19</sup>. Energia ta przejawia się w psychice człowieka za sprawą twórczej fantazji przez projekcje symbolicznych obrazów wyłaniających się z nieświadomości (w snach, marzeniach na jawie oraz sztuce). Układają się one w indywidualne, charakterystyczne dla danego człowieka, konstelacje<sup>20</sup>. Równoważą stosunki pomiędzy świadomością i nieświadomością. Zdaniem Junga fantazje pochodzą jednocześnie z nieświadomości zbiorowej (archetypów) i nieświadomości indywidualnej. Główne źródło znajdują w pierwotnych afektach, czyli wstrząsających procesach fizycznych silnie przenikających psychikę i utrwalanych przez zbiorową nieświadomość jako obrazy i symbole. Celem psychologii głębi jest przede wszystkim uświadomienie obrazów, które kryją się w emocjach. Najsilniejsze z nich mają charakter religijny. Psychika jest przeniknięta uczuciami i wyobrażeniami religijnymi, które, działając wspólnie, mogą symbolizować pełnię zjawisk psychicznych<sup>21</sup>. Obrazy, wytwory fantazji, poruszają się, stając się nosicielami animy, czyli duszy.

Jungowska teoria twórczości sięga poza świadomą psychologię twórcy. Kładzie nacisk przede wszystkim na irracjonalny pierwiastek twórczy, którego efektem jest wizjonerski rodzaj sztuki, czyli – jak ujął to Jung, *wzbudzający lęk kłęb wiecznego chaosu*<sup>22</sup>. Sztuka polega na ożywianiu i przekształcaniu odwiecznych symboli ludzkości ukrytych w nieświadomości zbiorowej, a wybitne dzieła pozostają w tajemniczej łączności nie tylko z archetypami, lecz również ze zbiorową świadomością epoki.

Nie można zapominać, że pojęcie fantazmatu było znane już w starożytności. Greckie *phantasma* można tłumaczyć jako: wizja, sen, zjawia („to, co lśni”, a więc zjawia się)<sup>23</sup>. Pojawia się u Platona chociażby w dialogu *Sofista*<sup>24</sup>, w powiązaniu z zagadnieniem *mimesis*. Chodzi o możliwość wytwarzania obrazów prawdziwych lub złudnych – sądów (sofiści) i podobizn (poeci, malarze). Pierwszy rodzaj obrazów wiąże się z umiejętnością kreowania wizerunków rozumianych jako *eikon*, czyli tego, co podobne mentalnie lub fizycznie<sup>25</sup>. Są to odpowiedniki form substancjalnych (*eidos*). Natomiast drugi rodzaj obrazów, *eidolon*<sup>26</sup> (lub *phantasma*) jest efektem tworzenia złudnych wyglądów (*Sofista*, 236c), obrazów widmowych, opartych na zniekształceniach geometrycznych (*phantasmata*)<sup>27</sup>. *Eidolon* jest w pewnym sensie wizerunkiem zastępczym uwolnionym od rzeczywistości. Problem ten łączy się w *Sofistice* z fundamentalnym zagadnieniem istnienia fałszu, ułudy, czyli w istocie – nie-bytu (236e). Jak jest możliwe, że „coś” zarazem istnieje i nie istnieje (jako fałsz, złudzenie)?

Platon wyróżnił w dialogu *Timajos* obok dwóch rodzajów bytu, rozumnego i zmysłowego, jeszcze trzeci, pośredni – tajemniczą przestrzeń „archetypową”<sup>28</sup> (*chora*; *Timajos*, 52b). *Chora* to warunek zaistnienia wszelkich bytów. Miałyby ona być swoistym wiecznym, „macierzystym łonem” dającym schronienie życiu. Jej status jest jednak niejasny. Platon określa ją jako coś w rodzaju marzenia sennego, obraz, który jest jakby zmiennym widokiem innej rzeczy (*Timajos*, 52c)<sup>29</sup>.

Pojęcie *chora* zostało zmodyfikowane w neoplatońskiej teurgii Proklosa i Jamblicha. Jej głównym celem było pozarozumowe zespolenie indywidualnej duszy z boskością przez symboliczne wizje<sup>30</sup>. *Kosmogoniczna (chora) przestrzeń, której wedle Platona nie da się pomyśleć, wedle późniejszych platoników posiada swój odpowiednik w każdym z nas i stanowi wewnętrzne naczynie każdego aktu teurgii*<sup>31</sup>. Akt ten dokonuje się przy udziale demonów pośredniczących między duchową Jednością a duszą, czyli „światlistych energii” sprawiających, że *to, co bezkształtne jawi się w pewnym kształcie*<sup>32</sup>, jako obraz. Istotną funkcję w tym akcie pełni fantazja (*phantasia*) opanowana przez boską wizję. Jamblich określał fantazję mianem boskiego pojazdu pomagającego łączyć sferę materialną i duchową<sup>33</sup>.

Można powiedzieć, że teurgia polegała na fantazyjnym personifikowaniu energii psychofizycznej jako dajmonów (bogów) w celu uwalniania i integracji tłumionych namiętności, co dokonywało się poza świadomością. Tu właśnie przebiega ukryta nić łącząca neoplatońską teurgię z psychologią głębi Junga, który pisał, że *obrazy Platona to filozoficzna forma archetypów psychologicznych*<sup>34</sup>. Nić ta staje się jawna w psychologii archetypowej Jamesa Hillmana, jednego z najsłynniejszych uczniów Junga. Hillman odniósł się do idei filozofii neoplatońskiej, której centralnymi kategoriami były magiczna siła wyobraźni oraz fantazje na temat odrodzenia i śmierci. W jego psychologii archetypowej aktywność wyobra-



żeniowa i obrazy stają się istotą rzeczywistości psychicznej<sup>35</sup>. Chodzi o ich swoistą realność jako produktów fantazji<sup>36</sup>. Podstawowy jest obraz duszy (*psyche*), która stanowi przestrzeń doświadczenia wewnętrznego obejmującego emocje, wizje, myśli, uporczywe odczucia. Mają one charakter refleksyjny, symboliczny i metaforyczny<sup>37</sup>. Dzięki nim *psyche* pogłębia zdarzenia ludzkiego życia w doświadczenia i nadaje im znaczenia.

Głównym zadaniem psychologii archetypowej jest stwarzanie duszy. Chodzi o *wprowadzanie fantazji do wszystkiego, co widzimy*<sup>38</sup>, o przekształcanie w obrazy, czyli właśnie o akty personifikacji. Personifikowanie oznacza dążenie do spontanicznego wyobrażania i ożywiania archetypowych postaci, bogów-dajmonów. Są one uosobieniem silnie poruszających zdarzeń i doświadczeń. Trzema głównymi cechami stwarzania duszy są<sup>39</sup>: (1) patologizowanie, czyli otwartość na ukryte znaczenia psychopatologii – choroby, lęki, cierpienia, śmierć; (2) *anima – wierność (...) wobec ulotnych, iluzorycznych fantazji, których dostarcza nam anima, tworząc obraz duszy w duszy*<sup>40</sup>, oraz (3) politeizm, pojmowany jako lojalność wobec różnorodności, wielopostaciowości, wielogłosu. Ten ostatni postulat najbardziej różni koncepcje Hillmana od neoplatonickiej teurgii i teorii Junga. Odchodzi on od neoplatonickiej idei boskiej Jedni oraz Jungowskiej teorii Jaźni jako kategorii centralnej. Porzuca ideał jedności osobowej na rzecz pogłębiania zdolności rozróżniania zjawisk psychicznych. Archetypowe fantazje nie pojawiają się według ściśle określonej hierarchii i w konkretnej liczbie. Są autonomiczne i nie mają jednego celu. Zawierają głębie niejako same w sobie – właśnie jako obrazy<sup>41</sup>. Psychologia archetypowa jest zatem pojmowana przez Jamesa Hillmana jako imaginatywna narracja, czyli „uzdrawiające fikcje”. Terapia jest swoście pojętym procesem *poiesis*. Praca fantazji staje się bliższa sztuce, jest aktywna.

Podobne fantazmatyczne właściwości obrazów ujawniają się ze szczególną siłą w *Opętaniu* Andrzeja Żuławskiego. W filmie tym wyraźnie dają o sobie znać inspiracje psychologią głębi Junga i psychologią archetypową Hillmana. Można je dostrzec w powiązaniu kwestii nieświadomości indywidualnej i zbiorowej, w filmowym wizerunku zła jako siły realnej, w „numinalnym”, czyli w pewnym sensie religijnym charakterze doświadczeń bohaterów, i wreszcie w tendencji do ujmowania tych problemów w sposób obrazowy, a także – ogólniej – w tworzeniu przez Żuławskiego wyobrazeniowej fikcji, czyli fantastycznej narracji traktowanej jako gra, spektakl, jako „lustra” indywidualnych i zbiorowych przeżyć psychicznych, mających być może grunt archetypowy.

### *Anima possession*

*Opętanie* to psychologiczny dramat małżeński i jednocześnie thriller polityczny oraz krwawy body-horror. Jego akcja rozgrywa się w drugiej połowie lat 70. XX w., w Berlinie Zachodnim podzielonym zimnowojennym murem. To najbardziej osobisty film Andrzeja Żuławskiego, stanowi bowiem studium zdrady małżeńskiej i rozpadu rodziny mocno zasilane przeżyciami reżysera związanymi z rozstaniem z drugą żoną. W jednym z wywiadów reżyser mówił nawet o *Opętaniu* jako filmie-terapii, wprowadzie *egoistycznym i osobistym*, ale sięgającym *bardzo daleko*<sup>42</sup>.



Przedstawiony przez Andrzeja Żuławskiego *d r a m a t m a ł ż e ń s k i* szokuje widzów gwałtownymi emocjami. To wizja rozpadu związku ukazywana przede wszystkim z perspektywy zdradzonego i opuszczonego mężczyzny. Doświadczenia te doprowadzają Marka (Sam Neill) do głębokiej depresji. Jego uczucia w stosunku do żony zamieniają się w niebezpieczną obsesję. Zachowanie bohatera wiąże się jednak również z potrzebą zrozumienia postępowania żony oraz sytuacji, w jakiej oboje się znaleźli. Amplituda emocji Anny (Isabelle Adjani) jest jeszcze większa: tłumione, momentami gwałtownie wybuchają w atakach agresji. Głęboko umotywowana niechęć do męża oraz irracjonalny upór w dążeniu do destrukcji związku łączy się z cierpieniem oraz lękiem przed tym, co nieznanne. Anna, powodowana niezrozumiałą siłą, popełnia kolejne zbrodnie, wciągając w nie również Marka.

Postać bohaterki można rozumieć jako modelowe studium hysterii. Jej zachowania i reakcje przypominają gwałtowne *eksplozje czystych wrażeń i afektów*<sup>43</sup> towarzyszące napadom hysterii. Tak jak w przypadkach opisywanych przez Zygmunta Freuda, mają one ukryte podłoże seksualne. Wiąże się z nimi *skłonność do rozszczepienia świadomości*<sup>44</sup>, a nawet *hipnoidalna utrata świadomości*<sup>45</sup>. Jednakże ten Freudowski klucz nie wystarcza do zrozumienia sensu historii opowiedzianej w filmie. Nie dotyczy ona bowiem jedynie problemów związanych ze stłumioną seksualnością bohaterów.

W *Opełnaniu* psychologiczny dramat małżeński stopniowo prowadzi ku innym konwencjom gatunkowym, które poszerzają perspektywę znaczeniową – *t h r i l l e r a* z odniesieniami politycznymi oraz *h o r r o r u*. Akcja rozgrywa się w świecie wyraźnie podzielonym politycznie. Najważniejszym znakiem tego podziału jest mur berliński i pilnujący go strażnicy widziani z okna mieszkania bohaterów. Poczucie niebezpieczeństwa przenika z przestrzeni zewnętrznej do wewnątrz, odnosi się zatem również do sfery psychicznej. Wszystkie postaci okazują się dwuznaczne, mają drugą, ukrytą osobowość, jakiegoś sobowtóra. W najwyższym stopniu dotyczy to Marka. Jest on nie tylko zdradzonym mężem, człowiekiem dogłębnie zranionym i cierpiącym, lecz również tajemniczą postacią pracującą na zlecenie tajnej organizacji, może szpiegiem zaangażowanym w niebezpieczne misje wywiadowcze po drugiej stronie muru, zarabiającym duże i prawdopodobnie brudne pieniądze. Wątek ten do końca pozostaje niewyjaśniony, film kończy się sygnałami politycznej i światowej katastrofy. W ostatniej scenie postaciom Anny i Marka, a właściwie już ich demonicznych sobowtórów, towarzyszą odgłosy nalotów lotniczych, wojny, zagłady. Szpiegowskie i polityczne zaangażowanie bohatera staje się metaforą moralnego upadku świata i uwikłania w niejasne relacje z siłami zła. Jak 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*<sup>46</sup>.

Filmowy wątek zimnowojennych lęków przejawiających się u progu lat 80. wiąże się z krytyczną diagnozą kultury. Jak można sądzić, krytyka ta dotyczy przede wszystkim ideałów kontestacji, które mocno zmieniły świadomość społeczeństw w latach 70., wpływając także na politykę. Wątek ten ujawnia się przy okazji prywatnego śledztwa prowadzonego przez zazdrosnego Marka, szukają-

cego dowodów zdrady swojej żony. Najpierw odkrywa w ich wspólnym mieszkaniu nowe książki, które Anna czytała podczas jego nieobecności: o kulturze zen, tantrze hinduskiej, jodze i buddyzmie, religii islamu i hinduizmu. Wśród lektur znalazły się także Biblia, podręczniki psychologii oraz publikacje o marksizmie (György Lukács). Marc znajduje również kartkę pocztową od kochanka Anny, Heinricha, z wizerunkiem Tadź Mahal, słynnej indyjskiej świątyni miłości, z podpisem: *Zobaczyłem tutaj połowę oblicza Boga. Druga połowa to Ty...*

Jak się okazuje, Heinrich (Heinz Bennent) to charyzmatyczny, a zarazem groteskowy psychoanalityk, wyznawca zen. Żuławski przedstawił go jako intelektualistę, a przy tym narkomana opętanego seksem. Pozornie dąży on do życia w zgodzie z filozofią Wschodu, lecz w rzeczywistości ulega niekontrolowanym popędom (seksualne obsesje, narkotyki) i kompleksom (zależność od matki, z którą mieszka). To właśnie Heinrich budzi demoniczne instynkty uśpione w Annie. Staje się dla niej duchowym guru. Ożywia w niej nieuświadomione potrzeby seksualne.

Postać Heinricha ma znaczenia metaforyczne. Można ją rozumieć jako uosobienie idei i postaw kontrkultury przełomu lat 60. i 70., które wiele czerpały z psychoanalizy i filozofii Wschodu. Chodzi o tak zwaną lewicę freudowską<sup>47</sup>. Jej trzema najważniejszymi przedstawicielami, mającymi pośredni, ale istotny wpływ na kontrkulturę, byli psychoanalitycy Erich Fromm i Wilhelm Reich oraz filozof Herbert Marcuse. Ich koncepcje miały w dużym stopniu charakter utopijny, mocno jednak wpłynęły na kulturę i obyczajowość, trwale ją odmieniając. Wszyscy trzej, choć formalnie nic ich nie łączyło, zaczerpnęli z Freudowskiej psychoanalizy pojęcie libido jako głównej siły życiowej. Jednak w odróżnieniu od Freuda, w pewnym sensie idąc za Marksem, uważali, że do rewolucji seksualnej i społecznej prowadzi konieczny proces dziejowy. Dlatego też negowali Freudowski sceptycyzm i pesymizm co do możliwości wyzwolenia człowieka z regresji psychicznej i kulturowej. Freud uważał bowiem, że irracjonalna natura ludzka stoi w nierozwiązywalnej sprzeczności z racjonalną sferą kultury i cywilizacji. Natomiast Erich Fromm oceniał tę naturę jako zasadniczo dobrą, a przynajmniej zawierającą potencjał dobra mogący rozwinąć się w utopię miłości<sup>48</sup>. Herbert Marcuse zaś, choć zasadniczo postulował zniszczenie struktury rzeczywistości społecznej, równocześnie ufał, że *człowiek jest dobry z natury i z natury skłonny do życia w harmonii*<sup>49</sup>. Najbardziej radykalnym zwolennikiem rewolucji seksualnej był Wilhelm Reich, który opracował fantastyczną teorię (i praktykę) tak zwanego „orgonu”, w której seks miał być istotą wszelkiej rzeczywistości. Orgon jako „życie-energia naturalna” był synonimem swoiście pojętej boskości człowieka, dotąd krępowanej przez tradycyjną kulturę i cywilizację<sup>50</sup>. Dwuznaczności zachowań społecznych inicjowanych przez kontrkulturę polegały na tym, że wysokie ideały filozoficzne, psychologiczne i religijne często były redukowane do powierzchownych stereotypów i mód, a nawet stawały się pośrednią przyczyną agresji i terroryzmu.

Oczywiście w *Opętaniu* idee kontestacji pojawiają się niejako w tle akcji, przedstawione ze świadomością wygaśnięcia jej głównego nurtu. Przypomina o nich postać Heinricha. Można sądzić, że Żuławski, za pomocą tej właśnie figury, krytycznie ustosunkował się do prób implementacji idei rewolucyjnych z komunistycznego Wschodu na Zachód. W jego ujęciu Zachód (w tym przy-

padku Berlin) przejawia jednak pewną podatność na tego rodzaju działania. W tym kontekście potwora zrodzonego z bohaterki można traktować nie tylko jako erupcję niekontrolowanych fantazji seksualnych, lecz metaforycznie – jako obce monstrum idei rewolucjonizmu zagnieżdżone w kapitalistycznym łonie. Z pewnością nie tylko w ten sposób.

Szaleństwo Anny okazuje się opętańczym zwrotem ku potworowi, którego sama urodziła. Akt ten dokonuje się w słynnej scenie rozgrywającej się w przejściu podziemnym, będącej wielkim aktorskim *tour de force* Isabelle Adjani. Od tego momentu film zamienia się w horror. Wszystkie, coraz bardziej krwawe tropy tej historii prowadzą do opuszczonego mieszkania w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg, w którym Anna nie tylko morduje kolejne ofiary (są nimi detektywi wynajęci przez Marka), przechowując ich ucięte głowy w lodówce, lecz oddaje się namiętnej kopulacji z bestią, którą sama wydała na świat.

Interesujące, że fantastyczne monstrum zrodzone przez bohaterkę zostało nazwane przez reżysera „pajakiem-Bogiem”. *Ten, którego zwie się Bogiem, jest tym kimś innym we mnie. Brak wiary jest też formą wiary, po prostu słowo Bóg ulega transferowi. W coś przecież wierzysz, w życie, miłość, politykę, we własną niewiarę. Zawsze jest jakaś forma wiary. Krótko mówiąc, nie istnieje dobre kino bez Boga, ponieważ szukanie tego, co niewidzialne dla oka jest dokładnie tym, czym kino się zajmuje*<sup>51</sup> – konkretyzował Żuławski.

W jednej ze scen *Opętania* Heinrich mówi Markowi, że *poza Bogiem nie ma się czego bać*. Na co Marc odpowiada: *Dla mnie Bóg to choroba*. Heinrich uzupełnia: *I dlatego przez chorobę możemy poznać Boga*. W innej scenie, kiedy Marc i Anna są już „połączeni” w zbrodni, ona pyta go: *Wierzysz w Boga? Jest we mnie...* i określa zrodzonego przez siebie potwora jako *bezużyteczną wiarę, którą trzeba chronić jak dziecko*.

Te zagadkowe słowa oraz filmowe obrazy *Opętania* mogą stać się jaśniejsze, kiedy skojarzymy je z psychologią głębi Carla Gustawa Junga i jego uczniów, Ericha Neumanna i Jamesa Hillmana. Pewne podobieństwo z koncepcjami Junga przejawia się w zależności pomiędzy stanami psychicznymi bohaterów a kondycją moralną świata. Jung wielokrotnie zwracał uwagę na ukryte powiązanie nerwic i kryzysów psychologicznych doświadczanych przez jednostki ze stanem politycznym świata drugiej połowy XX w., rozdartego żelazną kurtyną. Mówił nawet o *mocach świata podziemnego – by nie rzec: piekła*<sup>52</sup>, które próbują tworzyć system niewolnictwa państwowego<sup>53</sup>.

*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 cząstkowej terażniejszości. Otóż w obu przypadkach powstaje psychologiczny podział, przy czym raz mamy do czynienia z rozdarcie świadomości światowej przez żelazną kurtynę, raz z rozszczepieniem indywidualnej osobowości*<sup>54</sup> – pisał Jung.

Głównym celem psychologii Carla Gustawa Junga jest zapobieżenie rozdarcia świadomości przez dążenie do psychicznej pełni. Symbolem owej pełni jest archetyp Jaźni<sup>55</sup>. Według Junga Jaźń stanowi pewną totalność psychiczną człowieka, czyli sumę jego świadomej i nieświadomej egzystencji. Co ważne, ta całkowitość Jaźni decyduje o jej boskiej lub raczej demonicznej istocie (od bogadajmona, czyli determinującej mocy losu lub opatrności<sup>56</sup>). Takie ujęcie zakłada



ściśle współlistnienie i dopełnianie się w psychice człowieka czynników pozytywnych i negatywnych, pierwiastków dobra i zła. Według Junga problem ten wiąże się zasadniczo z koniecznością uznania realności zła i odrzuceniem zasady *privatio boni*, czyli przekonania, że zło „jest” tylko brakiem dobra. Myślenie za pomocą dopełniających się par przeciwieństw (dobro – zło, światło – ciemność itp.) prowadziło nawet do przyjęcia założenia o „realnym” statusie postaci Diabła, (pojawiającego się po różnymi postaciami i określeniami: binariusza, Antychrysta, Lucyfera)<sup>57</sup>. Oczywiście, złem były dla Junga przede wszystkim choroby – zaburzenia psychiczne i somatyczne.

Konieczność integracji oraz świadomego doświadczania zła tkwiącego w indywidualnej i zbiorowej psychice była szczególnie akcentowana przez uczniów Junga ze szkoły psychologii głębi. Erich Neumann wyznaczał cele „nowej etyki”, w której było ważne nie abstrakcyjne dobro, lecz autonomia osobowości jednostki: *każdy człowiek stoi przed zadaniem, by w sposób wolny i odpowiedzialny żyć złem, do którego los dał mu prawo*<sup>58</sup>. Chodziło o odrzucenie tradycyjnie rozumianej zasady kary, chrześcijańskiego grzechu, a nawet Freudowskiego superego.

Koncepcje Carla Gustawa Junga mają charakter *quasi* religijny. Według niego doświadczenia religijne są wyrazem nieświadomych procesów psychologicznych i mogą się wyrażać w sposób symboliczny. Dlatego twierdził wprost, że *fakt psychologiczny, który ma największą siłę w człowieku, działa jak „Bóg”*<sup>59</sup>. Fakty te mają boską naturę, gdyż należą do dziedziny treści nieświadomych przekraczającej (transcendującej) świadomość. Ponieważ mogą mieć wielorakie podłoże psychopatologiczne (chorobowe), Jung dopowiada, że *Bogowie stali się chorobami*<sup>60</sup>. Tu wyjaśnia się (przynajmniej w pewnym stopniu) sens wspomnianego dialogu Heinricha i Marka.

Problem realności zła jest również obecny w *Opętaniu*. Zło jest tu bardzo dobitnie przedstawiane jako konkretne, a nawet jako „substancjalne”, czyli w istocie określające rzeczywistość świata oraz psychikę ludzi. Żuławski bez osłonek demonstrowa szeroką gamę zła fizycznego i psychicznego, wymykającego się świadomej kontroli człowieka, lecz wpływającego na jego los – przemoc, gwałty, zbrodnie, cierpienie.

W scenie rozgrywającej się w przejściu podziemnym Anna rodzi monstrum-zło, czyli wydała z siebie boga-chorobę. Owo monstrum jest w istocie personifikacją niezasymilowanych sił nieświadomości ujawniających się przez niekontrolowaną cielesność bohaterki. Nie przypadkiem jednak w scenie poprzedzającej ten poród Anna staje przed wyniesionym do góry krucyfiksem. Według Junga postać Chrystusa jest archetypem obrazującym ideę Jaźni, pełni<sup>61</sup>. Natomiast krzyż to wyobrażenie czwórca, przedstawiającej cierpienie Boga w *zderzeniu ze światem*<sup>62</sup>. Postać Chrystusa stanowi analogon rozwoju osobowości – takiej, jak ją opisywał Jung – *której brakuje nocnego aspektu natury psychicznej, mroku ducha i grzechu*<sup>63</sup>. Niema konfrontacja Anny z zawieszonym wysoko krucyfiksem nie przynosi ulgi, jedynie wyzwala z bohaterki niezrozumiały skowyt, jak gdyby jedyną analogią łączącą ją z „wcielonym bogiem” było niewysłowione cierpienie.

*Człowiek cierpi gwałt zadany przez Jaźń*<sup>64</sup> – pisał Jung. Albowiem Jaźń domaga się pełni, a zatem również uznania mroku, ducha i grzechu, czyli w istocie realnego działania diabła jako przeciwnika Chrystusa. Rozwój świadomej ludz-

kiej osobowości polega na poznaniu sprzeczności, czyli na „ukrzyżowaniu ja” – bolesnym zawieszeniu pomiędzy niedającymi się pogodzić przeciwieństwami<sup>65</sup>. Podobne rozdwojenie i związane z nim cierpienie odczuwa Anna. Podążając za Erosem, czyli za swoimi bosko-demonicznymi wyobrażeniami i ich monstrialną personifikacją, popada w szaleństwo. To halucynacyjny stan hysterii pokrewny pierwotnym doświadczeniom dionizyjskim. Dionizos jest przecież rozdartym na strzępy bogiem szalonych histeryczek – zarówno siłą życiową, *zoe*, jak i wieloznacznym strumieniem pierwotnych fantazji.

Anna doświadcza dionizyjskiego wstrząsu, a wraz z nią również Marc. Z biegiem akcji widzowie, jak bohaterowie, coraz głębiej zanurzają się w mrok wyobrażeń mitycznych i archetypowych. Nieuświadomione i gwałtowne emocje powodują konflikty, będąc, jak bogowie-demony, przyczyną opętania. *Co człowiek stworzył – bóg zniszczył* – krzyczy na ulicy stara kobieta, kiedy Marc ucieka ze zniszczonego mieszkania Anny, w którym rośło wyhodowane przez nią monstrum.

Reżyser *Opętania* niepostrzeżenie zmienia punkty widzenia – świat przedstawiony wydaje się pokazywany raz z perspektywy Marka, a raz Anny. Można jednak sądzić, że obrazy filmowe są w pewnym sensie projekcją niebezpiecznych wyobrażeń kreowanych przez psychikę Marka, a postać Anny staje się projekcją działania jego animy (zauważmy, że najważniejszy w filmie monolog bohaterki jest oglądany przez niego w formie projekcji z odnalezioną taśmą filmową). Anima to jeden z Jungowskich archetypów rozumiany jako *imago* kobiety, „pani duszy”, personifikacja treści żeńskiej części nieświadomości mężczyzny projektowanych na kobietę<sup>66</sup>. Treści te mają w dużej mierze naturę erotyczną. Anima to obraz duszy, która, jak Psyche, łączy się z Erosem, obejmując w posiadanie nieświadomego mężczyznę<sup>67</sup>. *Na tym polega sekret opętania („anima possession”) przez animę: żeby pokazać mi, że tak naprawdę to ty mnie posiadasz i jesteś większa ode mnie*<sup>68</sup> – pisał James Hillman. Marc nie może uwolnić się od tego typu wyobrażeń.

Według Carla Gustawa Junga anima jest fragmentem większego archetypu – Wielkiej Kobiecości<sup>69</sup>. Jej personifikacje symbolizują synchronię przeciwieństw, między innymi narodzin i śmierci, dobra i zła<sup>70</sup>. Mają charakter demoniczny i dwoisty. Mogą na przykład przejawiać się pod postacią Izydy-Gorgony lub Sophii-mądrości. Pierwszy rodzaj przeżyć dotyczy monstrialnej żywiołowości, natomiast drugi – możliwości kreatywnej przemiany i rozwoju duchowego. Kiedy jednak świadomość „ja” zostanie przytłoczona którąś z tych dwóch sił, *dochodzi do powstania stanu opętania*<sup>71</sup>.

Takie nagle przechodzenie od jednego do drugiego bieguna demonicznej kobiecości uosabiają w filmie dwie postaci grane przez Isabelle Adjani. Wciela się ona nie tylko w rolę Anny, lecz również, odmieniona, w Helenę – łagodną i troskliwą nauczycielkę syna pary bohaterów, która cierpliwie pomaga Markowi opiekować się porzuconym przez Annę domem i dzieckiem. Osobowość mężczyzny jest jednak zdominowana przez postać żony.

Motyw dopełniającej się, podwójnej kobiecości wskazuje na gnostyckie pochodzenie niektórych koncepcji Junga. Można to dostrzec również w *Opętaniu*. Jak pisał Serge Hutin, *mitu gnostyckie, w których występuje istota żeńska, można traktować jako różne formy tego samego archetypu Wielkiej Matki*<sup>72</sup>. Dwoma najbardziej wpływowymi jego przejawami były gnostyckie mity Heleny i Sophii. W starożytnym



gnostycyzmie istniało przekonanie, że Sophia, „wieczna Ewa”, została zrodzona z wiary (*pistis*) jako niedoskonałe odbicie boskiej woli stwarzania i bezgraniczności<sup>73</sup>. Sophia była zatem personifikacją specyficznego „mądrości” życia biologicznego (*sofia zoe*), ale zarazem fizycznego (materialnego) upadku świata i stworzenia zła. Była „Matką” i „instruktorką życia”<sup>74</sup>. Gnostycka Sophia (mądrość) to inaczej *ennoia*, czyli utajona możliwość zdobycia życiowej wiedzy-świadomości.

Jacques Lacarrière, jeden ze znawców gnostycyzmu, pisał o gnostyckiej Sophii, że zaszła ona w ciążę z Pełnią (pleromą) – *numinosum* – i powiła dziwną kreaturę, która *miała wszystkie cechy nieludzkiego potwora*<sup>75</sup>. Potwór ten stał się prefiguracją człowieka, ale był tak nieludzki, że *matka nie śmiała nań spojrzeć ani go dotknąć*<sup>76</sup>. W *Opętaniu* Anna nie tylko śmiało patrzy w oczy zrodzonemu przez siebie monstrum, lecz również oddaje się seksualnej ekstazie. Jej doświadczenia przypominają religijną konfrontację z *numinosum*, czyli oddziaływaniem groźnych sił pierwotnej boskości; wiąże się z zależnością od demonicznej obecności, która wywołuje radykalną przemianę świadomości przez jej wewnętrzne rozdarcie<sup>77</sup>.

Bohaterka próbuje rozpaczliwie zwerbalizować swoje przeżycia w ważnym dla filmu monologu: *Cierpię, wierzę, jestem. A jednocześnie wiem, że istnieją takie możliwości jak rak lub szaleństwo. (...) Możliwość, o której mówię, przenika rzeczywistość – nie umiem tego wyrazić. (...) Nie mogę istnieć samodzielnie, bo boję się siebie, bo jestem twórcą mojego własnego zła. Bo jestem... – wyznaje z bólem Anna. Mówi również, że rozpoznaje w sobie „dwie siostry” – w i a r e i p r z y p a d e k – moja wiara nie pozwala mi czekać na przypadek, a przypadek nie dał mi dość wiary.*

Wiemy już, jak rozumieć „wiarę”, której doświadcza bohaterka, a wraz z nią jej mąż. W gnozie *wiarę można traktować jako peryfrazę rozbitej, nie w pełni zintegrowanej istności, której następstwem jest niewiedza, a tym samym stworzenie*<sup>78</sup>. W psychologii Junga byłby to więc przejaw niezintegrowanej osobowości. Natomiast angielskie słowo *chance* znaczy „przypadek”, ale również „los”, a według Junga indywidualny los to nic innego jak oddziaływanie nieświadomionej części Jaźni, dążenie do syntezy osobowości. Jaźń to coś w rodzaju dajmona, woli boga (losu właśnie, czy też opatrności, autorytetu wewnętrznego)<sup>79</sup>. *Nie ja tworzę samego siebie, lecz raczej ja dzieję się samemu sobie*<sup>80</sup> – pisał Jung. Ludzkie „ja” jest ograniczane zasadniczą antynomią. Polega ona na tożsamości i równoczesnej różnorodności „ja” względem Jaźni. Relacja między tymi sferami jest dynamiczna i konfliktowa. Potrzebne jest uświadomienie tego stanu napięcia, dopiero wtedy „ja” może stać się wolne i autonomiczne. Taki akt uświadomienia zakłada akt ofiary z siebie. „Ja” musi uświadomić sobie swoje roszczenie, Jaźń – znieść to roszczenie względem „ja”<sup>81</sup>. W ten sposób ofiara dokonana przez „ja” na rzecz Jaźni sprawia, że sama Jaźń uwalnia się z nieświadomych projekcji. Włącza się w świadomość i staje się człowiekiem, który może doświadczyć tego, co boskie (czyli *unio oppositorium*)<sup>82</sup>. Tu właśnie ujawnia się główny cel psychologii głębi Junga – uświadomienie działania aktywnych przeciwieństw, czyli trudna synteza świadomości i nieświadomości.

## Ambiwalencje fantazji

Pojawia się zatem pytanie, czy również Andrzej Żuławski, posługując się wyobrażeniami kojarzącymi się z psychologią głębi Junga, projektuje możliwość

zaistnienia takiej psychicznej syntezy? Kwestia ta wydaje się bardzo problematyczna. Finałowe sceny *Opętania* są feerią zwrotów narracyjnych i fantazmatycznych obrazów. Marc niemal całkowicie utożsamia się z demoniczną „naturą” Anny. Morduje Heinricha, rozmawia z jego matką o zbawieniu duszy, ukrywa zwłoki zamordowanej przez Annę przyjaciółki. Ponownie nawiązuje kontakt z tajemniczymi agentami. Ściga się z policją, pędzi na motorze ulicami Berlina i wreszcie wspina po spiralnych schodach, na ostatnie piętro budynku, ku światłu. Tam ponownie spotyka Annę, lecz również swojego sobowtóra, którego Anna stworzyła. Oboje giną, spleceni w miłosnym uścisku, zjednoczeni śmiertelnym pocałunkiem. Nie wiadomo, co jest prawdą, a co fantazją. Czy w finałowej scenie to Marc powraca do domu, do oczekujących na niego Heleny i synka, czy też jego sobowtór? W finale mamy do czynienia z czymś w rodzaju apokalipsy – wojną lub zagładą, realną lub wyobrażoną. Czy znamionuje to jakąś perspektywę eschatologiczną, czyli możliwość zaistnienia „pełni” psychicznej lub nawet czasu *kairos* zwiastowanego w biblijnej Apokalipsie?

Żuławski, posługując się odniesieniami zarówno do osobistych doświadczeń i kina, jak i do psychologii głębi, wydaje się z dystansem traktować Jungowski ideał świadomego harmonizowania przeciwieństw w Jaźni. W *Opętaniu* projekcje psychiczne zdają się nie mieć końca. Jungowska symbolika dwóch dusz, dobrej i złej, jest interpretowana raczej w duchu gnostyckim jako triumf nieokiełzanych namietności (choć należy pamiętać, że również gnostycka wiedza o upadku duszy miała być początkiem wiedzy o jej wyzwoleniu). Być może dlatego to nie Jungowską lub tybetańską mandalę – symbol psychicznej całości – można dostrzec na ścianie mieszkania Anny, za plecami Marka, kiedy ten przerażony patrzy, jak pogrąża się ona w objęciach potwora, lecz głowę tygrysa symbolizującą (niczym w wierszu Williama Blake’a) grozę zła, gwałtowność niekontrolowanych energii psychofizycznych.

Carl Gustaw Jung pisał o względności zła, ale zauważył także, że *spojrzenie zła absolutnemu w oczy, (...) to doświadczenie tyleż rzadkie, co wstrząsające*<sup>83</sup>. Andrzej Żuławski pokazuje w swoim filmie takie właśnie, radykalne i wstrząsające doświadczenie, na modłę gnostycką. Anna mówi przecież (odwracając niejako regułę chrześcijańską), że *dobro jest tylko pewnego rodzaju odbiciem zła – niczym więcej*. Dla Junga zło było wynikiem ludzkich sądów wartościujących, a więc po prostu faktem w sferze rzeczywistości psychicznej. Bogowie lub demony personifikujące zło są przejawem choroby, którą można leczyć. Andrzej Żuławski transponuje ów problem nie tylko na psychikę, ale na „cały” świat, i przyznaje mu status choroby nieuleczalnej.

*Czasy apokaliptyczne* – pisał Jacob Taubes – *są epoką zdemonizowaną*<sup>84</sup>. W *Opętaniu* reżyser przedstawia takie właśnie czasy, z apokalipsą niespełnioną lub niezakończoną. Bohaterowie pozostają pogrążeni w tym stanie na zawsze. Może zatem reżyser zgodziłby się z przekonaniem Ericha Neumanna, że *akceptując zło, człowiek nowoczesny akceptuje świat i siebie w jego własnej niebezpiecznej podwójnej naturze*<sup>85</sup>?

Jest to myśl ambiwalentna i bez wątpienia niebezpieczna. Właśnie na takich radykalnych niejednoznacznościach opierały się myślenie i twórczość Andrzeja Żuławskiego. *Wszyscy jesteśmy ambiwalentni, nie wszyscy hipokrytami. Jeśli*



celem zrozumienia jest uzyskanie jedności, czyli stanu bycia nazywanego tożsamością, to na nią muszą się złożyć nurty rozdwojenia złane ze sobą, jezioro z kilku wód splątanych<sup>86</sup> – pisał Żuławski.

*Życie w ambiwalencji jest życiem, w którym afirmacja i negacja, światło i ciemność, właściwe i niewłaściwe działanie, są sobie bliskie i trudne do odróżnienia<sup>87</sup> – twierdził James Hillman. Ta droga ujmuje archetyp całościowo, prowadząc w dół nawet do poziomu psychoidalnego. Zamiast korygować ambiwalencję, można ją wzmocnić, żeby objąć najgłębsze paradoksy i symbole (...). Uleczenie ambiwalencji usuwa oko, którym dostrzegamy paradoks, natomiast uznanie jej sytuuje nas w rzeczywistości symbolicznej, (...) dźwigając na swoich barkach ambiwalencję, znajdujemy się wewnątrz samego „coniunctio” jako napięcia pomiędzy samymi przeciwieństwami<sup>88</sup>. Przejawami psychicznych ambiwalencji są, według Hillmana, obrazy symboliczne. Tworzenie duszy polega zatem na kontakcie z obrazami psyche, na ich ożywianiu. Chodzi nawet o to, aby przyłgnąć do obrazów<sup>89</sup>.*

Właśnie takiego przyłgnięcia do obrazów wyrosłych z głębi psychiki doświadczają bohaterowie *Opętania* – Anna, uprawiając seks z potworem będącym wytworem jej fantazji, i Marc, spotykając samego siebie pod postacią sobowtóra. Oboje rozdwiają się, doświadczają stanów psychoidalnych. To bez wątpienia szaleństwo. Nie należy jednak nazbyt dosłownie utożsamiać problemów bohaterów z doświadczeniami reżysera. Jak zauważył Hillman, *różnica między szaleństwem a zdrowiem psychicznym zależy (...) całkowicie od naszego poczucia fikcji<sup>90</sup>. Opętanie jest przykładem precyzyjnie wymyślonej i zrealizowanej fantastycznej fikcji artystycznej, dzieła filmowego w którym ambiwalencja każe tworzyć raporty z rzeczywistości ubrane w szaty spektaklu<sup>91</sup>.*

Andrzej Żuławski stworzył tę fikcję w sposób wyjątkowo przekonujący. Psychologiczna i egzystencjalna sugestywność *Opętania* wynika z filmowego sposobu imaginowania i przedstawiania świata. Współtworzy ją ekspresja gry aktorskiej, przestrzeń filmowa, dynamiczna praca kamery oraz barwy kostiumów i scenografii, a także efekty specjalne autorstwa Carla Rambaldiego. Precyzyjnie ukształtowana przestrzeń filmowa ujawnia związki między sferą psychiczną bohaterów a ich cielesnością. Współtworzy efekt pogrążania się postaci w otchłaniach zdemonizowanej psychiki. Kamera płynnym ruchem penetruje przestrzenie mieszkania Anny i Marka lub zagłębia się w mroczne zakamarki opuszczonej kamienicy na Kreuzbergu. Prowadzona wprawą ręką Andrzeja Jaroszewicza, uważnie śledzi reakcje aktorów; zbliża się do ich twarzy lub oddala, a potem brawurowo mknie przez berlińskie ulice i podwórka. Pokazuje przestrzeń z góry lub z dołu, nadając jej charakter paranoiczny przez deformacje perspektywiczne uzyskiwane za pomocą obiektywów szerokokątnych. Przestrzeń ta jest nacechowana symbolicznie za sprawą wykorzystania odpowiednich lokacji: domu w okolicy muru berlińskiego, kamiennego mostu, podziemi metra, spiralnej klatki schodowej oświetlonej dachem-świetlikiem. Symboliczną funkcję pełnią również barwy. Film utrzymany jest w chłodnej, błękitno-fioletowej dominancie (biele ścian oświetlonych niebieską poświatą, błękity kostiumów i rekwizytów, niebieskie stroje Anny). Tę chłodną tonację przełamują jednak żółcie i zieleń (w kawiarni, a zwłaszcza w mieszkaniu na Kreuzbergu) uzupełniane krwistymi akcentami. W większości sekwencji dominuje oświetlenie neutral-

ne (światło rozproszone), wzmacniające efekt realizmu. Charakter oświetlenia zmienia się jednak w niektórych scenach, zwłaszcza nocnych, dzięki wykorzystaniu światła kierunkowego i zwiększeniu kontrastów tonalnych, co pozwala wzmocnić napięcie dramatyczne.

James Hillman pisał, że *diabła danej osoby należy szukać w jej niestrawności (...), w posiadaniu większej liczby zdarzeń niż te, które przekształciły się w doświadczenia*<sup>92</sup>. Chodzi o takie zdarzenia, które nie były poddane wewnętrznemu procesowi psychologicznemu i pozostały w nieświadomości. Aby proces przekształcania mógł się odbyć, konieczna jest regresja ku archetypom oraz uruchomienie procesu fikcji kreatywnej, czyli fantazji ewokującej demoniczne osobowości ukryte w nieświadomości. W tym miejscu psychologia głębi zbiega się z poetyką.

W przypadku metod artystycznych Andrzeja Żuławskiego to poetyka spotyka się z psychologią. Nie jest jednak pewne, czy jego dzieło rzeczywiście posiada moc uzdrawiającej fikcji, jak chciał Hillman. Mimo to gwałtowną dionizyjskość *Opiętania* można postrzegać nie tylko jako dążenie do irracjonalnej ekstazy mającej na celu szokowanie widzów, lecz także przede wszystkim jako konsekwentne posługiwanie się paradoksalną logiką spektaklu, gry, widowiska filmowego, których celem jest fikcja, a zarazem widzenie na wskroś. Temu służy filmowe imaginowanie, czyli przekształcanie emocji w obrazy-fantazje, a więc w istocie ruch w kierunku samopoznania, czyli ku... gnozie.



- <sup>1</sup> B. Baran, *Bóg, socjalizm i zło*, w: T. Eagleton, *Zło*, tłum. B. Baran, Czytelnik, Warszawa 2012, s. 10.
- <sup>2</sup> Zob. H. Arendt, *Odpowiedzialność i władza sądzienia*, red. i wprowadzenie J. Kohn, tłum. W. Madej, M. Godyń, posłowie, P. Nowak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.
- <sup>3</sup> J. Taubes, *Mit dogmatyczny gnozy*, tłum. A. Serafin, w: J. Taubes, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, wybór P. Nowak, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2013, s. 67.
- <sup>4</sup> Zob. np. G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988, s. 74.
- <sup>5</sup> Zob. S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021, s. 159.
- <sup>6</sup> O. Tokarczuk, *Fikcja jest większa od prawdy*, „Miesięcznik Znak” 2024, nr 827, s. 50.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> T. Eagleton, dz. cyt., s. 29-30.
- <sup>9</sup> Zob. L. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 52.
- <sup>10</sup> Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 359.
- <sup>11</sup> Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, dz. cyt., s. 56.
- <sup>12</sup> *Romantyczne jest to, co sentymentalne tworzywo przedstawia nam w fantastycznej formie*. F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, tłum. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 169.
- <sup>13</sup> Zob. H. A. Korff, *Istota romantyzmu*, tłum. L. Żyliński, w: *Wokół romantyzmu*, wyb., wstęp i oprac. T. Waszak, L. Żyliński, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2016, s. 258.
- <sup>14</sup> A. Beguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, tłum. T. Stróżyński, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 228.
- <sup>15</sup> Zob. O. Marquard, *Teoria nieświadomości a sztuka już nie piękna*, tłum. K. Krzemienio-wa, w: tegoż, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 57-84.
- <sup>16</sup> Z. Freud, *Wstęp...* dz. cyt., s. 370.
- <sup>17</sup> O. Marquard, dz. cyt., s. 77-84.
- <sup>18</sup> Zob. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, tłum. S. Łypaciewicz, Wydawnictwo Ewa Korczewska L.C. Warszawa 1996, s. 122.
- <sup>19</sup> C. G. Jung, *Freud a Jung*, tłum. J. Prokopiuk, w: Z. Rosińska, Jung, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 214.
- <sup>20</sup> J. Jacobi, dz. cyt., s. 86.
- <sup>21</sup> C. G. Jung, dz. cyt., s. 217.
- <sup>22</sup> C. G. Jung, *Psychologia i literatura*, tłum. J. Prokopiuk, w: Z. Rosińska, Jung, dz. cyt., s. 188.
- <sup>23</sup> J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 12.
- <sup>24</sup> Platon, *Sofista*, tłum. W. Witwicki, w: *Platon, Teajtet, Sofista, Polityk*, Vis-a-vis etiuda, Kraków 2021, s. 189-315.
- <sup>25</sup> Zob. B. Collette, *Phantasia et Phantasma chez Platon*, „Les Etudes Philosophiques” 2006, nr 76, s. 89-106.
- <sup>26</sup> *Eidolon* w języku greckim był rozumiany jako zjawia, widmo, sobowtór, obraz ze snu, a później u Plotyna jako dusza (*eidolon nou*).
- <sup>27</sup> J.-J. Wunenburger, dz. cyt., s. 89.
- <sup>28</sup> „Miejsce”, w tłumaczeniu Pawła Siwka. Platon, *Timajos*, w: tegoż, *Timajos, Kritias*, tłum. wstęp, komentarz i skorowidz P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 67.
- <sup>29</sup> Tamże.
- <sup>30</sup> Zob. A. Serafin, *Wprowadzenie do teurgii Proklosa*, „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2021, nr 2, s. 50.
- <sup>31</sup> G. Shaw, *Teurgia i świetliste ciało platonika*, tłum. J. Wolak, „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2021, nr 2, s. 100-101.
- <sup>32</sup> Jamblich, *O misteriach egipskich*, (V, 17), tłum. A. Ładziński, J. Wolak, „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2021, nr 2, s. 23.
- <sup>33</sup> G. Shaw, dz. cyt., s. 107.
- <sup>34</sup> C. G. Jung, *Teoretyczne refleksje o istocie psychiczności*, w: tegoż, *Dynamika nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 211.
- <sup>35</sup> Zob. T. Stawiszyński, *Dusza i patologizowanie w psychologii archetypowej Jamesa Hillmana*, „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2007, nr 3, s. 15.
- <sup>36</sup> Zob. J. Hillman, *Szczyty i doliny. Dystrykcja dusza/duch jako podstawa rozróżnienia między psychoterapią a duchowością*, „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2007, nr 3, s. 23.
- <sup>37</sup> J. Hillman, *Re-wizja psychologii*, tłum. J. Korpanty, Laurum, Warszawa 2016, s. 25.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 110.
- <sup>39</sup> Zob. J. Hillman, *Szczyty i doliny...* dz. cyt., s. 33.
- <sup>40</sup> Tamże.
- <sup>41</sup> Zob. tamże, s. 107-108.
- <sup>42</sup> A. Żuławski, w: *Opętanie. Ekstremalne kino i pi-sarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2003, s. 27.

- <sup>43</sup> Z. Freud, *O psychicznym mechanizmie zjawisk histerycznych*, w: tegoż, *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2014, s. 15.
- <sup>44</sup> Z. Freud, *Ogólne uwagi o ataku histerycznym*, w: tegoż, *Histeria i lęk*, dz. cyt., s. 78.
- <sup>45</sup> Tenże, *O psychicznym mechanizmie...* dz. cyt., s. 16.
- <sup>46</sup> A. Żuławski, *Oko w piasku*. Z Andrzejem Żuławskim rozmawiają Pascal Bonitzer i Serge Toubiana, tłum. J. Słodowski, „Film na świecie” 1991, nr 383, s. 23.
- <sup>47</sup> Zob. P. Szalek, *Lewica freudowska. Od psychoanalizy do irracjonalizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999.
- <sup>48</sup> L. Kolakowski, *Główne nurty marksizmu tom 3. Rozkład*, Krag, Warszawa 1989, s. 1115.
- <sup>49</sup> Tamże, s. 1111.
- <sup>50</sup> P. Szalek, dz. cyt., s. 156.
- <sup>51</sup> A. Żuławski, w: *Opełtanie...* dz. cyt., s. 25.
- <sup>52</sup> C. G. Jung, *Psychologia a religia*, w: tegoż, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 55.
- <sup>53</sup> Tamże.
- <sup>54</sup> C. G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, w: tegoż, *Psychologia a religia*, dz. cyt., s. 290-291.
- <sup>55</sup> Zob. C. G. Jung, *Jaźń*, w: tegoż, *Aion. Przyczytniki do symboliki Jaźni*, tłum. R. Reszke, oprac. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2016, s. 35-48.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 40.
- <sup>57</sup> C. G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Św.*, w: tegoż, *Psychologia a religia*, dz. cyt., s. 170.
- <sup>58</sup> E. Neumann, *Cele i wartości nowej etyki*, tłum. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie”, 1982, nr 3-4, s. 233.
- <sup>59</sup> C. G. Jung, *Psychologia a religia*, dz. cyt., s. 87.
- <sup>60</sup> *Bogowie stali się chorobami. Nie Olimpen władają teraz Zeus, ale splotem słonecznym, tworząc okazy dla przychodni lekarskiej*. C. G. Jung, *Podróż na Wschód*, cyt. za: J. Hillman, *Uzdrawiające fikcje. Poetyka psychoterapii. Freud, Jung, Adler*, tłum. J. Korpanty, Laurum, Warszawa 2016, s. 133.
- <sup>61</sup> Zob. C. G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji...* dz. cyt., s. 158.
- <sup>62</sup> Tamże, s. 171.
- <sup>63</sup> Tamże, s. 158.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 159.
- <sup>65</sup> Zob. C. G. Jung, *Chrystus-symbol Jaźni*, w: tegoż, *Aion...* dz. cyt., s. 58.
- <sup>66</sup> C. G. Jung, *Szyzygia: anima i animus*, w: tegoż, *Aion...* dz. cyt., s. 23.
- <sup>67</sup> C. G. Jung, *O naturze kobiety*, wybór i tłum. M. Starski, Brama, Poznań 1992, s. 93-94; por. J. Hillman, *Re-wizja psychologii...* dz. cyt., s. 76.
- <sup>68</sup> J. Hillman, *Uzdrawiające fikcje...* dz. cyt., s. 210.
- <sup>69</sup> C. G. Jung, *O naturze kobiety*, dz. cyt., s. 94.
- <sup>70</sup> E. Neumann, *Wielka matka*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 22; por. C. G. Jung, *Psychologiczne aspekty archetypu matki*, dz. cyt., s. 37.
- <sup>71</sup> Tamże, s. 85.
- <sup>72</sup> S. Hutin, *Gnostycy*, tłum. K. Demianiuk, „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 35.
- <sup>73</sup> Zob. K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, tłum. G. Sowiński, Nomos, Kraków 2011, s. 78-79.
- <sup>74</sup> Zob. tamże, s. 108-109.
- <sup>75</sup> J. Lacarrière, *Cień i światło* (fragment), tłum. M. Kowalska, w: „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 66.
- <sup>76</sup> Tamże.
- <sup>77</sup> Zob. C. G. Jung, *Psychologia a religia*, dz. cyt., s. 13-14.
- <sup>78</sup> K. Rudolph, dz. cyt., s. 82.
- <sup>79</sup> Zob. C. G. Jung, *Jaźń*, w: *Aion...* dz. cyt., s. 36-39.
- <sup>80</sup> C. G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, dz. cyt., s. 258.
- <sup>81</sup> Tamże, s. 259.
- <sup>82</sup> Tamże, s. 261.
- <sup>83</sup> C. G. Jung, *Cień*, w: tegoż, *Aion...* dz. cyt., s. 20.
- <sup>84</sup> J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, tłum. i wstęp A. Serafin, posł. P. Nowak, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2016, s. 36.
- <sup>85</sup> E. Neumann, *Cele i wartości nowej etyki*, dz. cyt., s. 244.
- <sup>86</sup> A. Żuławski, *Zaulek pokory*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2000, s. 158.
- <sup>87</sup> J. Hillman, *Senex i puer: aspekt terażniejszości historycznej i psychologicznej* (1967), „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2007, nr 3, s. 47.
- <sup>88</sup> Tamże.
- <sup>89</sup> T. Stawiszyński, dz. cyt., s. 12.
- <sup>90</sup> J. Hillman, *Re-wizja...* dz. cyt., s. 152.
- <sup>91</sup> A. Żuławski, *Zaulek pokory*, dz. cyt., s. 133.
- <sup>92</sup> J. Hillman, *Uzdrawiające fikcje...* dz. cyt., s. 53.

**Marcin Maron**

Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, doktor habilitowany, adiunkt na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, gdzie wykłada fotografię i historię filmu. Autor książek: *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990* (2019; Nagroda Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk w 2020 r.); *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła* (z opracowaniem biograficznym A. M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej; 2019); *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Ż. Hasa* (2010), współautor książki *Zdjęcia: Jerzy Lipman* (red. T. Lubelski, 2005) oraz autor wielu artykułów dotyczących związków filmu, literatury i filozofii. Od 2019 r. członek Rady Programowej Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

**Bibliografia**

- Arendt, H.** (2006). *Odpowiedzialność i władza sądzienia* (tłum. W. Madej, M. Godyń, posłowie P. Nowak). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Beguín, A.** (2011). *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej* (tłum. T. Stróżyński). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bonitzer, P., Toubiana, S.** (1991). Oko w piasku. Rozmowa z Andrzejem Żuławskim (tłum. J. Słodowski). *Film na świecie*, (383), ss. 20-26.
- Eagleton, T.** (2012). *Żło* (tłum. B. Baran). Warszawa: Czytelnik.
- Freud, Z.** (1974). Pisarz a fantazjowanie (tłum. M. Leśniewska). W: S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą* (t. 2, cz. I, ss. 508-517). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Freud, Z.** (1984). *Wstęp do psychoanalizy* (tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Freud, Z.** (2014). *Histeria i lęk* (tłum. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Hillman, J.** (2007). Senex i puer: aspekt terażniejszości historycznej i psychologicznej (tłum. A. Szykowska, G. Czemieli). *Kronos. Metafizyka, kultura, religia*, (3), ss. 37-75. (Publikacja oryginału: 1967).
- Hillman, J.** (2007). Szczyty i doliny. Dystynkcja dusza/duch jako podstawa rozróżnienia między psychoterapią a duchowością (tłum. K. Bartkowiak). *Kronos. Metafizyka, kultura, religia*, (3), ss. 20-36.
- Hillman, J.** (2016). *Re-wizja psychologii* (tłum. J. Korpanty). Warszawa: Laurum.
- Hillman, J.** (2016). *Uzdrowiające fikcje. Poetyka psychoterapii. Freud, Jung, Adler* (tłum. J. Korpanty). Warszawa: Laurum.
- Hutin, S.** (1987). Gnostycy (tłum. K. Demianiuk). *Literatura na Świecie*, (12), ss. 12-48.
- Jagielski, S.** (2021). *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*. Kraków: Universitas.



- Jamblich** (2021). O misteriach egipskich (tłum. A. Ładziński, J. Wolak). *Kronos. Metafizyka, kultura, religia*, (2), ss. 16-49.
- Jung, C. G.** (1982). Freud a Jung (tłum. J. Prokopiuk). W: Z. Rosińska, *Jung* (ss. 209-218). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jung, C. G.** (1982). Psychologia i literatura (tłum. J. Prokopiuk). W: Z. Rosińska, *Jung* (ss. 183-208). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jung, C. G.** (1992). *O naturze kobiety* (wybór i tłum. M. Starski). Poznań: Brama.
- Jung, C. G.** (2009). *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu* (tłum. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Jung, C. G.** (2011). *Dynamika nieświadomości* (tłum. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Jung, C. G.** (2016). *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni* (tłum. R. Reszke, oprac. L. Kolaniewicz). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Lacarrière, J.** (1987). Cień i światło (tłum. M. Kowalska). *Literatura na Świecie*, (12), s. 66.
- Laplanche, J., Pontalis, J.-B.** (1996). *Słownik psychoanalizy* (tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska). Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Marquard, O.** (2007). *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne* (tłum. K. Krzemieniowa). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Naitza, S.** (red.) (2003). *Opetanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego* (tłum. K. Merta). Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl.
- Neumann, E.** (1982). Cele i wartości nowej etyki (tłum. J. Prokopiuk). *Literatura na Świecie*, (3-4), ss. 230-251.
- Neumann, E.** (2008). *Wielka matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości* (tłum. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Platon** (1986). *Timajos, Kritias* (tłum. P. Siwek). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Platon** (2021). Sofista (tłum. W. Witwicki). W: Platon, *Teajtet, Sofista, Polityk* (ss. 189-315). Kraków: Vis-a-vis etiuda.
- Shaw, G.** (2021). Teurgia i świetliste ciało platonika (tłum. J. Wolak). *Kronos. Metafizyka, kultura, religia*, (2), ss. 99-118.
- Stawiszyński, T.** (2007). Dusza i patologizowanie w psychologii archetypowej Jamesa Hillmana. *Kronos. Metafizyka, kultura, religia*, (3), ss. 5-17.
- Taubes, J.** (2013). *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie* (przekład zbiorowy, wybór P. Nowak). Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos.
- Taubes, J.** (2016). *Zachodnia eschatologia* (tłum. i wstęp A. Serafin, posłowie P. Nowak). Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos.
- Tokarczuk, O.** (2024). Fikcja jest większa od prawdy. *Miesięcznik Żnak*, (827), s. 50.
- Wunenburger, J.-J.** (2011). *Filozofia obrazów* (tłum. T. Stróżyński). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Żuławski, A.** (1994). *Żuki podróżne*. Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza BGW.
- Żuławski, A.** (2000). *Żaulek pokory*. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl.

**Keywords:**

Andrzej Żuławski;  
Carl Gustav Jung;  
James Hillman;  
depth psychology;  
archetypes;  
anima

**Abstract**

Marcin Maron

**Anima Possession: *Possession* by Andrzej Żuławski in the Context of the Notion of the Phantasm and Depth Psychology**

The author analyses Andrzej Żuławski's film *Possession* (1981) in the context of the notion of the phantasm, as well as the connections with the depth psychology of Carl Gustav Jung and his followers: Erich Neumann and James Hillman. The first part of the article presents the philosophical and psychoanalytic genealogy of the notions of phantasm and fantasy. The second part explains film references to Jung's principal ideas. In the third part, the author indicates the ambivalence of film images from *Possession*, which can be associated with J. Hillman's archetypal psychology. Andrzej Żuławski's inspirations by Jung's depth psychology are expressed in the film through the themes of individual and collective unconsciousness, the image of "evil" as a real force in the "numinal" – that is, in a sense, religious – nature of the protagonists' experiences and, ultimately, the tendency to think and grasp these problems in a pictorial way, as well as – more generally – in the imaginary fiction created by the director, which is a fantasy narration treated as a play, a show, as "mirrors" of individual and collective mental experiences, possibly based on archetypes.