

Uniwersum bez granic

Transnarodowe kino Waleriana Borowczyka

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Walerian Borowczyk – Wielkopolek z pochodzenia, „chłopak z Kwilcza” (koło Poznania) z urodzenia (2 września 1923 r.) i Europejczyk z wyboru – od 1959 r. mieszkający we Francji, związany z Paryżem, „miastem artystycznej bohemy” a jako twórca filmowy – spadkobierca europejskiego dziedzictwa kulturowego. Pierwszą z granic, jakie przekroczył, była granica państwa, gdy w 1959 r. wyjechał wraz z żoną – aktorką Ligią „Branice” Borowczyk z ówczesnej Polski Ludowej, by osiąść na stałe w liberalnej Francji. Ostatnie 30 lat swego życia spędził w domu w Le Vésinet pod Paryżem, zmarł w podparyskim szpitalu 3 lutego 2006 r.

Udając się na emigrację, wyjeżdżał jako artysta spełniony – jego nazwisko sygnowało narodziny polskiej szkoły animacji artystycznej, zainicjowanej filmami *Był sobie raz* (1957, wspólnym debiutem z Janem Lenicą) i *Dom* (1958). Można w nich dostrzec odniesienie do (jak pisał Mieczysław Porębski) *dziedzictwa kultury wizualnej przed-filmowej*¹. Wysoka ocena europejskiej krytyki znalazła wyraz w nagrodach: *Był sobie raz* dostał Srebrnego Lwa św. Marka na MFF w Wenecji w 1957 i Złoty Dukat na MFF w Mannheim w 1958 r., a *Dom* otrzymał Grand Prix na Expo 58 w Brukseli. *Dom* był dla autorów, Borowczyka i Lenicy, przepustką do międzynarodowej kariery. Właśnie po sukcesie *Domu* Borowczyk dostał propozycję pracy we Francji.

Jego animacje opierały się na kolażu różnych elementów, korzystaniu z materiałów ikonograficznych końca XIX i początku XX w., należących do dziedzictwa kultury Zachodu. Swoisty pomost pomiędzy animacjami i filmami krótkometrażowymi Borowczyka a jego twórczością fabularną stanowiły filmy: *Dyptyk* (*Dyptique*, 1967) i *Wyjątkowa kolekcja* (*Une collection particulière*, 1973) będące eksploracją prywatnej kolekcji pornografii. Wczesne filmy twórcy cieszyły się uznaniem krytyki zachodniej i zapewniły mu nagrody. Z kolei filmy fabularne o tematyce erotycznej przyniosły mu na arenie międzynarodowej coś w rodzaju *succès de scandale*. Animacje budziły zachwyty, twórczość fabularna – kontrowersje. Dopatrywano się w niej prowokacji, jeśli nie obrazoburstwa. Twórczość filmowa Borowczyka jest heteronomiczna i nie odnoszą się do niej *na pozór oczywiste kategoryzacje i przyporządkowania: do kina animowanego, aktorskiego, erotycznego, polskiego czy francuskiego*². Do 1959 r. Borowczyk tworzył w Polsce w ramach systemu produkcji funkcjonującego w warunkach reżimu politycznego, ale jego filmy nie zawierały żadnych manifestowanych wprost aluzji politycznych, jedynie ukryte za czarnym humorem i tragiczną ironią³. Tymczasem jego filmy fabularne zrealizowane w liberalnej Europie odnoszą się do kwestii „granic” i ich przekraczania (nie tylko w sensie transgresji erotycznych tabu, lecz również przestrzennych lokacji).

Walerian Borowczyk był reżyserem wymykającym się jednoznacznej klasyfikacji ⁴:

– jako wyjątkowy artysta, którego uniwersum graficzne zrewolucjonizowało film animowany;

– jako twórca o wyzwolonej wyobraźni łamiący w filmach fabularnych wszelkie tabu erotyczne, jakby dla ilustracji tezy Georges’a Bataille’a, że erotyzm rodzi się z transgresji, z wyzwolenia z ograniczeń, z gry wyobraźni;

– jako mistrz w tworzeniu śmiałych obrazów erotycznych graniczących z kinem eksploatacji (*le cinéma d’exploitation*).

Jego dorobek fabularny przypadający na lata 1968-1988, tj. od *Goto, wyspa miłości* (*Goto l’île d’amour*) po *Ceremonie/Rytuały miłości* (*Cérémonie d’Amour*) przyniósł mu sławę *największego na świecie twórcy artystycznego kina erotycznego* ⁵ – tę pozycję ugruntowały *Opowieści niemoralne* (*Contes Immoraux*, 1974, trzeci z kolei film fabularny Borowczyka). Twórczość ta nie ma charakteru lokalnego ani stricte narodowego, stanowi dziedzictwo i część kultury europejskiej. Większość zrealizowanych w tym okresie filmów to produkcje francuskie (*Goto, wyspa miłości*; *Blanche*, 1971; *Opowieści niemoralne*; *Bestia* (*La Bête*), 1975; *Margins* (*La Marge*), 1976; *Heroiny zła* (*Les héroïnes du mal*), 1979; *Dr Jekyll i kobiety* (*Docteur Jekyll et les femmes*), 1982; *Emmanuelle V*, 1986, wspólnie ze Steve’em Barnetem; *Ceremonie miłości*), z wyjątkiem *Dziejów grzechu* (1975) powstałych w ramach polskiej kinematografii, *Za murami klasztoru* (*Interno di un convento*, 1977) – produkcji włoskiej, *Lulu* (1980) – koprodukcji francusko-niemiecko-włoskiej i filmu *Owidiusz: Sztuka kochania* (*Ovide: L’art D’aimer*, 1983) – koprodukcji francusko-włoskiej. Pozwalają one widzieć w Borowczyku: autora ekscentrycznych opowieści o pożądaniu, poetę filmowego aktu kobiecego o walorach malarskich, wizjonera kina na miarę takich twórców, jak Luis Buñuel czy Federico Fellini, a nie jak czasem go postrzegano *klasyka soft-porno*.

Znamienne że wszystkie filmy Borowczyka dotyczące transgresji tabu w sferze pożądania łączy motyw izolacji przestrzennej i zamkniętych lokacji, zgodnie z zasadą, że „erotyzm bez granic” potrzebuje „granic” do przekroczenia. W *Goto...* jest to odległa wyspa, w *Blanche* – średniowieczny zamek, w kolejnych nowelach *Opowieści niemoralnych*, tj.: w *Przypływie* – pusta, kamienista plaża Normandii, w *Teresie Filozofce* pokój-rupieciarnia, w której została uwięziona Teresa, w *Elżbiecie Batory* – zamek krwawej hrabiny, w *Lukrecji Borgii* – zakamarki rezydencji watykańskiej papieża, w *Dziejach grzechu* – „dziwne domy”, w których przebywa kolejno Ewa, w *Bestii* – zamek markiza Pierre’a de L’Espérance, w *Marginsie* – dom publiczny, w którym Sigismond odwiedza Dianę, w *Heroinach zła* – warianty męskiego Edenu, w *Za klasztorowymi murami* – cele klasztorne, w *Lulu* – domowy salon rozpusty i piwniczna nora, w *Doktorze Jekyllu i kobietach* – tajemniczy dom Doktora Jekylla, w *Sztuce kochania* – amfiteatr, w którym odbywają się „lekcje miłości”, w *Emmanuelle V* – harem arabskiego szejka, w *Ceremoniach miłości* – mieszkanie tajemniczej Sary Sand. Te „zamknięte kręgi” stanowią rodzaj przestrzeni abstrakcyjnej, gdzie napięcia erotyczne uzyskują wymiar uniwersalny.

Transnarodowa specyfika i uniwersalizm tej twórczości wynika z faktu, że znamionują ją trzy warianty przekroczenia granic: na poziomie tematycznym – poprzez erotyzm związany z transgresją rozmaitych tabu; w ramach modelu kina narodo-

wego – przez rezygnację z perspektywy lokalnej na rzecz nawiązania do europejskiego dziedzictwa kulturowego; w perspektywie ponadczasowej – przez uniwersalizację ludzkiego doświadczenia zmysłowości pomimo opowieści ujętych w „kostium historyczny”. Ilustrują je dwa przykłady.

Przykład I – *Goto, wyspa miłości* (1968)

Transgresje tabu

Debiut fabularny Borowczyka *Goto, wyspa miłości* to wariacja na temat destrukcyjnej siły miłosnej namiętności, rozgrywająca się w scenerii odległej wyspy zastygłej w przeszłości. Zakazane pożądanie pięknej żony króla zostało ukazane jako impuls wyzwalający ślepe siły destrukcji. Tragedia pożądania rozgrywa się pomiędzy trzema mężczyznami: zazdrosnym mężem-dyktatorem Goto III (Pierre Brasseur), jego sługą Grozo (Guy Saint-Jean) – byłym złodziejaszkiem cudem ocalonym przed śmiercią przez kobietę i pięknym oficerem Gono (Jean-Pierre Andréani) – kochankiem żony władcy. Niszczące pożądanie jest częścią systemu opresji, w jakim żyją mieszkańcy wyspy. Tytuł ma wydźwięk ironiczny – wyspa Goto nie stanowi azylu dla miłości, lecz jest miejscem terroru i zbrodni dokonanych w imię pożądania kobiety i władzy. W interpretacji Borowczyka jest przestrzenią uwolnionych popędów i w ich następstwie zbrodni o podłożu seksualnym. Ocalony przed śmiercią za wstawiennictwem żony dyktatora, Grozo, w reakcji na cielesny impuls – pożądanie wzniecone bliskością jej ciała (scena, w której uratowany kładzie głowę na jej kolanach) – wykorzystuje zazdrość króla o młodą żonę dopuszczającą się zdrady z Gono (scena obserwacji wyspy przez lornetkę ujawniająca jej niewierność) i by zdobyć Glossię, dokonuje okrutnych zbrodni: najpierw pozbywa się starego Gomora, jej ojca i swego przełożonego, potem zabija króla Goto III i w końcu jej kochanka Gono. Poprzez zbrodnie Grozo wspina się po szczeblach drabiny społecznej – od czyszciciela butów do funkcji gubernatora, a transgresyjne pożądanie kobiety i władzy zostaje okupione ofiarą: Glossia, nagroda i trofeum w walce trzech mężczyzn, ponosi przypadkową śmierć. W finałowej scenie Glossia na moment otwiera oczy, by je zamknąć – jest martwa, chce być martwa⁶. Wyspa Goto w interpretacji Borowczyka staje się uniwersalną „przestrzenią transgresji”, triumfu pierwotnych instynktów, miejscem degeneracji jednostek i społeczności.

Nawiązanie do europejskiego dziedzictwa kulturowego

Film *Goto, wyspa miłości* został zrealizowany według oryginalnego scenariusza Borowczyka, ale przedstawiony w nim świat – niesamowita, posępna sceneria, wyspa z twierdzą (zdjęcia nakręcono w pracowni małżonków Curie) – jako ośrodek władzy, z ciasnymi wnętrzami oraz postaciami będącymi częścią automatycznie funkcjonującego organizmu przypomina Kafkowskie uniwersum.

Opowiedziana w filmie historia pożądania ma wymiar Szekspirowskiej tragedii i kończy się jak tragedia. Zbrodnie Grozo, motywowane zazdrością o kobietę i władzę, są zbrodniami „Makbeta” (zabójstwo Króla) i „Otella” (ujawnienie mężowi zdrady Glossii). Glossia w filmie jest nie tyle realną kobietą, ile raczej ideą czy symbolem (figurą archetypiczną), a w swoim białym kostiumie wygląda niczym *anima figure*⁷, postać z kreskówek.

Sceny eksponujące nagość funkcjonują na prawach malarskich kompozycji. Obrazy nagich kobiet kąpiących się w mosiężnych wannach (czyli „rytualna” kąpiel przed odesłaniem ich do burdelu dla żołnierzy) to wariacja na temat motywu żeńskiej łaźni w malarstwie, którego prototyp stanowi *Łaźnia turecka* Jean-Auguste-Dominique’a Ingres’a z 1862 r., z jej ideą zniewolenia (tam harem, tu burdel). Z kolei scena erotycznego zbliżenia między Glossią i Gono w stajni (kochankowie na sianie), stanowiąca kwintesencję *l’amour fou*, nawiązuje (wraz z uwypukleniem kształtu pleców Glossii) do słynnego fotomontażu Mana Raya *Skrzypce Ingresa: hobby artysty* z 1924 r., *wizytówki fotografii surrealistycznej* (kobiety wyzwolonej, Kiki z Montparnasse). Do charakterystycznego motywu ikonograficznego – znaku graficznego widniejącego na jej plecach – nawiązuje kadr przedstawiający leżącą na ziemi Glossię na tle instrumentów muzycznych. Jedyna sekwencja barwna filmu, przedstawiająca parafernalia zmarłej, została zakomponowana jak martwa natura i poprzedza końcowe ujęcie – obraz Glossii w białej sukni złożonej na łożu niczym sarkofagu.

W dwu scenach związanych z dążeniem do wolności efekt wizualny zostaje wzmocniony muzyką organową nadającą im wydźwięk liryczny. To scena przedstawiająca Goto i Glossię na pustej plaży (ze zniszczoną łódką, do której wsiada Goto, symbolizującą fiasko jedynej drogi ucieczki) oraz scena finalna z Glossią po raz ostatni w przedśmiertnym skurczu otwierającą na moment oczy. Na ścieżce dźwiękowej wybrzmiewa wówczas Koncert № 11, opus 7 Georga Friedricha Händla, podkreślający moment konfrontacji z transcendencją. W pierwszym przypadku Glossia zdaje sobie sprawę, że jej nadzieje na ucieczkę zostały pogrzebane, w drugim jej śmierć staje się wybawieniem.

Scenografia (niekończące się pokoje i korytarze, klaustrofobiczność) i oświetlenie podkreślające ekscentryczność miejsca stanowią nawiązania do stylistyki niemieckiego ekspresjonizmu (w teatrze i kinie). Sposób funkcjonowania i ogrywania przedmiotów (np. lornetka, za kradzież której można być skazanym na śmierć i pośrednio, za sprawą której dochodzi do trzech morderstw) oraz kontekst bestiarium (insekty, psy w klatkach, konie na wybiegu) pełnią podobną funkcję jak w filmach surrealistów. Fetyszyzm stóp czy butów (sceny, kiedy Grozo czyści i gładzi buty Glossii) nasuwają skojarzenie z ekstrawagancką trzewikową obsesją starego Roubour’a z *Dziennika panny służącej* (*Le Journal d’une femme de chambre*, 1963) czy szerzej – z upodobaniem Buñuela do przedstawiania w filmach stóp i trzewików, które w obu przypadkach stanowi nawiązanie do określonej tradycji kulturowej – pośrednio do dekadentyzmu.

Obsadzenie w roli dyktatora Goto III Pierre’a Brasseur’a, motyw psów zamkniętych w klatkach i w finale filmu wypuszczonych z nich przez Grozo oraz Glossii miotającej się niczym biała gołębica w klatce składają się na analogię do sytuacji opresji z filmu Georges’a Franju *Oczy bez twarzy* (*Les Yeux sans visage*, 1959). Śmierć Glossii jest w tym kontekście aktem wyzwolenia od dominacji tyra(ów). Lokalizacja akcji wprowadzająca temat *wysp-samotni*, tj. miejsc przestrzennej izolacji, w sensie *miejsc aporetycznych* – zatem bez wyjścia, możliwości ucieczki, bez przewidywalnego zewnątrz jako metafory nieobecności horyzontu – nasuwa skojarzenie z analogicznym tropem w twórczości Luisa Buñuela (*Robinson Cruoe*, 1952; *Śmierć w ogrodzie* /*La Mort en ce jardin*, 1956/, *Gorączka w El Pao* /*La Fièvre monte à El Pao*, 1959/), podjętym też nieco

później przez Wernera Herzoga (*Nawet karły były kiedyś małe /Auch Zwerge haben klein angefangen/*, 1970).

Kostium historyczny a uniwersalizacja przesłania

Akcja filmu *Goto, wyspa miłości* toczy się, jak głosi napis początkowy, w naszych czasach na wyspie Goto, w ufortyfikowanej rezydencji jej gubernatora Goto III, w centralnym miejscu skalistego pustkowia. Na wyspie Goto, odciętej od cywilizacji na skutek trzęsienia ziemi (które miało miejsce 12 stycznia 1887 r.) i decyzji gubernatora, jej mieszkańcy tworzą namiastkę państwa pod rządami dyktatora. Uznają i kultuwują autorytet swego patrona, któremu oficjalnie nadano tytuł króla. Uczą się od podstaw (jak uczniowie w klasie) nowej historii po katastrofie, której symbolem jest portret Jego Wysokości o trzech obliczach – Goto III, Goto I i Goto II, oglądany dzięki efektowi optycznemu jako trójdzielny wizerunek, „coś w rodzaju Świętej Trójcy”. W ramach kultu wyspy i jej władcy wszyscy mieszkańcy dziwnego królestwa Goto noszą imiona zaczynające się od litery G⁸: Glossia – żona Goto III, Gomor – jej ojciec i przełożony, Grozo – ocalony przed śmiercią złodziej, Gra – kryminalista i przeciwnik Grozo, Gono – młody oficer, kochanek Glossii oraz uczniowie w szkole – Gene, Gura, Gemo. Tworzą społeczeństwo zmilitaryzowane, z gubernatorem, oficerami i żołnierzami, z własną mitologią i historią, z własnym hymnem narodowym (skomponowanym przez Borowczyka na potrzeby filmu), stylem życia zachowującym tradycje narodowe, absurdalnym prawem w służbie rozrywki, zgodnie z którym o winie rozstrzyga starcie na quasi-arenie (niczym w walkach rzymskich gladiatorów) i codziennymi zabiegami urastającymi do rangi rytuału (jak zadanie powierzone Grozo – czyszczenie butów władcy i jego pięknej żony, opieka nad jego psami i łapanie much). Goto to *uniwersum totalnie autokratyczne, przypominające bardziej więzienie niż pałac, z jego rytualnymi walkami, okrutnymi karami, kobietami wydalanymi do burdelu dla żołnierzy*⁹. Skojarzenie z więzieniem nasuwają stale obecne ściany – ceglane, kamienne, drewniane, z dykty, z metalowych krat¹⁰.

Sytuując akcję filmu w perspektywie czasu określonego (teraźniejszości motywowanej katastrofą z przeszłości), w istocie Borowczyk umieszcza ją w realiach umownych, uniwersalizując przesłanie – dając wizję i krytykę systemu społecznego opartego na dyktacie jednostki. Dyktatura militarna w *Goto...* ewokuje skojarzenie z komunistyczną Polską, którą Borowczyk opuścił¹¹. Portret gubernatora-króla o trzech obliczach – przedmiot edukacji uczniów w klasie – odsyła do politycznych dyktatorów XX w. Film, odczytany jako metafora systemu totalitarnego, został objęty zakazem wyświetlania w ówczesnej Polsce, frankistowskiej Hiszpanii i komunistycznej Rosji. Stanowi przejmujące studium przemocy tkwiącej w naturze człowieka i jego degeneracji w ramach systemu totalitarnego.

Przykład II – *Opowieści niemoralne* (1974)

Transgresje tabu

Opowieści niemoralne to film nowelowy składający się z czterech odrębnych historii, z których każda odnosi się do przekroczenia tabu erotycznego: fellatio (*Przypływ / La Marée*), autoerotyzm (*Teresa Filozofka / Thérèse Philosophe*), lesbianizm (*Elżbieta Batory / Erzsébet Báthory*), kazirodztwo (*Lukrecja Borgia*

/ *Lucrece Borgia*), a w istocie różnych form inicjacji seksualnej będących udziałem kobiety.

W *Przypływie* jest to inicjacja szesnastoletniej Julii, za sprawą jej dwudziestoletniego kuzyna, w arkana jego rozkoszy zsynchronizowanej z rytmem przypływu. Akt *fellatio* powiązany z wyjaśnieniem mechanizmu przypływów jest formą edukacji – przekazania doświadczenia nabytego u paryskich prostytutek, w którym dziewczynie przypada rola biernego perceptoru przyjemności mężczyzny.

Treścią *Teresy Filozofki* jest inicjacja seksualna głęboko religijnej młodej dziewczyny, której zmysłowość wcześniej ukierunkowywana na przedmioty kultu religijnego (sceny w kościele z Teresą gładzącą kolumny i figury świętych) zostaje zwrócona w stronę własnego ciała (w zaciszu jej sypialni-więzienia z użyciem obecnych tam przedmiotów). Nowela ukazuje bliskość religijnego i erotycznego doświadczenia. Dziewczyna, zainspirowana obecnymi w pomieszczeniu przedmiotami, odkrywa swoją zmysłowość, popadając w trans masturbacji. Gdy – wyzwolona przez odkrycie własnej cielesności – wybiega ze swego więzienia na zewnątrz, spotyka ją kara: gwałt dokonany przez starego włóczęgę (zasugerowany krzykiem ofiary).

W *Elżbiecie Batory* Elżbieta z pomocą swego giermka-kobiety inscenizuje coś w rodzaju rytuału inicjacyjnego z kąpielą młodych dziewcząt, obrazem nagich kobiet modlących się do figury Jezusa, sceną rozdierania białej sukni hrabiny i walki o perły niczym relikwie, kąpielą hrabiny w krwi ofiarnej zamordowanych dziewcząt. Rytuał został zwieńczony ceremonią lesbijskich zaślubin z giermkiem-kobietą i nocą poślubną poprzedzającą jego/jej zdradę i wydanie wojsku.

W *Lukrecji Borgii* funkcję inicjacyjną (wobec impotencji męża) pełni akt kazirodczy Lukrecji z jej ojcem – papieżem Aleksandrem VI i bratem – kardynałem Cezarem Borgią, przeplatany fragmentami kazania Girolamo Savonaroli rzucającego oskarżenia pod adresem rozwiązłej rodziny papieskiej i dostojników Kościoła. A owoc tej orgii – kazirodcze dziecko – zostaje skonfrontowany z autodafé Savonaroli, który ośmielił się krytykować zepsucie w Kościele.

Nawiązanie do europejskiego dziedzictwa kulturowego

W charakterze motta wszystkich opowieści Borowczyk posłużył się jedną z maksym (*Maximes*, 1665) La Rochefoucauld: *Miłość z całą swoją rozkoszą staje się jeszcze rozkoszniejsza przez sposób, w jaki jest uzewnętrzniana*. Z jednej strony kieruje ona w stronę wizualizacji doświadczenia erotycznego, z drugiej ku refleksji na temat natury ludzkiej, osadzonej w kontekście poglądów XVII-wiecznego myśliciela (zerwania z optymistycznym widzeniem natury człowieka, wskazania na egoizm i hipokryzję).

Każda z nowel *Opowieści niemoralnych* ma źródło w postaci odmiennej formy przekazu. *Przypływ* powstał na podstawie opowiadania André Pieyre de Mandiargues'a *Odpyły i przypłyły* (napisane w 1959 r., wydane u Gallimarda w roku 1971)¹². W pozostałych nowelach Borowczyk wykorzystał jako inspirację przetworzony materiał faktograficzny: w *Teresie Filozofce* notatkę z „Gazety Niedzielnej” z 10 lipca 1890 r., odnoszącą się do żądania beatyfikacji pobożnej młodej dziewczyny zgwałconej przez włóczęgę; w *Elżbiecie Batory* – legendę o „Krwawej Hrabinie z Čachtic”, żyjącej na Węgrzech w latach 1560-1614, w *Lukrecji Borgii* – czarną legendę papieża Aleksandra VI (z pochodzenia Hiszpana, właśc. Rodrigo

de Borji, pontyfikat 1492-1503) i jego dzieci (zwłaszcza Lukrecji i Cezara). Autorstwo pierwowzoru literackiego noweli *Przyptyw* – przez osobę francuskiego surrealisty Mandiargues'a, a nie samo opowiadanie – narzuca skojarzenie z estetyką surrealizmu.

Wiele kadrów Borowczyka nawiązuje wprost do *Psa andaluzyjskiego* (*Un chien andalou*, 1929) Luisa Buñuela. Zbliżenie pośladków dziewczyny jadącej rowerem (ubranej w białą, półprzezroczystą sukienkę nałożoną na czarny kostium kąpielowy) nawiązuje do ujęcia z filmu Buñuela przedstawiającego rowerzystę w ciemnym kostiumie z akcentami bieli (czepek, śliniaczek, fartuszek), którego sylwetka i strój ewokują obraz dziecka. Obraz pary pokonującej z trudem kamieniste nabrzeże Atlantyku w Normandii, przypomina kadr Buñuela przedstawiający kobietę i mężczyznę grzęznących w mule i kamieniach plaży Bretanii. Finałowe akcenty puentujące obie historie również zostały zlokalizowane na plaży. Dla obrazu splecionej w konwulsyjnym uścisku pary na kamienistym podłożu w głębi skalnego amfiteatru oblewanego wokół falami przyptywu można znaleźć odpowiednik w przedstawieniu przez Buñuela nieruchomych ciał niedoszłych kochanków zagrzebanych do wysokości piersi w piasku plaży. Wreszcie w kulminacji sił Natury (w noweli Borowczyka wezbranych fal przyptywu, w filmie Buñuela – unicestwiających promieni słońca i piasku krępującego ciała). O ile jednak *Pies andaluzyjski* – z jego niedoszłymi kochankami, demaskowaniem miłosnego happy endu i fiaskiem pożądania – dawał początek mitologii niespełnienia, to *Przyptyw* Borowczyka – przeciwnie, stanowi ilustrację spełnienia marzeń bohatera. *Przyptyw* jest zatem swego rodzaju odpowiedzią na *Psa andaluzyjskiego* i surrealistyczną koncepcję *l'amour fou*.

Nawiązując do Mandiargues'a, Borowczyk położył akcent na wymiar edukacyjny doświadczenia Julii (bohater w finale mówi do niej: *Nie przyszedłszy tu dla zabawy, przyszedł tu, aby zdobyć wiedzę. Teraz już będziesz wiedzieć, co to jest przyptyw*), interpretując opowiadanie w duchu osiemnastowiecznych libertyńskich historii o wtajemniczeniu „niewinności” w arkana erotyki, spod znaku Sade'a, *wielkiego retora figur erotycznych* (jak go nazwał Roland Barthes) i powiązania rozkoszy z prawami Natury. Ekspresja Natury – kamienistej plaży zalewanej falami przyptywu, skalistego wybrzeża i wysokiego kredowego klifu, białych mew szubujących wokół – ujęta w kadrach Borowczyka nasuwa skojarzenie z impresjonistycznymi pejzażami Claude'a Moneta: *Fécamp, vue de Grainval* (1881) czy *Les Falaises des Petites Dalles* (1881).

Tytuł noweli *Teresa Filozofka* ma źródło w odkrytej przez bohaterkę w domowym więzieniu, pośród rozmaitych bibelotów, książce *Thérèse Philosophe*, francuskiej powieści z 1748 r. przypisywanej Jeanowi-Baptiste de Boyer, Markizowi d'Argens¹³ – zakazanym dziele pornograficznym w przedrewolucyjnej Francji. Powieść ma formę wyznania Teresy przed jej kochankiem Hrabią de... ujętą w ramy autobiograficznej opowieści o libertyńskiej edukacji z ekscesami erotycznymi przeplatany dysputami filozoficznymi, czyli utrzymanej w manierze doprowadzonej później do skrajności przez Markiza de Sade'a. Jak wiele powieści libertyńskich, wyraża ona filozofię sensualizmu i materializmu, gloryfikującą przyjemność jako rzecz naturalną, a w szczególności głoszącą apologię onanizmu¹⁴. Przywołanie tej książki, bogato ilustrowanej erotycznymi rycinami, w charakterze przedmiotu wyzwalającego wyobraźnię i pretekst do budowania inicjacyjnego doświadczenia, służy osadzeniu historii w tradycji europejskiego libertynizmu.

Kadry przedstawiające podekscytowaną Teresę pochyloną nad książką i przeglądającą erotyczne ryciny nawiązują do tematu uwodzicielskiej lektury, zobrazowanego na płótnie Gustave'a Courbета *Młoda czytająca kobieta* (1866/1868). Obraz Courbета odpowiada przeświadczeniu, że *najlepsza lektura to zakazana lektura*, co potwierdza grymas twarzy czytającej. Być może kobieta z obrazu jest zatopiona w tej samej lekturze, którą wertuje bohaterka Borowczyka, zakazanym dziele filozoficznym i erotycznym, co w czasach Voltaire'a i Diderota było prawie synonimem¹⁵. Gdy Teresa odkrywa osiemnastowieczną *biblię erotyzmu*, to tak jakby odkryła po raz pierwszy swą seksualność – temu odkryciu towarzyszy muzyka organowa stanowiąca pomost łączący spirytualizm z seksualnością. Usłyszany wcześniej w kościele głos Boga nawołujący do miłości interpretuje jako wezwanie wyzwalające zmysłowość.

Funkcję wyzwalacza onanistycznego transu pełnią przedmioty z jej pokoju, rodzaj „szczególnej kolekcji”: wiszący na ścianie obraz przedstawiający arystokratów, litografia Edwarda VII, portret mężczyzny, drewniana lalka, kolekcja erotycznych pocztówek... Autoerotyczną inicjację Teresy wieńczy kadr przedstawiający ją nagą, w pozycji leżącej, z twarzą ukrytą w pościeli i głową zwieszoną z łóżka w stronę ziemi, na której leżą porzucane rzeczy. Nasuwa on skojarzenie z osiemnastowiecznymi aktami kobiecymi, zwłaszcza z obrazem François Bouchera *Mademoiselle O'Murphy*, (1751).

Nowela *Elżbieta Batory* nawiązuje do legendy o krwawej hrabinie z Čachtic, nazywanej czasem *wampirem z Siedmiogrodu*, która aby przedłużyć młodość i zachować urodę, kąpała się w krwi młodych dziewcząt. Ta czarna legenda narodziła się w 1729 r. w dziele *Ungaria suis cum regibus compendio data* jezuita László Turóczi, który opisał proces Elżbiety, wymyślając niektóre wątki, wprowadzone potem do powszechnego obiegu (jak odmładzające kąpiele w krwi dziewcząt).

Powracające często ujęcia grupy nagich dziewcząt kąpiących się pod prysznicem nasuwają skojarzenie z obrazami Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a: *Łazienka turecka* (1862), *Kąpiąca się* (1808), *Źródło* (1820-1856). Scena kąpiele „krwawej Hrabiny” jest nawiązaniem do ikonograficznego motywu „śmierci Marata”. Kadry przedstawiające leżącą w mosiężnej wannie Elżbietę zanurzoną we krwi swoich ofiar stanowią bezpośrednie nawiązanie do kadru z filmu Abła Gance'a *Napoleon* (1927), przedstawiającego Antonina Artauda w roli Marata, a pośrednio przywołują wzorcowy obraz *Śmierć Marata* (*La Mort de Marat*, 1793) Jeana-Louisa Davida. Motyw ciała unurzanego we krwi, u Borowczyka funkcjonuje jako antycypacja aresztowania i w domyśle przyszłej śmierci Hrabiny, czego film już nie pokazuje.

Nowela *Lukrecja Borgia* nawiązuje do legendy związanej z papieżem Aleksandrem VI i jego dziećmi, z rozwiązłym życiem, skrajną deprawacją i nepotyzmem. Legendę ugruntowała negatywna ocena jego pontyfikatu przez historyków dwudziestowiecznych – zwłaszcza Ludwiga von Pastora, który uznał jego panowanie za „tragedię dla Kościoła” i szwajcarskiego teologa protestanckiego Philipa Schaffa, dla którego Borgia był *potworem gorszym od papieży okresu pornokracji oraz papieży oskarżonych o herezję*¹⁶. Nawiązuje też do sporów doktrynalnych – zderzenia „prawomyślności” z herezją i udziału, jaki miał w nim Girolamo Savonarola, a także do jego walki z Kościołem, która stała się źródłem oskarżenia o herezję.



Goto, wyspa miłości, reż. Walerian Borowczyk (1968)

Obrazy orgii w typie *menage à trois* z Lukrecją jako infantylnym przedmiotem wymiany między ojcem-papieżem i bratem-kardynałem Borowczyk przeplata z graficznymi przedstawieniami incestu (nawiązanie do motywu *szczególnej kolekcji*). Akt transgresji zostaje wzmocniony przez łączenie erotycznych gadżetów z religijną ornamentyką. Do ikonografii chrześcijańskiej nawiązuje też kadr ukazujący nagą Lukrecję leżącą na wznak na ławce z rozłożonymi rękami, kojarzący się z motywem Ukrzyżowania. Kompozycja kadrów w scenie chrztu dziecka – z układem trzech postaci (papieża, Cezara i Lukrecji) z dzieckiem ewokującym obraz *szczęśliwych Borgiaów* – nasuwa skojarzenie z wizerunkami Świętej Rodziny w ikonografii chrześcijańskiej. Łącząc elementy sacrum i profanum, Borowczyk wyostreza odczucie blasfemii, wiążąc ją z deprawacją w łonie Kościoła.

Kostium historyczny a uniwersalizacja przesłania

Każda z nowel *Opowieści niemoralnych* przenosi akcję wstecz i w inne miejsce: *Przyływ* to czasy współczesne w północnej Francji, *Teresa Filozofka* cofa nas do końca XIX w. z akcją usytuowaną gdzieś na francuskiej prowincji, *Elżbieta Batory* przenosi fabułę na Węgry z początków XVII w., a *Lukrecja Borgia* – do dekadentckiego piętnastowiecznego Rzymu.

Edukacja Julii w *Przypływie* ma miejsce w bliżej nieokreślonym czasie te-
 raźniejszym, z dokładną wskazówką godzinową odnoszącą się do momentu przy-
 pływu: 11.27 (w pierwowzorze literackim 11.14) i przewidzianym czasem na
 spełnienie: około pół godziny. Ten czas, powiązany jedynie z rytmem przypły-
 wów i odpływów, oraz egoizm rozkoszy „nauczyciela” Julii odsyłają do skoja-
 rzeń z absolutyzacją Natury (spod znaku libertyńskiej myśli Sade’a). W *Teresie
 Filozofce* czas akcji został ściśle sprecyzowany (10 lipca 1890 r.) i odnosi się do
 notatki prasowej. Historia erotycznego doświadczenia Teresy zamyka się
 w trzech dniach i trzech nocach przymusowego uwięzienia jej przez matkę w po-
 koju – prywatnym sanktuarium, w którym zwyczajne bibeloty – książki, obrazy,
 pocztówki, konterfekty, a w szczególności zakazana *biblia libertynizmu* – zostaną
 przekształcone w wyzwalacze rozkoszy. *Elżbieta Batory* rozpoczyna się
 w 1610 r. od momentu, kiedy Erzsébet Báthory w towarzystwie swego giermka,
 odwiedza wioski i osady hrabstwa Nyitra na Węgrzech, poszukując młodych
 dziewcząt do swego niecnego procederu. Epizod *Lukrecja Borgia* jest datowany
 na rok 1498 i ma związek z wizytą Lukrecji wraz z mężem Giovannim Sforzą
 u ojca – papieża Aleksandra VI i brata Cezara Borgii. To również rok narodzin
 dziecka Lukrecji – Giovanniego Borgii. W noweli ceremonia jego chrztu została
 zsynchronizowana ze śmiercią Girolamo Savonaroli, który oskarżony o herezję
 został powieszony i spalony 23 maja 1498 r. Nowela kończy się kulminacją zde-
 zzenia obrazu *dziecka-potwora* ze śmiercią fanatyka (lub męczennika ideałów).

Każda z nowel *Opowieści* jest cofnięciem się, wędrówką w głąb historii, do
 jądra ekscesu (kazirodziej orgii w Watykanie). W trzech z nich religia ma udział
 w doświadczeniu erotycznym przybierającym formę transgresji. Tylko w *Przy-
 pływie* kontekst religii zostaje zastąpiony powołaniem się na prawa Natury.

Konkluzja

Język erotyki staje się dla Borowczyka, niczym muzyka, językiem uniwersal-
 nym. Muzyka nie wymaga słów, erotyka – redukuje je do niezbędnego minimum.
 Jest pomostem łączącym ludzi zamieszkujących różne kraje. Kino erotyczne nar-
 usza granice rozmaitych tabu, a za ich pośrednictwem systemy zniewolenia, tj.
 politykę albo religię. Borowczyk przyjął tu rolę prowokatora rzucającego wyzwa-
 nie wszelkim ograniczeniom narzuconym przez cenzurę obyczajową (poczynając
 od swego rodzaju manifestu, jakim były *Opowieści niemoralne*). Określił się jako
 spadkobierca osiemnastowiecznego libertynizmu francuskiego i europejskiej tra-
 dycji kulturowej – w sensie nawiązania do europejskiej historii (z przywołaniem
 „kostiumu historycznego”), eksplorowania starej kultury (od Rzymu z 8 r. n.e. w fil-
 mie *Owidiusz: sztuka kochania* po reżimy polityczne I połowy XX w. ewokowane
 pośrednio w *Goto...*). Sięga do europejskiej literatury (dotyczącej sfery ludzkich na-
 miętności), przywołuje kontekst filozoficzny (głównie libertyńskiej tradycji łączącej
 dyskurs filozoficzny z erotyzmem, od wieku XVII, przez XVIII, po surrealistyczną
 awangardę). Stylizuje kadry jak kompozycje malarskie (zwłaszcza przedstawień
 kobiecego aktu będącego *ikoną zachodnioeuropejskiej kultury*). Sytuuje się w pa-
 radygmacie kina europejskiego (ale nie o nowofalowej proweniencji).

Borowczyk nigdy nie był zainteresowany kinem amerykańskim; jego kino przy-
 wołuje świat Stary Świat – Europę, a on sam plasuje się obok twórców, którym

przyświecała idea penetracji mrocznych otchłani natury człowieka, balansujących na granicy obrazoburstwa, poszukujących sensu (a nie postmodernistycznej destrukcji), wcielających w życie idee przekraczania granic, przekształcających realistyczne historie w erotyczne sny, łączących dyskurs erotyczny z religijnym. Zatem można znaleźć dla niej odniesienie w twórczości takich reżyserów, jak Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini czy Ingmar Bergman.

Przez określenie kina Borowczyka mianem europejskiego rozumie wskrzeszenie idei Starej Europy. Borowczyka interesowała idea Europy epoki *fin-de-siècle* i tej, która sięga w głąb wieków XIX, XVIII i XVII oraz dalej wstecz, aż do Renesansu i Średniowiecza, a nawet do samych źródeł – starożytnego Rzymu. Borowczyk eksplorował starą kulturę, a jeśli akcję jakiegoś filmu sytuował w XX w., to przed I wojną światową, która wszystko w Europie zmieniła. Jego kino nie dotyczy ani politycznej, ani społecznej sytuacji w Europie po 1950 r.¹⁷

Umieszczając akcję filmów w konkretnej epoce historycznej, Borowczyk nadaje im poniekąd wymiar transhistoryczny. W filmie *Owidiusz: Sztuka kochania* przenosi opowieść do Rzymu za panowania Augusta, gdzie rzymski poeta Owidiusz wyklada w amfiteatrze zasady sztuki kochania, wychwalając rozkosz, która jest dla niego moralnością i zaczynem wolności. W *Blanche* dramat pierwotnie osadzony w realiach historycznych i obyczajowych siedemnastowiecznej Polski, za czasów Jana Kazimierza Wazy (literacki pierwowzór *Mazepy* Juliusza Słowackiego) przenosi w realia trzynastowiecznej Francji, wykorzystując jego uniwersalny potencjał (tj. fakt, że dotyczy zakazanej miłości i niechcianego pożądania). W *Bestii* sny i fantazmaty stanowią pomost między wiekiem XX a XVIII (gdy Lucy pogrążając się we śnie utożsamia się z Romildą, postacią ze snu). Wydarzenia w *Za murami klasztoru* rozgrywają się na terenie klasztoru żeńskiego w dziewiętnastowiecznych Włoszech, ale wpisują się w nurt demaskacji hipokryzji kleru i krytyki kultury Wiecznego Miasta. Akcja *Dziejów grzechu* rozgrywa się na początku XX stulecia, ale Borowczyka interesował nie determinizm historyczny motywujący postępowanie postaci, lecz ponadczasowy wymiar erotycznych napięć i demaskowanie hipokryzji właściwej kulturze XIX w.

Większość filmów Borowczyka nawiązuje do kanonu europejskiej literatury erotycznej. *Owidiusz: Sztuka kochania* – jak sam tytuł wskazuje – do *Ars Amatoria*, datowanego na 2 r.n.e., *poematu o praktycznych aspektach miłości w trzech księgach: pierwszej – jak dziewczę oczarować, drugiej – jak pielęgnować miłość, trzeciej – dla kobiet – jak dbać o mężczyznę, by związek był szczęśliwy*, który był jednym z powodów wygnania Owidiusza z Rzymu i który w 1564 r. trafił do indeksu ksiąg zakazanych. Borowczyk, niestroniący od przedstawiania erotycznych ekscesów, jawi się jako spadkobierca osiemnastowiecznego libertynizmu z jego duchowym „ojcem” Markizem de Sade’em. Inspirację jego twórczością można dostrzec w filmach *Za murami klasztoru* i *Ceremonie miłości*. Wpisuje się też w tradycję awangardy i modernistycznej literatury europejskiej, eksplorującą sferę erotyki w powiązaniu z dyskursem religijnym (Georges Bataille czy Luis Buñuel). Nawiązuje do dwudziestowiecznych pisarzy, dla których fuzja seksu i duchowości była sprawą fundamentalną (Georges Bataille).

Dwukrotnie reżyser sięgał do literatury polskiej: do dramatu romantycznego Juliusza Słowackiego *Mazepa* (1839), realizując *Blanche* i do powieści Stefana Żeromskiego *Dzieje grzechu* (1908), kręcąc w Polsce film pod tym samym tytułem.

W obu dostrzegał uniwersalne treści pozwalające na „wyjęcie” historii z ram konwencji historycznej i kulturowej. W pierwszym przypadku dramat Mazepy (królewskiego pafia i dworzanina) jako ofiary okrutnej zemsty Wojewody (w filmie Bartolomeo – ofiary Feudała) ustąpił miejsca dramatowi Blanki (Amelii) jej tłumionej miłości do pasierba, co wskutek ślepej zazdrości i niczym nieusprawiedliwionej zemsty przynosi ofiary (śmierć Nicolasa, Bartolomeo i Blanki). Borowczyk uwypuklił to, co tkwiło już w tekście Słowackiego – istotę dramatu związaną z fatalną miłością z góry skazaną na nieszczęście, nadając postaciom charakter niewinnych ofiar. Opowiedziana za Żeromskim historia upadku moralnego polskiej szlachcianki została oddzielona od kontekstu dziewiętnastowiecznego kanonu moralnego i toczącego się w tej powieści *sporu pomiędzy nakazami moralności katolickiej a życiem zmysłowym*. Usunął z niej Boga pozostawiając Los, Przeznaczenie, świat z typową dla niego *areligijną mistyką Losu*¹⁸. Obyczajową powieść Żeromskiego, którą uważał za *jedyną w polskiej literaturze powieść erotyczną*¹⁹, zinterpretował jako *okrutny melodramat*, w którym znaczenie ma jedynie determinujące postępowanie bohaterki pożądanie, namiętność i cielesność.

Dwukrotnie też sięgał po opowieści fantastyczne. Najpierw w *Bestii*, zrealizowanej według scenariusza oryginalnego, gdzie epizod z przeszłości funkcjonuje na prawach baśni (która zdarzyła się *pewnego razu w XVIII stuleciu*). Historia bestii o ogromnym fallusie żyjącej w majątku ziemskim, powracająca w XX w. w snach młodej Amerykanki, narzeczonej markiza, w postaci zoofilicznego fantazmatu, bazuje na motywach opowiadań *Lokis* (1869) Prospera Mérimée i francuskiej baśni ludowej *Piękna i bestia* spisanej przez Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, a przetworzonej przez Jeana Cocteau. Film poprzedza motto z Voltaire’a: *Niepokojące sny są w istocie przejściowym szaleństwem*, sytuujące tę historię między ideologią liberalizmu a wyobraźnią surrealistyczną, w konwencji „niemoralnych opowieści” o inicjacji seksualnej. Nawiązując do wiktoriańskiej powiastki Roberta Louisa Stevensona *Dziwny przypadek dr Jekylla i Mr Hyde’a* (1886), Borowczyk nakręcił film *Dr Jekyll i kobiety*, w którym nie chodzi już – jak w klasycznym filmie Roubena Mamouliana (1931) – o odkrycie seksualnych implikacji wyzwającego się zła w postaci Hyde’a, ale o daleko idące konsekwencje teorii metafizycznej medycyny dr Jekylla opublikowanej w jego książce *Laboratorium i transcendentalna medycyna* – wyzwolenia instynktów kulminujących krwawą jatką²⁰.

Na motywach powieści Stendhala *Promenades dans Rome* (*Przechadzki po Rzymie*, 1829) – przewodnika po Rzymie, czyli *geniuszu Chrystianizmu*, serii opowieści i dziennika intymnego w jednym – Borowczyk zrealizował *Za murami klasztoru*, w którym ukazał kruchą granicę między ekscytacją religijną a pokusą ekscesu oraz hipokryzję kleru. Według dylogii Franka Wedekinda *Duch ziemi* (1895) i *Puszka Pandory* (1904) nakręcił *Lulu*, czerpiąc z pierwowzoru witalistyczną koncepcję człowieka i świata oraz popędu seksualnego jako nieokiełznanej siły prowadzącej do konfliktu pomiędzy instynktami człowieka a prawami świata.

Wreszcie kilkakrotnie sięgał po twórczość André Pieyre de Mandiargues’a: w noweli filmowej *Przyływ z Opowieści niemoralnych*, w filmie *Margines* (na podstawie powieści *La Marge*, 1967, wyróżnionej Nagrodą Goncourtów), w noweli *Marceline z Heroin zła* (według *Krwi jagnięcia* /*Le sang de l’agneau*/) i w *Ceremoniach miłości* (w oparciu o powieść *Tout disparaît*, 1987). Znalazł w niej korespondujące z jego wyobraźnią połączenie erotyzmu i oniryzmu, za-

mknięte uniwersa i fantazmaty związane z obsesjami krążącymi wokół pożądania i śmierci.

Jako artysta wyrosły z doświadczeń plastycznych (w latach 1946-1951 studiował malarstwo i litografię na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) czerpał z bogatej tradycji sztuk wizualnych, w szczególności malarstwa europejskiego. W obrazowaniu kobiecego ciała na ekranie nawiązywał głównie do dziewiętnastowiecznych aktów kobiecych Gustava Moreau, Jean-Auguste-Dominique'a Ingres'a i Gustave'a Courbета. Stylizował kadry swych filmów na wzór konkretnych obrazów, nadając im symboliczne znaczenie. Taką funkcję ma np. obraz nagiej dziewczyny dosiadającej ogiera w *Bestii* – stanowiący nawiązanie do *Sztuki uniesień* (1894) Władysława Podkowińskiego. W *Marginesie* scena miłosna między małżonkami (Sigismondem i Sergine) odsyła do motywu Adama i Ewy ze słynnego poliptyku *Ołtarza gandawskiego* (1424-1432) Jana van Eycka, a przedstawienie nagiej Sergine w pozycji siedzącej, tulącej do siebie synka Eddiego, przypomina *Pietę*. Ikonografia religijna – obrazy i posągi – z dominującymi motywami Zdjęcia z krzyża, Madonny z Dzieciątkiem i mistycznej ekstazy św. Teresy w *Za murami klasztoru* funkcjonują na prawach przedmiotów inspirujących tyleż religijną, ile erotyczną wyobraźnię zakonnicy. W *Dr Jekyllu i kobietach* Fanny Osborne staje na chwilę, pozując naprzeciw ofiarowanego jej jako prezent zaręczynowy obrazu Vermeera *Brzemienna kobieta czytająca list*.

Transnarodowa specyfika twórczości Borowczyka ma więc źródło w tradycji sztuki europejskiej – literackiej i wizualnej. W tworzeniu uniwersum bez granic w związku z transgresją erotycznego tabu, odejściu od modelu kina narodowego i uniwersalizacji przekazu wynikającej z ponadczasowości.

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

¹ M. Porębski, *Uwagi o genezie twórczości filmowej Borowczyka i Lenicy*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 4, s. 26-27.

² P. Kwas, *Dyskretny urok surrealizmu w twórczości filmowej Waleriana Borowczyka*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 73.

³ D. Thompson, *Walerian Borowczyk*, DVD Argos Films 2005, s. 3.

⁴ Tamże.

⁵ Hasło: *Walerian Borowczyk*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/WalerianBorowczyk> (dostęp: 17.11.2015).

⁶ J. M. Robinson, *Walerian Borowczyk. Cinema of Erotic Dreams*, UK 2008, s. 55.

⁷ Tamże, s. 53.

⁸ Tamże, s. 50.

⁹ D. Thompson, dz. cyt., s. 6.

¹⁰ J. M. Robinson, dz. cyt., s. 48.

¹¹ D. Thompson, dz. cyt., s. 6.

¹² A. P. de Mandiargues, *Le marée*, w: tegoż, *Mascarats*, Gallimard, Paris 1971, s. 7-27; wyd.

pol.: tenże, *Przypływ*, tłum. B. Banasiak, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1, s. 213-224.

¹³ *Thérèse Philosophe avec figures*, Londres 1783 (jedno z wydań anonimowych, w posiadaniu autorki).

¹⁴ *Littérature libertine* za: www.sculfort.fr/lib/18e/theresephilosophe.html (dostęp: 17.11.2015).

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Hasło: *Aleksander VI*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksander_VI (dostęp: 17.11.2015) oraz M. Sałański, *Aleksander VI – lubieżnik czy mąż stanu?*, histmag.org/Aleksander-VI-lubieznik-czy-maz-stanu-6948 (dostęp: 24.11.2015).

¹⁷ Zob. J. M. Robinson, dz. cyt., s. 31.

¹⁸ K. Eberhardt, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 426.

¹⁹ W. Piątek, *Walerian Borowczyk – szyderca czy moralista?*, „Powiększenie” 1983, nr 3, s. 26.

²⁰ R. Heath, *Docteur Jekyll et les Femmes* (1981), www.ferdyonfilms.com (dostęp: 16.03.2012).