

Dyskretny urok surrealizmu

w twórczości filmowej Waleriana Borowczyka *

PAULINA KWAS

Wykreślić z cudzego dzieła słowo nieprzyzwoite to taka sama bezczelność jak dopisać takie słowo¹.

Hugo Steinhaus

Na świecie mówi się o Walerianie Borowczyku jako „twórcy awangardowym”. W Polsce twórczość Borowczyka dzieli się zazwyczaj na tę, która sztuką jest, czyli dorobek plastyczny, oraz rewolucyjne filmy animowane, nakręcone wspólnie z Janem Lenicą: *Był sobie raz...* (1957) i *Dom* (1958), samodzielną *Szkołę* (1958) oraz na całą resztę, którą zwykło się określać mianem „kontrowersyjnej”, a powstała głównie poza granicami Polski (z wyjątkiem filmu fabularnego *Dzieje grzechu*, 1975). Patrzenie na twórczość filmową Waleriana Borowczyka przez pryzmat jego ostatnich filmów (m.in. nakręcone dla telewizji odcinki *Série rose*, 1986-1990 czy film *Emmanuelle V*, 1987, do autorstwa którego Borowczyk się nie przyznawał) ugruntowało jego wizerunek pornografa, obrazoburcy i reżysera tyleż kontrowersyjnego, ile wtórnego i epatującego erotyką. W moim odczuciu takie postrzeganie twórczości Borowczyka jest nie do końca słuszne. Niezależnie bowiem od realnej oceny jego późnych filmów nie powinna ona przysłaniać i rzutować na odbiór całości dorobku reżysera, którego nazwałabym nie tyle nawet kontrowersyjnym, ile pozornie niejednorodnym w działalności artystycznej. Niejednorodność twórczości Waleriana Borowczyka daje się zaobserwować na kilku poziomach: od różnorodności form wyrazu artystycznego przez różnicowanie poziomów skomplikowania komunikatu aż po niejednoznaczność estetyczną i problematyczność podejmowanych tematów, takich jak wizerunek kobiety, jej ciało i seksualność oraz ambiwalencja moralności i dyskursy represji.

Złożoność twórczości filmowej Borowczyka nastęrczała polskim krytykom filmowym i badaczom kina nie lada kłopotów. Kontrowersje, rozczerowanie, a nawet odrzucenie, z jakim spotkały się w Polsce takie filmy, jak *Goto, wyspa miłości* (1968), *Opowieści niemoralne* (1974) czy *Bestia* (1975), nie wynikało, jak sądzę, ze złej woli ówczesnych recenzentów, ale z niezrozumienia specyficznego charakteru owych produkcji i samej metody twórczej reżysera. Szczególnie wyrazisty zdaje się tu przykład reprezentowany przez znakomitego znawcę kina

* Tekst jest rozbudowaną wersją referatu pt. *Surrealizm w twórczości filmowej Waleriana Borowczyka* wygłoszonego podczas konferencji *Transdyscyplinarność filmu II*, która odbyła się w dniach 25-27 maja 2009 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Aleksandra Jackiewicza. W 1964 roku Jackiewicz zachwycał się na łamach „Filmu” animacjami Borowczyka – zrealizowaną w Polsce *Szkołą* oraz powstałym już poza granicami naszego kraju *Renesansem* (1963), doceniając ich przenikliwość, nowatorskość formalną i kondensację treści². Pięć lat później, już po premierze pełnometrażowego debiutu fabularnego Borowczyka, filmu *Goto, wyspa miłości*, na łamach tego samego czasopisma Jackiewicz kierował pod adresem reżysera retoryczne pytanie: *Dlaczego człowiek chce być tym, kim nie jest?*³ Krytyk nie mógł bowiem zrozumieć powodów, dla których wybitny twórca animacji, za jakiego zawsze uważał Borowczyka, nagle zaprzagnął roztrwonić swój talent w fabule. Rozczarowanie Jackiewicza było tym większe, że film *Goto, wyspa miłości* – *nota bene* uhonorowany we Francji nagrodą im. Georges’a Sadaoula – uznał za całkowitą porażkę artystyczną, pozbawiony sensu zlepek ożywionych obrazów, w którym brak jakiegokolwiek fabuły⁴. Również sam Borowczyk miał świadomość tego, jakie reakcje budzą jego filmy. W książce *Co myślę patrząc na rozebraną Polkę*, nieco na wyrost, ale nie bez racji, pisze: *Zrealizowałem około 60 filmów, które zdobyły setki nagród na międzynarodowych festiwalach. Teoretycy kina nie wiedzą, do jakiej kategorii zaliczyć filmy Borowczyka. Piszą na ogół: „jeden z największych poetów naszego wieku”, lub: „wielki wizjoner swojej epoki”*⁵.

Problem w tym, że większość filmów Borowczyka, wśród nich nawet te z lat 70. i 80., określane jako „erotyczne”, wymyka się regułom klasycznego kina, a nawet kina artystycznego. Sytuują się one gdzieś na granicy awangardy filmowej, sztuk plastycznych i prowokacyjnego eksperymentu formalno-treściowego. Co więcej, twórczość filmowa Borowczyka, choć heteronomiczna, jest w istocie niepodzielna w tym sensie, że nie mogą być do niej stosowane proste i na pozór oczywiste kategoryzacje i przyporządkowania: do kina animowanego, aktorskiego, erotycznego, polskiego czy francuskiego. Mówi o tym sam reżyser: (...) *nawet realizując filmy animowane nie zapominam o filmach aktorskich. Są dla mnie tym samym; dziwi mnie zawsze takie rozróżnienie, choć zaczynam się już do niego przyzwyczajać. (...)*⁶.

Gdzie indziej dodaje: *Nie ma różnicy między filmem animowanym a filmem fabularnym. Dwie różne techniki, lecz myśl jedna*⁷.

Można więc zaryzykować twierdzenie, że dla Borowczyka jako artysty rodzaj, technika czy gatunek filmowy były jedynie składowymi elementami formy dzieła filmowego. Reguły gatunkowe nie determinują bowiem przekazu, w myśl postulowanej przez reżysera, definicji głoszącej że *kino to łamanie konwencji, to pogodzenie się z konwencjami po to, by je łamać*⁸.

Dopiero zmiana perspektywy – wyjście poza ramy kina i jego uwarunkowania – daje szansę głębszego wglądu w twórczość Borowczyka. Nie należy spodziewać się, że odnajdziemy uniwersalną zasadę, która przenika, porusza i – co najistotniejsze – tłumaczy wszelkie osobliwości Borowczykowego świata. Jednak znaczną jego część da się pojąć, przyjmując uzasadnioną, jak sądzę, hipotezę, wedle której Borowczyk był reżyserem prezentującym temperament surrealistyczny. Celowo używam określenia „temperament”, które dotyczy bardziej osobowości twórczej aniżeli wytworów artysty. I choć daleka jestem od psychoanalitycznych zabiegów dekonstruujących podmiot autorski, nie da się zaprzeczyć, że filmy Borowczyka są owocem pewnej określonej postawy twórczej,

wielokrotnie przez samego reżysera objaśnianej i manifestowanej, choć nigdy nienazwanej surrealistyczną. Mało tego – pisząc o surrealizmie i o przypisywanym mu powinowactwie z Luisem Buñuelem, Borowczyk stwierdza: (...) *nie czuję się związany z żadnym prądem w sztuce*⁹. Ale już w następnym akapicie, jakby chciał osłabić swoją deklarację, przywołuje genezę jednej z nowel tworzących *Opowieści niemoralne. Przypływ*, bo o nim mowa, powstał na podstawie opowiadania francuskiego surrealisty André Pieyre’a de Mandiarguesa, a o napisanie go poprosił pisarza sam papież surrealizmu André Breton z okazji Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu poświęconej Erosowi.

Biograficzne uwikłanie Borowczyka w ruch surrealistyczny nie jest zatem kwestią jednoznaczną. Wiadomo, że surrealizm jako kierunek w sztuce czy literaturze nie zaistniał w Polsce. Ale, na co zwraca uwagę Krystyna Janicka w swej książce poświęconej surrealizmowi, dokonania nadrealistów wpłynęły na polskich artystów z kręgu krakowskiej awangardy, w tym Kazimierza Mikulskiego i Jerzego Tchorzewskiego¹⁰. Z Tchorzewskim Borowczyk studiował na krakowskiej ASP; obaj uczyli się w pracowni Zbigniewa Pronaszki, dzielili również (współ z Janem Tarasinem) przez pięć lat pokój w Domu Studenckim w Bronowicach. Nie można więc wykluczyć, że i Borowczyka we wczesnych latach 50. XX wieku przeniknął inspirujący dreszcz nadrealizmu. A może po prostu wyzwolił tkwiący w nim surrealistyczny potencjał, który dał o sobie znać już w pierwszych znaczących próbach filmowych, czyli zrealizowanych wspólnie z Janem Lenicą filmach *Był sobie raz...* i *Dom*.

W 1958 roku, kiedy Borowczyk przybył do Francji, klasyczny surrealizm był w fazie schyłkowej, czy raczej w fazie rozproszenia. Artyści wywodzący się z grupy surrealistycznej nadal tworzyli, a obok nich pojawiali się młodszy, mniej lub bardziej odczuwający powinowactwo z tradycją Bretona, Eluarda i Ernsta – jak wspomniany już poeta i pisarz André Pieyre de Mandiargues, malarz-surrealista serbskiego pochodzenia Ljuba Popovi czy Bona Tibertelli de Pisis, włoska malarka, prywatnie żona Mandiarguesa. Nie bez powodu wymieniam tę właśnie trójkę artystów. Każde z nich miało bowiem udział w twórczości filmowej Borowczyka, niejako personalnie, choć nie w sposób ostateczny, legitymizując surrealistyczne inklinacje reżysera. W 1975 roku Borowczyk realizuje niespełna pięciominutowy film poświęcony rysunkom erotycznym Bony pt. *Escargot de Venus*, a w dwa lata później *L'Amour monstre de tous les temps* – fascynujący zapis procesu twórczego, podczas którego obserwujemy powstawanie obrazu Ljuby Popovia. Mandiargues jest zaś autorem nie tylko pierwowzoru literackiego *Przypływu*, ale także uhonorowanej nagrodą Goncourtów powieści *Margines*, którą Borowczyk zekranizował w 1976 r. Jemu też zawdzięcza powstanie film *Szczególna kolekcja* (1974), bowiem eksponaty erotyczne w nim zaprezentowane pochodzą głównie z prywatnych zbiorów pisarza, co w swoście perwersyjny sposób potwierdza słowa Agnieszki Taborskiej o tym, że *surrealiści byli dziećmi zakochanymi w bibelotach belle époque*¹¹.

Zarysowana tu biograficzna klamra, obejmująca dwie dekady w życiu Borowczyka – lata 1957-1977 – mieści ponad czterdzieści filmów, poczynając od *Był sobie raz...* z 1957 r., a na wspomnianym już *L'Amour monstre de tous les temps* z 1977 r. kończąc. To okres, w którym najsilniej zaznaczył się surrealistyczny temperament reżysera, znosząc typologiczne podziały w obrębie jego dorobku filmowego, acz nie przekreślając różnorodności.

Surrealistyczny temperament Waleriana Borowczyka, a poniekąd i elementy nadrealistycznego światopoglądu manifestują się zarówno na poziomie praktyki twórczej, jak i w sferze deklaratywnej. Ta ostatnia współbrzmi z postulatami samego Bretona, jego wizją sztuki i jej roli w przekształcaniu świata. W *Pierwszym Manifeście Surrealistycznym* z 1924 roku Breton głosi peany na cześć wyobraźni, nieskrępowanego przepływu myśli, przez który wydobywają się prawdziwe pragnienia człowieka wyzwolone z wszelkich ograniczeń społecznych i moralnych. Pismo automatyczne, rzeczywistość oniryczna, wyzwolenie umysłu i uczuć spod jarzma logiki, podążanie za skojarzeniem i pragnieniem.

Breton pisze: *Surrealizm to czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażenia bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktowanie myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi*¹².

Podobny automatyzm, czy raczej naturalny przepływ myśli w procesie tworzenia filmów, zauważamy i u Borowczyka. Reżyser daje się ponieść własnej wyobraźni, wykorzystuje przedmioty, nadając im nowy, odrealniony sens, łamie przy tym wszelkie prawa logiki i zdrowego rozsądku, a im bliżej lat 70. – także i mieszczańskiej moralności. Borowczyk, podobnie jak Alexandre Astruc w artykule z 1948 roku, fantazjuje na temat nieograniczonych możliwości kamery. Autor *Opowieści niemoralnych* „kamerę-pióro” Astruca zastępuje czymś na kształt surrealistycznej kamery-pędzla, władnej przelewać na ekran wszelkie poruszenia wyobraźni reżysera. Borowczyk chce kształtować rzeczywistość filmową podług swego uznania, skojarzenia, kaprysu. W 1969 roku w wywiadzie dla „Cahiers du Cinéma” wyzna: *Marzę o kamerze, którą można by, spoglądając w wizjer, malować kolejne fragmenty, żeby ta czy inna postać zabarwiła się zgodnie z moim życzeniem. Swobodnie kształtować płaszczyznę ekranu, jak malarz, przesadzając z kolorem bądź go zniekształcić w wybranym miejscu, bez zmieniania czegokolwiek w scenografii. Wszystko określać za pomocą samej kamery*¹³.

Kamera jako narzędzie wyobraźni, w której surrealiści pokładali nadzieje na wyzwolenie z okowów mieszczańskiej i burżuazyjnej moralności. *Wyobraźnia pobudza do lekceważenia reguł, poza którymi rodzaj ludzki czuje się zagrożony*¹⁴ – pisał w 1924 r. Breton. Pięć lat później, w *Drugim Manifeście Surrealizmu*, wprost sformułował postulaty przekształcenia życia społecznego przez sztukę nadrealizmu. Głównym celem miało być doprowadzenie do kryzysu świadomości i zniesienie wszechobecnej binarności świata ugruntowanej w antynomiach. Zniwelowanie podziałów, różnic i kategoryzacji. *Zejdźcie w głąb siebie, systematyczne oświetlanie miejsc ukrytych i postępujące zaciemnianie innych, wieczną przechadzkę pośrodku strefy zakazanej i że jej działanie nie ma żadnej poważnej szansy dojścia do kresu, dopóki człowiek potrafi odróżnić zwierzę od ognia albo kamienia (...)*¹⁵.

Postawę surrealistyczną cechuje więc bezkompromisowość, godzenie w to, co ogólnie przyjęte, schematyczne. Surrealista nie waha się zaryzykować. Zaszokować – myśla, obrazem – by, godząc w narzucone mu burżuazyjne i religijne normy, obnażyć ich zgubny, jak utrzymywali surrealiści, wpływ na człowieka. I Borowczyk także się nie waha. Jego bunt surrealistyczny, przez większość odczytywany jako tania prowokacja, epatowanie seksem i wulgarny mizoginizm, jest w istocie wyzwaniem rzuconym realności. W filmie i w rzeczywistości. Borowczyk, niezależnie czy jest to *Szkoła, Renesans, czy Opowieści niemoralne*,

podąża za swoją wyobraźnią, nieskrępowanym przepływem myśli, rozsadzając ramy, w jakie stara się wtłoczyć go krytyka, widzowie, opinia publiczna. Podrażniony ciągłymi określeniami polskich krytyków przypisujących mu rzekomą „wyobraźnię erotyczną”, stwierdza na kartach swojej ostatniej książki: *Jeżeli chodzi o „wyobraźnię”, to trzeba sobie uprzytomnić, że wyobraźnia jest jedna. Albo się ją ma, albo jej się nie ma. (...) Wyobraźnia o tematyce erotycznej nie ustępuje jakością wyobraźni o tematyce religijnej*¹⁶.

Rzecz w tym, że wyobraźnia Borowczyka, choć przewrotna i nieokiełznana, była akceptowana, a nawet hołubiona, kiedy artysta zajmował się filmem animowanym, *tworzył obrazy* – jak pisał Jackiewicz. Natomiast gdy zachciało mu się te „obrazy ożywiać”, a w taki sposób Jackiewicz rozumie istotę kina fabularnego i aktorskiego, jego wyobraźnię nagle zaczęto postrzegać jako niebezpieczną i opatrzone ją stygmatem „erotycznej” (mniej więcej od premiery *Szczególnej kolekcji*). *Opowieści niemoralne* z 1974 r. stanowią przykład takiego właśnie zgubnego etykietowania, a przecież są filmem na swój sposób przełomowym, także dla twórczości samego Borowczyka. Filmem, w którym surrealna forma koreluje z treścią i tematyką, tworząc swoisty pomost między dwiema fazami działalności artystycznej reżysera: pierwszą, w której dominowały eksperymenty formalne, odkrywanie ukrytego życia przedmiotów, i drugą, w której Borowczyk skupił się na tematyzacji kwestii, jakie interesowały surrealistów, takich przede wszystkim, jak sytuacja kobiety oraz podważanie stosunków władzy i systemów represyjnych współczesnej kultury i religii.

Opowieści niemoralne są przykładem filmu fabularnego, aktorskiego, wobec którego nazbyt często przyjmuje się błędne założenia realizmu, co w prostej konsekwencji prowadzi do utożsamienia go z kinem erotycznym lub skutkuje recenzjami pokroju tekstu pt. *Oblicza lubieżności*¹⁷. Jego autor, Jan Gondowicz, dowodzi, że *Opowieści niemoralne* to film o rozpasaniu nawet nie cielesnym, lecz duchowym, by na koniec nieco enigmatycznie stwierdzić, że: *Cztery fabuły „Opowieści niemoralnych” stawia więc samozaparcie, bez którego wzlot erotyczny grzęźnie w trywialności*¹⁸. Owa „wyobraźnia erotyczna”, którą starano się imputować Borowczykowi przy okazji *Opowieści niemoralnych*, okazuje się wyobraźnią surrealistyczną, a tytuł *Oblicza lubieżności*, jakim Gondowicz opatrzył swój tekst, należałoby przeformułować na *Oblicza surreality*.

Opowieści niemoralne Borowczyka otwiera nowela *Przyptyw* powstała na podstawie opowiadania Mandiarguesa: w nadmorskim krajobrazie rozgrywa się fantazja dwudziestoletniego Pierre'a, który podporządkowuje sobie seksualnie młodszą kuzynkę Julię, akt erotyczny synchronizując z czasem morskiego przyptywu. Borowczyk nie tylko podąża tu śladem fantazmatów, z których utkał swe opowiadanie Mandiargues. Owszem, nadaje im bardzo konkretny wymiar wizualny, ale nadal pozostaje on w sferze wyobraźni i estetyki surrealistycznej, a więc takiej, jaka widzów zaskakuje, niepokoi, wytrąca z letargu myślowego. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że Borowczyk, komponując warstwę wizualną *Przyptywu*, połączył chłodne nadmorskie krajobrazy rodem z malarstwa Yves'a Tanguy z *Filozofią w buduarze* – obrazem René Magritte'a przedstawiającym kobietą koszulę z piersiami i stojące obok buty zakończone palcami. Surrealna plaża schodzi jednak na plan dalszy, kiedy uświadamiamy sobie, że Borowczyk wykorzystuje kamerę, by na naszych oczach dokonać aktu przetworzenia ciała

w przedmiot – urzeczowienia, a więc i wyjścia od rzeczywistości do nadrealności w myśl zasady, że *nadrzeczywistość tkwi w rzeczywistości*¹⁹. Ciało Julii ulega rozczłonkowaniu: w polu naszej widzialności, w monstrualnych zbliżeniach znajdują się to jej oczy, to usta, to znów piersi czy pośladki. Dziewczyna, tracąc swoją cielesną integralność, staje się bytem surrealistycznym, zapośredniczonym przez medium kamery i fetyszyzującej wyobraźni.

Agnieszka Taborska zwraca uwagę, że *kobiecte ciała były często rozkładane przez surrealistów na części*²⁰. Wiąże się to bez wątplenia z wysoce ambiwalentnym stosunkiem surrealistów-mężczyzn do kobiet. Kobiety fascynowały surrealistów, inspirowały ich, były obiektami sztuki, ale przez to również ofiarami symbolicznej przemocy, jaka dokonywała się na ich cielesnej podmiotowości. Z drugiej jednak strony – jeśli przyjąć punkt widzenia zakorzeniony głęboko w surrealistycznym światopoglądzie – urzeczowienie kobiety, uczynienie z niej przedmiotu sztuki i odrealnionego obiektu fantazji zyskuje wymiar niemalże sakralnego przemienienia. Ciało kobiety, stając się abstrakcyjnym przedmiotem, niweluje wszelkie różnice między tym, co pochodzi ze świata rzeczy, a tym, co ze świata ludzi, między rzeczywistym a wyobrażonym. Jest *tym miejscem w umyśle, gdzie antynomie przestają istnieć, czyli staje się celem surrealizmu*²¹ – jak pisał André Breton w *Drugim Manifestie*.

Również w trzech kolejnych nowelach *Opowieści niemoralnych* Borowczyk za swoisty surrealistyczny przedmiot-podmiot obiera kobiety: młodą Teresę, która pada ofiarą lubieżnego włóczęgi tuż po tym, jak w samotności odkryła uroki przyjemności seksualnej; okrytą posępną sławą Elżbietę Batory, która jak głosiły legendy, miała zażywać kąpiele we krwi dziewic, oraz Lukrecję Borgię, córkę papieża Aleksandra VI, napiętnowaną za kazirodcze związki z własnym ojcem i bratem. W każdym z epizodów ujawnia się predylekcja Borowczyka nie tylko do typowo surrealistycznych przyjemności, jak voyeuryzm, zbieractwo osobliwych przedmiotów czy zaskakiwanie widza obrazem. Reżyser realizuje przy okazji główne postulaty Bretonowskiego programu, podążając jednakże, jak przystało na prawdziwego artystę o temperamentie surrealistycznym, drogą własnych fantazji, pomysłów i skojarzeń.

Zamknięta w pokoju Teresa nabywa świadomości własnego ciała i jego pragnień; przechodzi swoistą inicjację w świecie erotycznych przyjemności. Nie doszłoby do niej, gdyby nie przedmioty, którymi jest otoczona. Z pozoru zagracony przypadkowymi artefaktami pokój stał się dla dziewczyny fascynującym labiryntem pożądań. Wśród pozostawionych w beładzie przedmiotów Teresa odnajduje erotyczne ryciny, makatkę z podobizną Mikołaja II. Każdy przedmiot zdaje się żyć własnym życiem i rozbudza w młodej, pobożnej kobiecie nieznaną dotąd pragnienia. Zmysłne zabawki, kapelusze, lalki, rzeźby, modlitewnik, ogórek – wszystko to w filmie Borowczyka asystuje Teresie w ekstatycznym uniesieniu. Jak bowiem pisze Taborska: *Fetysze, wybryki natury, przekształcone sprzęty surrealiści uważali za „wyzwoliciele pragnienia” (uosabiać miały pragnienie dotychczas nie-uświadomione), motory wyobraźni, narzędzia walki ze zdrowym rozsądkiem, projekcje totalnej postawy poetyckiej. Wierzyli, że automatyzm psychiczny w łączeniu ze sobą rzeczy znalezionych wciela w życie zrodzony w wyobraźni autora „model wewnętrzny”. Twórca spełniał więc funkcję medium, a stworzony przezeń obiekt wyzwalać miał w widzach dalekie, najczęściej erotyczne skojarzenia*²².



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

W tym sensie Teresa jako kobieta nie tylko przechodzi inicjację, ale stanowi również obiekt powołany do życia przez reżysera. Jest kobietą-lalką, która wypełnia swoje surrealistyczne powołanie przez nawiązywanie erotycznej więzi z przedmiotami.

Kim natomiast jest krwawa hrabina, bohaterka trzeciej noweli *Opowieści niemoralnych*? Z pewnością silną inspiracją, ale surrealistyczną muzą, bierną i powolną swemu twórcy. Elżbieta Batory, którą u Borowczyka zagrała Paloma, córka Pabla Picassa, jest władczą, zdecydowaną, okrutną, a przy tym piękną i tajemniczą. Podąża za swym pragnieniem, naruszając wszelkie reguły obyczajowe, społeczne i religijne. Obraz kąpiącej się we krwi Palomy Picasso jest bodaj najbardziej surrealistycznym ze wszystkich kobiecych wizerunków, jakie przyszło nam oglądać w filmie Borowczyka – fascynującym i odrażającym zarazem, pięknym i ohydny. Batory należy do tej grupy postaci kobiecych, które za Agnieszką Taborską można określić jako *burzące porządek społeczny heroiny*²³, najbardziej wielbione przez surrealistów, bo utożsamiane jednocześnie z rewolucją i poezją czy też sztuką w ogóle, a więc z narzędziami przemieniającymi życie.

Ostatnia nowela – *Lukrecja Borgia* – przynosi zaskoczenie. Po wyzwolonej Batory znów pojawia się kobieta podporządkowana, która pozostaje w kazirodczym związku ze swoim ojcem i bratem będącymi jednocześnie najwyższymi dostojnikami kościelnymi. Przez ten wątek Borowczyk wprowadza widza w meandry światopoglądu surrealistycznego, którego głównym założeniem było zwalczanie wszelkich norm religijnych paraliżujących bądź tłumiących swobodną realizację pragnień erotycznych czy seksualnych człowieka²⁴. Główną bronią nadrealistów było bluźnierstwo lub profanacja. Ta pod wieloma względami sztubacka i utopijna metoda walki z kościołem i cywilizacją chrześcijańską, którą Breton i jego towarzysze prowadzili pod hasłem „każdemu według jego pragnień”, u Borowczyka zyskuje nieco inne rozwinięcie. Reżyser wprawdzie deklarował się jako człowiek głęboko wierzący ale – co jednoznacznie wynika z jego tekstów – pełen niezgody na hipokryzję i zakłamanie kleru. Dostrzegał również opresyjność dominujących dyskursów na temat seksualności człowieka. Nowelą *Lukrecja Borgia*, jak również wątkami obecnymi w *Teresie filozofce*, Borowczyk zwraca uwagę widza na pułapki, jakie skrywają wszelkie autorytarne, choć zaka-

muflowane, systemy władzy. Wychodząc od metody surrealistycznej, zrodzonej z buntu wobec moralności chrześcijańskiej, Borowczyk przygotowuje grunt dla fundamentalnych rozpoznań Michela Foucaulta zawartych w *Historii seksualności*. Pierwszy tom dzieła Foucaulta ukazał się w 1976 r., a więc dwa lata po paryskiej premierze *Opowieści niemoralnych* Borowczyka, a cztery lata po premierze *Ostatniego tanga w Paryżu* (1972) Bernardo Bertolucciego i dokładnie w roku premiery *Imperium zmysłów* (1976) Nagisy Oshimy. Sam Borowczyk tematykę dyskursu władzy-wiedzy, seksualności i kobiecego uwikłania w te kategorie, zainicjowaną w *Opowieściach niemoralnych*, będzie podejmował jeszcze wielokrotnie w swych kolejnych filmach, m.in. *Bestii* (1975), *Marginesie* (1976) *Za murami klasztoru* (1977) czy *Heroinach zła* (1979).

Jak widać to, co z wymuszonej przez nawyki odbiorcze realistycznej perspektywy może się wydawać li tylko zbiorem erotycznych obrazków, przy innej – surrealistycznej – optyce dostarcza, sądzę, całkiem ciekawych sugestii poznawczych. W swej ostatniej książce *Co myślę patrząc na rozebraną Polkę* Walerian Borowczyk zapewnia w iście surrealistycznym stylu: (...) *patrząc na siedemdziesięcioletnią Polkę ubraną w kozuch z baraniej skóry wyprawionej w Makowie Podhalańskim, myślałbym to samo, co patrząc na młodą rozebraną Polkę. Cechą człowieka, przywilejem człowieka, jest myślenie. Myśl powstaje w głowie człowieka w każdej sytuacji, kiedy ma oczy otwarte i kiedy ma oczy zamknięte*²⁵.

PAULINA KWAS

¹ H. Steinhaus, *Słownik racjonalny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 61.

² A. Jackiewicz, *Zapiski krytyczne*. Borowczyk, „Film”, 1964, nr 27, s. 11.

³ A. Jackiewicz, *Zapiski krytyczne. Debiut fabularny Borowczyka*, „Film”, 1969, nr 19, s. 10.

⁴ Tamże.

⁵ W. Borowczyk, *Co myślę patrząc na rozebraną Polkę*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2007.

⁶ W. Borowczyk, J. Rivette, M. Delahaye, S. Pierre, *Kino nie jest sztuką zespołową*, tłum. W. Chyła, W. Michera, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 19-20, s. 206.

⁷ W. Borowczyk, *Co myślę patrząc na rozebraną Polkę*, dz. cyt., s. 35.

⁸ W. Borowczyk, J. Rivette, M. Delahaye, S. Pierre, dz. cyt., s. 206.

⁹ W. Borowczyk, *Co myślę patrząc na rozebraną Polkę*, dz. cyt., s. 98.

¹⁰ K. Janicka, *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 215-224.

¹¹ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, słowo/obraz terytoria, s. 180.

¹² A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk, w: A. Ważyk [red.], *Surrealizm. Teoria*

i praktyka literacka. Antologia, Warszawa 1973, Czytelnik, s. 77.

¹³ W. Borowczyk, J. Rivette, M. Delahaye, S. Pierre, dz. cyt., s. 213.

¹⁴ A. Breton, dz. cyt., s. 58.

¹⁵ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk, w: A. Ważyk red., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1973, Czytelnik, s. 125.

¹⁶ W. Borowczyk, *Co myślę patrząc na rozebraną Polkę*, dz. cyt., s. 31.

¹⁷ J. Gondowicz, *Oblicza lubieżności*, „Film”, 1993, nr 6, s. 12.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. Taborska, dz. cyt., s. 179.

²⁰ Tamże, s. 124.

²¹ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 125.

²² A. Taborska, dz. cyt., s. 187.

²³ Tamże, s. 50.

²⁴ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, WAiF, Warszawa 1985, s. 53.

²⁵ W. Borowczyk, *Co myślę patrząc na rozebraną Polkę*, dz. cyt., s. 7.