

„Kwartalnik Filmowy” nr 115 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.854>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Sebastian Jagielski
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>

Zniewala czy wyzwala? *Dzieje grzechu* Waleriana Borowczyka jako film polityczny

Słowa kluczowe:

Walerian Borowczyk;
emancypacja;
biopolityka;
ciało

Abstrakt

W *Dziejach grzechu* (1975) Waleriana Borowczyka za sprawą wizualizacji „ekspresji opresji” i „opresji ekspresji” zostaje ukazana opresja systemów: katolickiego, narodowego (mieszczańskiego) i patriarchalnego. Autor, idąc za refleksją Eleny del Río, próbuje podważyć tezy tych badaczy, którzy w filmie Borowczyka widzieli wyłącznie widowisko uprzedmiotowionego kobiecego ciała. Argumentuje, że choć spektakl hamuje narrację, nie blokuje ekspresji ciała. Przeciwnie, rozluźniając struktury narracji filmowej, uwalnia jego siłę. Ruchliwość ciała bohaterki filmu, Ewy Pobratyńskiej, jest tyleż reakcją na opresyjną rzeczywistość (dom, Kościół), ile obietnicą przełamania wzoru życia opartego na przymusowym powtarzaniu. Przyjmując zasugerowane w pismach Michela Foucaulta terminologiczne rozróżnienie na biowładzę i biopolitykę, autor rozpoznaje w *Dziejach grzechu* potencjał polityczny wymierzony w społeczeństwo dyscyplinarne, ufundowane na nadzorowaniu praktyk cielesnych i seksualnych.

Walerian Borowczyk w połowie lat 70. wrócił do Polski, żeby – po sukcesie *Opowieści niemoralnych* (*Contes immoraux*, 1974) we Francji – zrealizować w kierowanym przez Stanisława Różewicza Zespole Filmowym „Tor” adaptację swego czasu skandalizujących *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego¹. Kilka lat wcześniej, pod koniec lat 60., zamierzał w tym samym zespole zekranizować *Mazepę* Juliusza Słowackiego², ale kierownictwo kinematografii obawiało się współpracy z emigrantem, a środowisko filmowe było niechętnie reżyserowi, który – jako wtedy jedyny³ – robił karierę we Francji. To tam nakręcił adaptację *Mazepy* – pod tytułem *Blanche* (1971) – za którą zdobył uznanie krytyki i Nagrodę Specjalną na festiwalu w Berlinie. Kilka lat później władze polskiej kinematografii – nie bez wahania – zgodziły się, by Borowczyk stanął za kamerą w kraju. Powrotowi temu towarzyszyły jednak nie tylko obawy (*mamy wiadomości, że może zrobić porno*⁴, niepokoiłi się urzędnicy w Ministerstwie Kultury), lecz także autentyczna ekscytacja: Walerian Borowczyk – pisał Stanisław Grzelecki – *jest dziś jedną z wybitniejszych postaci kina światowego. Bardziej znany za granicą (...) niż w kraju, zdobył sławę przede wszystkim filmami krótkiego metrażu, jak „Dom” czy „Zabawy aniołów”.* (...) *Ale jego filmy fabularne (...) przyniosły mu rozgłos nie mniejszy*⁵. Wtórował mu Zygmunt Kałużyński, zauważając, że powrót Borowczyka do Polski to *pierwszy i jedyny, jak dotąd, wypadek repatriacyjny: w ciągu ostatnich lat piętnastu, różni filmowcy polscy, i to sporo ich, wzięli się do kręcenia za granicą, zaś czterech uzyskało rozgłos światowy: Polański, Lenica, Borowczyk, Skolimowski (podają w kolejności, jak wyjeżdżali). Ostatnio słychać o Andrzeju Żuławskim (...), którego film nakręcony we Francji z Romy Schneider robi kasę na Champs Élysées*⁶. Kałużyński podkreśla, że Borowczyk wrócił do Polski nie na skutek niepowodzeń na Zachodzie. Przeciwnie: pracę nad *Dziejami grzechu* rozpoczął *u szczytu powodzenia zagranicznego, ponieważ jego „Opowieści niemoralne” były sukcesem paryskim sezonu 1974*⁷. Ekscytacja związana z powrotem Borowczyka do kraju w połowie lat 70. pozwala podważyć popularną tezę, że etykieta wybitnego reżysera filmu animowanego systematycznie pogrążającego się w pornograficznym rynsztoku przylgnęła do niego już pod koniec lat 60., począwszy od debiutu fabularnego *Goto – wyspa miłości* (*Goto, l'île d'amour*, 1968). Wydaje się, że pornografa w Borowczyku zobaczyli rodacy – i nie tylko – dopiero w latach 80., w czasie wzmocnienia narodowo-religijnego⁸.

Borowczyk przyjechał do Polski z misją wprowadzenia na scenę słabo w Polsce obecnego erotyzmu; ale nie polskiego erotyzmu – ościężałego, wulgarnego, a na pewno wstydliwego – lecz libertyńskiego, transgresyjnego i uwalniającego. Zamierzał tego dokonać nie bocznymi drzwiami, lecz w blasku reflektorów, co zresztą mu się udało: premiera w Cannes, w kraju sale kinowe wypełnione po brzegi, krytycy piszący o *wydarzeniu filmowym znaczącym*⁹. A zadanie to wcale nie było łatwe. Żaden z jego francuskich filmów nie był w Polsce dystrybuowany. Co więcej, wizja erotyzmu, jaką proponował w swoich filmach, była obca zarówno ideologii komunistycznej, jak i doktrynie Kościoła katolickiego. Sam reżyser opowiadał na Zachodzie, że erotyzm to dla niego azyl wolności, że za sprawą seksu upomina się o prawo do niej, wyraża jej ideę. Musiało to budzić niepokój zarówno władz państwowych, jak i hierarchów kościelnych. Decydenci partyjni i państwowi ostrzegali ówczesnego szefa kinematografii Mieczysława Wojtczaka, że na erotyzmie Borowczyka *połamie sobie kości*¹⁰. Z kolei Stanisław Różewicz tak wspominał rozmowy z władzą: *Poszliśmy z Borowczykiem do szefa kinematografii. Minister*

był „ostrożny” – „Film będzie drogi... Borowczyk może coś wykreślić...”. Przekonywaliśmy, że scenariusz jest bardzo dobry, a kosztorys filmu przeciętny, reżyser bardzo liczy się z groszem. Hierarchowie Kościoła nie wyrazili natomiast zgody na realizację zdjęć w kościele, gdyż książka Żeromskiego była na indeksie, a reżyser miał opinię autora filmów o moralnie i religijnie „dwuznacznej” wymowie¹¹.

Co zatem stało za zaproszeniem Borowczyka do Polski? Dlaczego władza zgodziła się na realizację *Dziejów grzechu*? Wydaje się, że film ten miał promować na świecie pozytywny obraz Polski Ludowej jako kraju broniącego niezależności i różnorodności artystycznej. Stał się więc częścią arsenału dyplomatycznego. Po pierwsze film miał premierę na festiwalu w Cannes, gdzie walczył o Złotą Palmę z utworami tak wtedy kultowych reżyserów, jak Michelangelo Antonioni (*Zawód: reporter / Professione: Reporter*, 1975), Shūji Terayama (*Wiejska ciuciubabka / Den-en ni Shisū*, 1974) czy Werner Herzog (*Zagadka Kaspara Hausera / Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)¹². Po drugie, był oglądany na ekranach kilkudziesięciu krajów (a wpływy z jego rozpowszechniania pięciokrotnie przewyższyły koszty produkcji¹³). Po trzecie wreszcie, zyskał uznanie krytyków, zwłaszcza we Francji, gdzie recenzenci „Le Nouvel Observateur”, „Le Monde” czy „Le Figaro” prześcigali się w rozszyfrowywaniu ukrytych w utworze odniesień do swoich artystów (Eugénie Sue, Lautréamont, de Sade czy Gustave Moreau). Co istotne, polska prasa skrupulatnie o tym informowała, ale w szczególnym trybie: podkreślano przede wszystkim to, że we Francji uznano, iż film Borowczyka przysparza *chwaly naszej kinematografii*¹⁴. A władzy w latach 70. – stawiającej na modernizację, ruch (na Zachód) i konsumpcję (kontrolowaną) – zależało aby rodacy zobaczyli w polskiej kinematografii (a nie tylko w gospodarce) światową potęgę. Ambicje te – propagandowo wyolbrzymiane – uwierzytelniały znaczące sukcesy polskiego kina za granicą. Polskie filmy regularnie – co nie zdarzyło się ani wcześniej, ani później – trafiały do konkursu głównego na festiwalu w Cannes (zwłaszcza filmy Wajdy – *Krajobraz po bitwie*, 1970; *Bez znieczulenia*, 1978; *Człowiek z żelaza*, 1981 – i filmy Zannussiego – *Życie rodzinne*, 1970; *Spirala*, 1978; *Constans*, 1980) oraz zdobywały rok po roku, między rokiem 1975 a 1977, nominacje do Oscara (*Potop* Jerzego Hoffmana w 1975; *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy w 1976; *Noce i dnie* Jerzego Antczaka w 1977). Sukcesem Borowczyka władza mogła się chwalić z czystym sumieniem, podkreślał on bowiem, że wyjechał z Polski nie z powodów politycznych, lecz artystycznych i że kierownictwo rodzimej kinematografii umożliwiło mu realizację *Dziejów grzechu* – z których jak twierdził, był dumny – *bez żadnych ograniczeń*¹⁵.

Wydaje się więc, że film Borowczyka miał dowieść z jednej strony, że kino polskie dynamicznie reaguje na tendencje dominujące w kinie światowym, natomiast z drugiej, że władza uważnie wsłuchuje się w potrzeby pobudzonego – nie tylko konsumpcyjnie – społeczeństwa. W Polsce film okazał się frekwencyjnym hitem: obejrzało go blisko 8 mln widzów, co dało mu trzecie miejsce wśród najpopularniejszych filmów 1975 r., tuż za *Nocami i dniami* i *Ziemią obiecaną*, a dwudzieste wśród polskich filmów o najwyższej frekwencji w okresie PRL-u¹⁶. Jasne jest więc, że *Dzieje grzechu* zostały przez polskie społeczeństwo obejrzone. Ale co właściwie w tym filmie widziano? Albo: czego nie widziano wcale? Widzki – zgodnie ze stereotypami genderowymi – szukały w tym filmie łez (melodramatu, postrzeganego jako porno dla kobiet): *To bardzo smutny film* – mówiła po seansie przedszkolanka

Ewa. – *Ile by się nie wylało błota na powieść Żeromskiego, dramat jego bohaterki nie pozostawia obojętnym. Ja się zwyczajnie wzruszyłam. A farmaceutka Anna dostrzegła w *Dziejach grzechu* (...) wielki dramat kobiety. Ewa była bardziej kobietą (...) niemieszczącą się w kanonach moralnych swoich czasów niż (...) wyzwana i infantylna*¹⁷. Z kolei mężczyźni – zarówno należący do warstw wykształconych, jak i wywodzący się z ludu – szukali w filmie przede wszystkim seksu (pornografii). Księgowy po seansie mówił dziennikarzowi bydgoskiego „Dziennika Wieczornego”: *Wreszcie mamy to, co od dłuższego czasu obserwuje się na Zachodzie. Tam chyba nasycenie seksem jest jeszcze większe, ale pierwsze próbki mamy już za sobą. Oby tak dalej*¹⁸. Księgowemu wtórował magazynier Mariusz. Jemu także obito się o uszy, że *Dzieje grzechu* to film pornograficzny. Tymczasem – konstatawał z żalem po projekcji – *to chyba przesada, nie takie sceny pokazywano przecież na ekranach*¹⁹. Chyba jednak nie na polskich ekranach. Więcej widział Kisiel, ale w Ameryce. W filmie Borowczyka – jak pisał – *na mój gust i ciekawość pokazano mało i niewyraźnie – w Ameryce widziałem więcej*²⁰. Zapewne. Jeśli zwykli widzowie byli zawiedzeni z powodu nie dość odważnych scen erotycznych, to krytycy z tego samego powodu odczuwali ulgę. Rafał Marszałek zauważył, że premiera *Dziejów grzechu* reaktywowała dwie frakcje: z jednej strony higienistów zamierzających uchronić społeczeństwo przed *niezdrowym urokiem seksualnych trzęsawisk*, z drugiej zaś snobów-postępowiczów liczących na to, że Borowczyk *wykaże się perwersyjnym immoralizmem, w myśl zasady, że najlepsze są świństwa z marką paryską*²¹. A zdystansowany krytyk, nienależący do żadnej z frakcji, z satysfakcją stwierdzał, że i jedni, i drudzy pozostali nieusatisfakcjonowani. Krzysztof Mętrak wyraźnie podkreślał, że film *nie kryje w sobie nic skandalizującego ani bluźnierczego. To tylko melodramat (kicz zatem) w łagodnym, bibelotowym stylu „retro”*²². Podobnego zdania był Aleksander Ścibor-Rylski, twierdzący podczas kolaudacji filmu: *chodziły słuchy, że są w tym filmie [Dziejach grzechu] nieprzyzwoite sceny (...), [w istocie] są to sceny wręcz purytańskie (...). Rozumiem, że reżyser kierował się tutaj szacunkiem dla przyzwyczajonej polskiego widza*²³.

Wszystkie te opinie, zgodnie z którymi Borowczyk zrealizował na podstawie skandalizującej powieści film purytański, wydają się podejrzone (nawet jeśli formułowane z różnych pozycji: zawodu albo ulgi). Recepcja filmu w niczym nie przypominała odbioru powieści Żeromskiego. Gdy ta się pojawiła – najpierw w 1906 r. na łamach warszawskiej „Nowej Gazety”, a dwa lata później w formie książkowej – wywołała furję. Intelktualiści odsuwali się od niej z obrzydzeniem. *Ratujcie! Talent wielki od rozkładu, społeczeństwo od zatrucia ratujcie* – oburzała się w liście do Reymonta Eliza Orzeszkowa. A ten odpowiadał z odrazą (choć nie bez zazdrości o czytelniczy sukces): *Wszystko w tej książce jest zdechłe przed urodzeniem i śmierdzi – a usiłuje udawać życie*²⁴. Oczywiście w latach 70. *Dzieje grzechu* nie mogły już budzić takiego niepokoju, jak na początku XX w., ale jest faktem, że nie było wtedy filmu w kinie polskim, który w sposób równie perwersyjny ukazywałby sceny seksu. Trudno też uwierzyć, by drastyczna scena dzieciobójstwa, gdy Ewa Pobratyńska wrzuca noworodka do wychodka, nie wzbudziła wśród publiczności żadnych emocji²⁵. Wydaje się, że obrazy te musiały wpłynąć na „wiedzę seksualną” polskiego społeczeństwa w latach 70. Tymczasem ani w recenzjach, ani w opiniach widzów po seansie nie ma po owym wpływie żadnego śladu. Widzki opowiadają o tym, że Zelnik był *dystygowany do niemożliwości*²⁶, a krytycy – stwierdzili, że *Dzieje grzechu* nie kryją w sobie nic prowokacyjnego – mogli już spo-

kojnie rozpisywać się o przedmiotach, dekoracjach, modzie retro, stylach, kiczu etc. Ów film, opowiadający przecież o kobiecie wyzwalającej się przez seks spod patriarchalnej dominacji, w recenzjach stawał się królestwem eskapizmu. Skoro Borowczyk tak perfekcyjnie wsluchiwał się w pruderyjne nawyki i oczekiwania polskich odbiorców i odbiorczyń, to jak wyjaśnić reakcje, z jakimi spotkała się odtwórczyni głównej roli Grażyna Długołęcka? *Byłam utożsamiana z Ewą Pobratyńską. „Poznajesz Długołęcką?... Miałem ją wczoraj” – słyszałam w autobusie. Przestałam jeździć. Wstydziałam i bałam się chodzić po ulicach. Obciąłam włosy na zapałkę, żeby nikt mnie nie poznał. Na drzwiach mieszkania ktoś wyrył dłutem: KUR..., a na wycieraczkę rzucały brudne majtki*²⁷. Świadectwo Długołęckiej do pewnego stopnia przypomina sposób, w jaki publiczność odebrała rolę Kaliny Jędrusik w *Ziemi obiecanej*. Gdyby *Dzieje grzechu* były tylko eskapistyczną zabawą w retro, jak twierdzili krytycy, to czy wzbudziłyby taką agresję? Pozostaje zapytać, czego w tym filmie nie zobaczono? Albo co nie mogło być wtedy wyrażone, bo nie było języka, żeby o tym doświadczeniu swobodnie mówić (stąd uniki, milczenie, lekceważenie)? Należy więc, jak sądzę, wnikać w ukryty pod nostalgicznym retro i oszałamiającymi dekoracjami potencjał krytyczny i emancypacyjny tego rzekomo apolitycznego filmu²⁸.

Śledząca odstępstwa Borowczyka od pierwowzoru literackiego Lena Magnone zarzuca mu epatowanie akcesoriami *wiktoriańskiego porno* (co kojarzy oczywiście z fetysyzmem) oraz masochistyczną przyjemnością. *Borowczyk obsesyjnie przejęty jest tymi elementami, które przynależą do głębokiego wieku XIX, fiksuje oko kamery zwłaszcza na dość fantastycznie wykreowanej na potrzeby jego artystycznej wizji garderobie Ewy, podczas gdy Żeromski nieustannie podkreśla nowoczesność postaci Ewy i otaczającego ją świata*²⁹. Prowadzi to Magnone do wniosku, że Borowczyk ustawia widza w pozycji voyeura-fetyszysty, czyli kolejnego – obok mężczyzn ukazanych w filmie – *dręczyciela Ewy*. Co więcej, badaczka zarzuca reżyserowi, że kreuje Ewę – inaczej niż Żeromski – na *czerpiącą rozkosz z tego, co ją spotyka, bohaterkę typu O. z „Historii O.” Pauline Réage*³⁰. Warto przyrzeć się tym kwestiom bliżej. Rzeczywiście: ciało Ewy wydaje się luksusowym produktem do oglądania. Jak w scenie powrotu z kościoła, gdy staje w drzwiach kamienicy, a podmuch wiatru unosi jej sukienkę, odsłaniając nogi okryte czarnymi rajstopami. Widzimy w zbliżeniu, jak bohaterka powoli przesuwa dłoń po poręczy schodów. Kamera ustawiona na ich szczycie rejestruje pokonującą kolejne stopnie Ewę, ale – co ciekawe – to nie ona jest usytuowana w centrum kadru, lecz jej czarny kapelusz. W klasycznym kinie narracyjnym – o czym wiadomo od czasu słynnego tekstu Laury Mulvey o przyjemności wzrokowej – kobieta jest biernym przedmiotem (męskiej) kontemplacji, podczas gdy mężczyzna to wszechmocny władca spojrzenia. To męski bohater, z którym identyfikuje się (męski) widz (stąd zapewne u Magnone zrównanie dręczycieli Ewy z dręczącym ją widzem, rzecz jasna rodzaju męskiego), rządzi akcją filmu i posuwa narrację do przodu. Władza w kinie narracyjnym, będącym emanacją systemu patriarchalnego, nieuchronnie przysługuje temu, kto działa. A kobieta – zdaniem Mulvey – nie działa. Postać kobieca, będąca erotycznym spektaklem, nie ma dostępu do władzy. Jej moc, ewokująca w mężczyznach lęk kastracyjny, zostaje zneutralizowana przez przekształcenie jej w niegroźny fetysz, niosący męskiemu bohaterowi ukojenie³¹.



Elena del Río, analizując ciało w melodramatach Douglasa Sirka z perspektywy afektywno-performatywnej, argumentowała, że feministyczne teoretyczki spektaklu i performatywności (z Mulvey na czele), widząc w kobiecym ciele wyłącznie bierny przedmiot pożądania, fetysz idealny, straciły z oczu transformacyjny potencjał cielesności³². Spektakl, owszem, przerywa i hamuje narrację, ale nie blokuje ekspresji ciała. Przeciwnie: uwalnia jego siłę, rozluźniając jednocześnie struktury narracji filmowej. Co więcej, doświadczenie opresji wcale nie musi się wiązać – jak chcą klasyczni teoretycy i teoretyczki spektaklu – z tłumieniem ekspresji, z biernością i bezruchem. Przywoływany przez del Río Randy Martin zauważa, że *zdolności ciała do walki należy szukać w historii jego represji*. W kulturze umysł jest *najbardziej oczywistym celem kontroli i dominacji przez znak językowy*, dlatego też to właśnie ciało staje się często *właściwym źródłem działania (...), miejscem oporu*. Wydarzenie-wyrażenie – argumentuje dalej Martin – świadczy o tym, że *obietnica wolnościowa ciała staje się widoczna tylko wtedy, gdy pewne formy kontroli społecznej określają jej potencjał jako miejsce oporu*³³. Elena del Río odnosi się do rozważań na temat melodramatu, bowiem ten gatunek ponad ciała naturalne i codzienne przedkłada te sztuczne, teatralne i upozowane. *Podkreślanie gestu, typowe dla melodramatu, sugeruje, że opresja może (...) działać jako wzmacniacz ekspresji*³⁴. Nazbyt wyrazisty gest czy eksces cielesności w melodramacie zakłócają granicę między opresją i ekspresją. Koncepcja del Río pozwala, jak sędzę, nie tylko podważyć tezy tych badaczek, które – jak Magnone – widziały w filmie Borowczyka wyłącznie mizoginiczny spektakl uprzedmiotowionej kobiecości³⁵, lecz także umożliwia do-

strzeżenie w nim potencjału politycznego wymierzonego w społeczeństwo dyscyplinarne, oparte na nadzorowaniu praktyk seksualnych. Ilustrują to trzy sceny: spowiedzi, kłótni córki z matką i porodu.

Film otwiera obraz konfesjonału i dźwięk kościelnych dzwonów. W dużym zbliżeniu widzimy ucho księdza (Zbigniew Zapasiewicz), który uważnie słucha spowiedzi Ewy. Spogląda na młodą kobietę, a ona – zawstydzona – spuszcza wzrok. Zachowując stały dystans, kamera rejestruje w planie amerykańskim nauki księdza perorującego o tym, że dziewice są obrazem Boga. On rozprawia o grzechu, ona – słucha. Nie wolno jej czytać ani oglądać książek i obrazów „szerzących grzech”, musi unikać skierowanych w jej stronę spojrzeń mężczyzn, bowiem mogłyby one wzbudzić w niej radość i rozkosz. Reżyser obnaża zakłamanie księdza: gdy Ewa opuszcza konfesjonał, ten odprowadza ją poządlwym spojrzeniem. Po powrocie do domu bohaterka zasłania płaszczem wiszący na ścianie nieprzyzwoity obraz i sięga po *Żywoty świętych* Piotra Skargi przywołującego słowa św. Cypriana o kobietach: *Gubicie bliźnich, dla których niebezpieczniejszymi jesteście niż żelazo i trucizna*. Ewa jest inteligentna, szybko więc odkłada na bok otumaniającą książkę. Kolejnego dnia – pod wpływem rodzącego się uczucia do przystojnego lokatora, Łukasza Niepołomskiego (Jerzy Zelnik) – odchodzi od ołtarza, nie przyjmąwszy komunii. Do kościoła (i Kościoła) już nie wróci, ale religijne skojarzenia będą w filmie powracać jeszcze wielokrotnie, zwłaszcza w kontekstach seksualnych. W scenie, w której prostytuująca się Ewa gwizdże – po męsku – na balkonie swojego mieszkania, wabiąc kolejnego klienta, słyszymy kościelne dzwony. Z kolei scena seksu z Łukaszem przywodzi na myśl scenę spowiedzi: naga Ewa klęczy przy łóżku – jak w konfesjonale – a kamera przygląda się kochankom przez metalowe pręty, przypominające kratkę oddzielającą penitentkę od spowiednika. Odkąd Ewa – jak ująłby to Freud – *masochizm moralny* zastąpiła *masochizmem erogennym*³⁶, musiała zostać potępiona. Albo – jak rzekłby Wilhelm Reich – odkąd po wyzwolenie od *wewnętrznego grzechu*, czyli od *wewnętrznego napięcia seksualnego*, zaczęła udawać się do mężczyzn, a nie do Boga³⁷, została zmuszona do rozpoznania swojego miejsca wśród złodziei i bandytów.

Druga z przywołanych scen rozgrywa się w domu rodziny Pobratyńskich, domu katolickim i patriotycznym (na jego ścianach wiszą obrazy przedstawiające Matkę Boską Częstochowską i Tadeusza Kościuszkę). Niemal wszystkie rozgrywające się tam sceny eksponują obraz ciasnego, zagraconego i ciemnego korytarza. Na pierwszym planie widzimy przesłaniające połowę kadru szafy, walizki i płaszcze. Widz ma wrażenie przedzierania się przez wąskie przejście wypełnione przeszkodami, wpadania na rzeczy zabierające bohaterom przestrzeń do życia. Jak w scenie kłótni matki (Karolina Lubieńska) i córki, która rozgrywa się po tym, gdy Ewa, dowiedziawszy się, że Łukasz wyjechał z miasta, wpada wzburzona do mieszkania. Choreografia ich ciał przypomina precyzyjnie zainscenizowany układ taneczny. Matka próbuje nie tyle uspokoić Ewę, ile opanować jej rozedrgane, krzyczące ciało, zatrzymać jego spazmatyczny ruch. Kamera Zygmunta Samosiuka w dwóch długich ujęciach trzyma się blisko bohaterek, które objają się o meble, wpadają na siebie i na kamerę. Nie mieszczą się w kadrze, co rusz wypadając poza jego ramy. Ewa krzyczy, że będzie Łukasza całować po rękach nawet wtedy, gdy będzie ją kopał i bił. Przerażona matka usiłuje ją uciszyć, zasłaniając jej usta ręką. Kobiety szarpną się za włosy i szamoczą, wreszcie wyczerpane padają sobie w ra-

miona. Matka zdaje sobie sprawę z powagi sytuacji: niczym idealny nadzorca prześwieciła Łukasza i wie, że nigdy nie dostanie rozwodu. Ostrzega więc córkę, ale ta nic sobie z tych przestróg nie robi. Co istotne, przymykała wcześniej oko na rodzące się między Ewą a Łukaszem uczucie, bowiem rodzina czerpała z tej relacji korzyści: mężczyzna nie tylko płacił za wynajmowany pokój, ale także załatwił ojcu Ewy intratną posadę. Tym samym Borowczyk wydobywa na wierzch zakłamanie mieszczańskiego i katolickiego domu – po pierwsze, za pomocą obrazu ciasnego i dusznego mieszkania wypełnionego przedmiotami tak szczelnie, że bohaterowie z trudem się po nim poruszają; po drugie zaś, przez patrzenie taktylne, wciągające widza w opresyjną przestrzeń, zmuszające go do odczucia histerycznego spazmu ciała i blokowania jego ruchu.

Do tego rodzaju ucieleśnionej percepcji zmusza też scena porodu. Ekspresja kobiecego ciała jest tu – jak w scenie kłótni matki i córki – reakcją na traumatyczne doświadczenie. Scena ta przypomina film niemy: nie pada w niej ani jedno słowo, brak też – z jednym wyjątkiem – dźwięku diegetycznego. Treść zostaje wyrażona za pomocą obrazu (ekspresji ciała, ruchu kamery, montażu czy oświetlenia) oraz niediegetycznej muzyki Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego. Doświadczenia bohaterki – rozpacz, strach i cierpienie – są dyskretnie transmitowane za sprawą mise-en-scène opartej na afektywnych kontrastach: bezruch / dynamiczny ruch, miękkość (tkaniny) / twardość (drewna), biel (koszuli nocnej) / czerń (szafy). Strumień światła wpadający do pokoju przez szczelinę między ciemnymi zasłonami odbija się od białej koszuli. Buduje to nastrój uwięzienia i osaczenia. Ciężarna Ewa czołga się z bólu po podłodze, a statyczna kamera eksponuje wysiłek, z jakim wykonuje każdy ruch. Ten bezruch kamery zostaje nieoczekiwanie zderzony z szybką panoramą pionową, ukazującą wiszące na ścianie zdjęcie przyglądającej się Ewie kobiety, tak jakby reżyser po raz kolejny dawał do zrozumienia, że bohaterka jest przez kogoś obserwowana. Różnica prędkości – bezruch i pęd – sprawia, że obraz staje się niestabilny, nieprzewidywalny, zapowiadając chaos porodu. Przyjmujemy tu punkt widzenia Ewy: kamera wiruje w szaleńczym rytmie, zatrzymując się dopiero wtedy, gdy słyhać płacz dziecka. Zawiniętego w prześcieradło noworodka kobieta wrzuca następnie do wychodka. Scena ta przypomina *Rozalię* (*Rosalie*, 1966), krótki film Borowczyka oparty na opowiadaniu Guy de Maupassanta. Tytułowa bohaterka, służąca w mieszczańskim domu, w poporodowym szoku zabija narodzone bliźnięta. Kamera koncentruje się na dzieciobójczyni składającej zeznania w sądzie. Ujęcia te zostają przerwane obrazami narzędzi zbrodni i fotografii ojca dziecka. Nie tylko nie był on (jak Łukasz) zainteresowany losem uwiedzionej kobiety, lecz także nie został pociągnięty do żadnej odpowiedzialności. W obu filmach Borowczyk każe nam przyjąć punkt widzenia bohaterek. I wyraźnie podkreśla brak ojców, chronionych przez prawo. Krótko mówiąc, w tych trzech scenach – spowiedzi, kłótni i porodu – Borowczyk ukazuje opresję systemów, katolickiego, narodowego (mieszczańskiego) oraz patriarchalnego, za pomocą wizualizacji *ekspresji opresji* (eksczes w klaustrofobicznej przestrzeni) i *opresji ekspresji* (ograniczanie i cenzurowanie cielesności)³⁸.

Reżyser umieszcza Ewę w klatkach: konfesjonał, mieszczański dom czy ciasny pokój. A w każdej z tych klatek jej ciało i pragnienia są nadzorowane, sterowane i administrowane. Kontynuując w *Historii seksualności* rozważania na temat

reżimów dyscyplinarnych, Michel Foucault zauważył, że ustrój monarchiczny na przełomie XVIII i XIX w. został zastąpiony przez *administrowanie ciałami i wyrachowane zarządzanie życiem*³⁹. Odtąd rządzącym zależało na szczegółowej wiedzy na temat ludzkiej cielesności i seksualności (zdrowia, zdolności reprodukcyjnych etc.); pozwalała im ona – za pośrednictwem takich instytucji jak wojsko, Kościół, szpital, szkoła czy fabryka – objąć owe ciała nadzorem społecznym. Instytucje te nie dążą do cenzurowania, lecz multiplikowania wiedzy o ciele i seksie, by tym skuteczniej kontrolować i dyscyplinować podmioty. Zarządzanie seksem (w domu, szkole, Kościele, wojsku, szpitalu) ma na celu uregulowanie go w taki sposób, by był użyteczny dla całego społeczeństwa. To wytwarzanie podmiotów przez reżimy dyscyplinarne przeciwstawia Foucault – choć tylko na marginesie głównego wywodu – strategiom oporu: mimo że ciała wciąż są poddawane różnym technikom kontroli, ujarzmania i segregacji, to jednocześnie *wymykają się im ustawicznie*⁴⁰. Kwestię potencjału wywrotowego tkwiącego we władzy nad życiem podjęli w *Rzecz-popolitej* Michael Hardt i Antonio Negri. Przyjmują oni zasugerowane w pismach Foucaulta terminologiczne rozróżnienie na *biowładzę* i *biopolitykę*: pierwsza to władza nad życiem, nad wytwarzaniem życia za sprawą administrowania populacją, druga natomiast to władza życia do stawiania oporu⁴¹. *Biopolityka, w przeciwieństwie do biowładzy, posiada charakter wydarzenia, przede wszystkim w sensie przerywania normatywnego systemu przez (...) „bezkompromisowość wolności”*⁴². Wydarzenie biopolityczne potrafi – ich zdaniem – nie tylko podważyć reżimy dyscyplinarne, ale także wytworzyć alternatywne podmiotowości, nowe formy relacji zdolne do wykreowania innego świata. Tymczasem u Borowczyka – zdaniem Iwony Kurz – *wyrafinowana stylistycznie oprawa (...) służy umieszczeniu bohaterów (częściej: bohaterek) we wnętrzu mechanizmu, który działa poza ich wolą, mechanizmu, którego są trybem, a nie inspiratorem*⁴³. W tym ujęciu świat Borowczyka to świat robotów czy automatów znajdujących się w cudzych (męskich) rękach. A przecież bohaterki jego filmów zwykle uciekają z opresyjnych klatek, usiłują wymknąć się – choćby przez przyjemność – (męskiej) władzy. Moim zdaniem jest w tym kinie miejsce na wydarzenie biopolityczne, nawet jeśli bezkompromisowość wolności przychodzi w momencie cielesnego zniewolenia. Jak bowiem argumentowała Pency Duncan, *jeśli główna lekcja z pierwszego tomu „Historii seksualności” brzmi, że w chwili, w której sądzimy, że jesteśmy najbardziej wolni, jesteśmy najbardziej podporządkowani, to melodramaty filmowe (w rodzaju *Listu od nieznanym kobiety* /*Letter from an Unknown Woman*/, reż. Max Ophüls, 1948) uczą nas, że w momencie, w którym wierzymy, że jesteśmy najbardziej podporządkowani, możemy być bardzo blisko naszej queerowości*⁴⁴.

Zdziwienie księdza i histeria w domu Pobratyńskich są reakcją na ciało, które się wymyka. Ciało Ewy było dotąd doskonale wprzęgnięte w system społeczeństwa dyscyplinarnego: pracowała dwanaście godzin dziennie, regularnie się spowiadała i pokornie uczestniczyła w codziennych rytuałach rodzinnych. W jednej ze scen widzimy obraz Maude Goodman *When The Heart Is Young*. Przedstawia on młodą kobietę grającą na pianinie i wyraźnie nią zainteresowanego adoratora. On patrzy na nią, ona zaś na nas, jakby prosząc, byśmy ją stamtąd zabrali. *Dzieje grzechu* są opowieścią o ucieczce z tego więzienia. Pod wpływem uczucia do Łukasza Ewa wyrывa się ze świata, w którym powoli się umiera, żyjąc rodzinnym „dobrym życiem”⁴⁵. Siostrze czytającej w czasie rodzinnego obiadu o obrazie Najświętszej Marii Panny, znajdującym się w klasztorze

w Kalwarii Zebrzydowskiej, rzuca okrutnie w twarz: *Gryzie cię widok, że ci już piersi obwisły, żeś już kwoka łażąca tam tylko, gdzie mąż każe*. Ewa nie chce iść w jej ślady. Zrywa z nakazem powtarzania wciąż tych samych czynności i zachowań. Nie dziwi zatem, że stojące na straży norm społeczeństwo widzi w jej losach historię kobiety upadłej. Niespełniona miłość do Łukasza sprowadza ją na drogę zbrodni. Prawo do życia i prawo do zdrowia przysługuje tylko tym, którzy przestrzegają nakazów i stosują się do norm. Potępiana reszta – szaleńcy, przestępcy, prostytutki i homoseksualiści – muszą rozpoznać swoje miejsce w pozycji podporządkowania⁴⁶. Ale to zerwanie z „dobrym życiem” może prowokować szukanie alternatywnej potencjalności.

Ewa jest w ciągłym ruchu: kolejne kraje, miasta (Włochy, Szwajcaria, Monte Carlo) i kolejni mężczyźni. Chociaż to oni – Łukasz, hrabia Szczerbic (Olgiert Łukaszewicz), Pochroń (Roman Wilhelmi) – uruchamiają jej spiętrzoną w mieszczańskim domu energię, ona sama nie jest z pewnością pasywną uczestniczką zdarzeń. W ciele Ewy łączy się to, co w kinie narracyjnym wiązano z kobiecością (fetyszizm i spektakl) oraz męskością (ruch i narracja): z jednej strony jest fragmentaryzowane, uprzedmiotawiane i kontemplowane, ale z drugiej przez swój ruch napędza narrację, popycha ją wciąż w zaskakujące strony. Borowczyk uważnie rejestruje te pobudzenia i przyspieszenia: Ewa wchodzi i wychodzi z domu, wbiega i zbiega po schodach, wsiada na łódkę i wyskakuje z pociągu. Ruch jej ciała jest tyleż reakcją na opresyjną rzeczywistość (dom, Kościół), ile obietnicą przełamania życia opartego na przymusowym powtarzaniu. Przekraczanie granic (prawnych, moralnych, geograficznych, cielesnych) niesie ze sobą karę, ale i perwersyjną przyjemność: dowiedziawszy się, że Łukasz ożenił się z inną kobietą, Ewa bierze sobie do łóżka (a właściwie pod prysznic) studenta antropologii; uciekłszy od Pochronia, nie wraca do rodziców, lecz para się – bez pośrednictwa alfonsów – prostytutką; znudziwszy się sielską atmosferą u Bodzanty, wraca na ulicę. Ewa nie wydaje się więc ofiarą, wręcz przeciwnie: *demonstruje nam swoją wolność*⁴⁷, jak ujął to Konrad Eberhardt. Demonstruje ją przez seks. To seks – zgodnie z ideologią rewolucji seksualnej – pozwala jej na uwolnienie się od kodów represyjnego społeczeństwa.

Oto przewrotna lekcja seksualności według Waleriana Borowczyka. *Erotyzm? To po prostu miłość, której celem nie jest prokreacja. (...) Sztuka ma prawo wkraczać w najtajniejsze rejony ludzkiego umysłu – to jest przywilej*⁴⁸ – mówił reżyser w Polsce w połowie lat 70. A na początku lat 80. w przedmowie do albumu *soft porno* fotografii transwestytów pisał: *Ekshibicjonizm? Narcyzm? Sport? Teatr? Dewiacja? Inwersja? Infantyilizm? Rywalizacja? Duma? Powaga? Szalbiertwo? Bez wątpienia to Miłość*⁴⁹. Czy ta filozofia *jouissance* mogła być w Polsce lat 70. usłyszana? Czy możemy się dziwić, że krytycy, pisząc o *Dziejach grzechu*, woleli ukryć film za modą retro, wyrafinowanym kiczem, czy nawet za surrealistyczną, ale jednocześnie bezcielesną wyobraźnią, słowem: za wszystkim, co nieseksualne, nieperwersyjne, niepolityczne i nieemancypacyjne?⁵⁰

- ¹ Tekst jest fragmentem książki *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, która ukaże się w wydawnictwie Universitas pod koniec 2021 r.
- ² Miał to być pierwszy film wyprodukowany w tym zespole.
- ³ Borowczyk po otrzymaniu w 1958 r. Grand Prix na Międzynarodowym Konkursie Filmów Eksperymentalnych w Brukseli za zrealizowaną razem z Janem Lenicą krótkometrażową animację *Dom* wyjechał do Francji. A jak mówił o tym wyjeździe Wajda: *francuskie kino było [wtedy] dla nas zamknięte. Żaden z polskich reżyserów nie miał [przed wyjazdem Borowczyka] tam nic do powiedzenia* (cyt. za: *Love Express. Przypadek Waleriana Borowczyka*, reż. Kuba Miurda, 2018).
- ⁴ S. Różewicz, *Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012, s. 89.
- ⁵ S. Grzelecki, *Gdy Ewa lubi grzech...* „Życie Warszawy”, 5.06.1975, nr 129.
- ⁶ Z. Kałużyński, *Bibeloty oskarżają*, „Polityka” 1975, nr 24.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Zresztą sam reżyser dostarczył im wtedy argumentów, realizując piątą część *Emmanuelle* (1987). Mimo że obrazy seksu w tym filmie nie były bardziej naturalistyczne niż w niektórych polskich filmach z przełomu lat 80. i 90. (ale ich twórcom uchodziło to na sucho, bo był to seks swojski i przaśny), to jednak film ten przesłonił wtedy wszystko, co Borowczyk dotąd zrealizował. Mniej więcej w tym samym czasie zaczęto wiązać filmy Borowczyka z pornografią także na Zachodzie. Michael Richardson (*Surrealism and Cinema*, Berg, Oxford – New York 2006, s. 117) twierdzi, że stało się to po realizacji *Marginesu* (*La Marge*, 1976) i *Za murami klasztoru* (*Behind the Convent Walls*, 1978), czyli po największych sukcesach Borowczyka.
- ⁹ K. T. Toeplitz, *O „Dziejach grzechu” dokładnie*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 8.
- ¹⁰ M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa*, Studio Emka, Warszawa 2004, s. 242.
- ¹¹ S. Różewicz, dz. cyt., s. 88.
- ¹² Jury pod przewodnictwem Jeanne Moreau przyznało Złotą Palmę algierskiej *Kronice lat pożogi* (*Chronique des Années de Braise*, reż. Mohammed Lakhdar-Hamina, 1975).
- ¹³ S. Różewicz, dz. cyt., s. 89.
- ¹⁴ Por. „Dzieje grzechu” we Francji, „Film” 1976, nr 19; *Paryski sukces „Dziejów grzechu”*, „Kurier Polski”, 30.03.1976, nr 73.
- ¹⁵ Wypowiedź Waleriana Borowczyka w: „Dzieje grzechu”. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 stycznia 1975*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344 poz. 78, s. 14.
- ¹⁶ <http://boxoffice-bozgw.pl/1975-2/> (dostęp: 29.05.2021).
- ¹⁷ R. G., *Co nasi Czytelnicy myślą o „Dziejach grzechu”?*, „Dziennik Łódzki”, 26.06.1975, nr 143.
- ¹⁸ W-K, *Widzowie o „Dziejach grzechu”*, „Dziennik Wieczorny”, 16.07.1975, nr 155.
- ¹⁹ R. G., dz. cyt.
- ²⁰ Kisiel, *Ruch, grzech i mózg*, „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 32.
- ²¹ R. Marszałek, *Niezdrowy urok trzęsawisk duszy ludzkiej*, „Literatura” 1975, nr 24.
- ²² K. Mętrak, *Dagerotyp*, „Kultura” 1975, nr 24.
- ²³ Wypowiedź Aleksandra Ścibora-Rylskiego w: „Dzieje grzechu”. *Stenogram...* dz. cyt., s. 7. Choć inni kolaudanci byli podobnego zdania, stwierdzając, że sceny erotyczne nie są *przerwywane na tyle, ażeby budziły grozę, że zostały dopasowane do naszej obyczajowości, do wrażliwości psychicznej odbiorców* (M. Chrzanowski, „Dzieje grzechu”. *Stenogram...* dz. cyt., s. 5), to jednak zażądano od Borowczyka skrócenia sceny seksu Łukasza i Ewy.
- ²⁴ Cyt. za: A. Zalewska, *Legenda i lektura. O „Dziejach grzechu” Stefana Żeromskiego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2016, s. 31.
- ²⁵ Na osłabienie tych emocji być może miało wpływ zliberalizowanie pod koniec lat 50. ustawy aborcyjnej. Wcześniej dokonywano rocznie ponad 300 tys. nielegalnych aborcji. Zabieg był niebezpieczny przede wszystkim dla kobiet z ludu, które zwykle nie mogły sobie pozwolić na przeprowadzenie go w prywatnym gabinecie lekarskim. Wszystko to doprowadziło do liberalizacji ustawy w 1956 r. Przyznawała ona prawo do przerywania ciąży kobietom znajdującym się w złej sytuacji materialnej, a oceniał tę sytuację – i kwalifikował pacjentkę do zabiegu – ginekolog. Cztery lata później wycofano się z tych zapisów. Odtąd to wyłącznie kobiety miały decydować (por. M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015, s. 212, 221-222).
- ²⁶ R. G., dz. cyt.
- ²⁷ G. Długołęcka, *Koszmar „Dziejów grzechu”*, rozm. J. Polanowska, „Przegląd Tygodniowy” 1999, nr 15, s. 15. Warto dodać, że Długołęcka oskarżyła Borowczyka o to, że w trakcie realizacji zdjęć nie potrafił zapanować nad swoim wybujałym seksualizmem, doprowadzając ją do załamania nerwowego, podczas gdy on

- bronili się, odpowiadając, że to aktorka, którą nazywa „androidem”, próbowała go uwieść.
- ²⁸ Jacques Rancière ujmując politykę jako niezgodę: *Istotą polityki jest „dyssens”. Nie jest on jednak konfrontacją interesów lub opinii. Jest takim rozchyleniem w tym, co postrzegalne, które manifestuje się sobie samemu. Polityczna manifestacja sprawia, że dostrzegamy to, czego wcześniej nie było powodu widzieć* (J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 31). W podobny – szeroki – sposób rozumiem pojęcie „kino polityczne”.
- ²⁹ L. Magnone, *Ewa Pobratyńska*, w: ...czterdzieści i cztery. *Figury literackie*. Nowy kanon, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 182.
- ³⁰ Tamże, s. 183.
- ³¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *też, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art, Kraków – Warszawa 2010, s. 33-47.
- ³² E. del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.
- ³³ R. Martin, *Performance as Political Act. The Embodied Self*, Bergin and Garvey, New York 1990. Cyt. za: E. del Río, dz. cyt., s. 36.
- ³⁴ E. del Río, dz. cyt., s. 36.
- ³⁵ Warto dodać, że filmoznawczy niejednokrotnie także broniły filmów Borowczyka przed zarzutami o mizoginię. Przykładowo Aga Skrodzka dowodzi, że doświadczenie reżysera zdobyte na polu awangardowych technik animacji, jego uwaga skierowana na materialność obiektów pozwoliły mu ominąć pułapki fetyszyzmu i zaproponować alternatywny, oparty na bliskości i haptyczności sposób przedstawiania kobiecego ciała i kobiecej przyjemności (A. Skrodzka, *Woman's Body and Her Pleasure in the Celluloid Erotica of Walerian Borowczyk*, „Studies in European Cinema” 2011, t. 8, nr 1, s. 67-79).
- ³⁶ Freud dowodził, że masochizm przejawia się nie tylko w formie pobudzenia seksualnego, w rozkoszy czerpanej z bólu (masochizm erogenny), lecz także jako *norma zachowania życiowego*, jako masochizm moralny, ujawniający się w postaci *nieświadomego poczucia winy* (S. Freud, *Ekonomiczny problem masochizmu*, w: *też, Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 272-273).
- ³⁷ *Ekstaza religijna jest zbudowana dokładnie według tego samego wzorca co mechanizm masochistyczny: od wszechmocnej postaci Boga oczekuje się wyzwolenia od wewnętrzznego grzechu, to jest od wewnętrznego napięcia seksualnego, z którym samemu nie można sobie poradzić. To pragnienie żyje dzięki biologicznej energii i doświadczane jest jako „grzech”. Nie można więc sobie z nim poradzić. Ktoś inny musi to załatwić, nakładając karę, ułaskawiając, wyzwalając itd.* (W. Reich, *Funkcja orgazmu*, tłum. N. Szymańska, Wydawnictwo Jacek Santorski & CO, Warszawa 1996, s. 226).
- ³⁸ E. del Río, dz. cyt., s. 36-37.
- ³⁹ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Kotyła, K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 96.
- ⁴⁰ Tamże, s. 98.
- ⁴¹ M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, tłum. „Praktyka Teoretyczna”, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 146.
- ⁴² Tamże, s. 148.
- ⁴³ I. Kurz, *Ożywici ducha, wprawić w ruch ciało. Powrót Borowczyka*, „Kino” 2008, nr 1, s. 22-25.
- ⁴⁴ P. Duncan, *Tears, Melodrama and „Heterosensibility”* in „Letter from an Unknown Woman”, „Screen” 2011, t. 52, nr 2, s. 192.
- ⁴⁵ Por. L. Berlant, *Okrutny optymizm*, tłum. K. Bójarska, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 11, s. 1-34, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/11-realizm-kapitalistyczny/okrutny-optymizm> (dostęp: 13.09.2021).
- ⁴⁶ W społeczeństwie normalizującym to świat perwersji, a nie rzeczywistość zalegalizowanych par małżeńskich ze swym normatywnym seksem, interesował nadzorców najbardziej. Owa multiplikacja dyskursów na temat perwersyjnej seksualności ma na celu *usunięcie wszystkich postaci seksualności, które nie podlegają ścisłej ekonomii reprodukcji* (M. Foucault, dz. cyt., s. 33).
- ⁴⁷ K. Eberhardt, *Mistyka melodramatu*, „Literatura”, 26.06.1975, nr 26.
- ⁴⁸ W. Borowczyk, *Mówi reżyser Walerian Borowczyk*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1975, nr 7, s. 7.
- ⁴⁹ Cyt. za: S. Wilson, *Maskarady kobiecości*, tłum. M. Wilczyński, „Artium Quaestiones” 1998, t. 9, s. 184.
- ⁵⁰ Rok później, w 1976 r., Borowczyk zamierzał zrealizować w Polsce komedię o Henryku Walezym. Nic z tego nie wyszło. Kryzys gospodarczy i polityczny sprawił, że zmienił się klimat i zmieniło się kino. A i przestrzeń dla twórców zainteresowanych transgresyjnym ciałem i eksperymentami formalnymi wyrażnie się skurczyła.

Sebastian Jagielski

Filmoznawca, adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książki *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (2013), współredaktor tomów zbiorowych: *Ciało i seksualność w kinie polskim* (2009), *Kino polskie jako kino transnarodowe* (2017).

Bibliografia

- Berlant, L.** (2015). Okrutny optymizm (tłum. K. Bojarska). *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, (11), ss. 1-34. <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/346/669>
- Borowczyk, W.** (1975). Mówi reżyser Walerian Borowczyk. *Filmowy Serwis Prasowy*, (7), ss. 6-9.
- Długolecka, G.** (1999). Koszmar „Dziejów grzechu” (rozm. J. Polanowska). *Przegląd Tygodniowy*, (15), s. 15.
- Duncan, P.** (2011). Tears, Melodrama and „Heterosensibility” in „Letter from an Unknown Woman”. *Screen*, 52 (2), ss. 173-192. <https://doi.org/10.1093/screen/hjro05>
- Eberhardt, K.** (1975, 26 czerwca). Mistyka melodramatu. *Literatura*.
- Fidelis, M.** (2015). *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (tłum. M. Jaszczurowska). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Foucault, M.** (2010). *Historia seksualności* (tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Freud, S.** (2009). *Psychologia nieświadomości* (tłum. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Grzelecki, S.** (1975, 5 czerwca). Gdy Ewa lubi grzech... *Życie Warszawy*.
- Hardt, M., Negri, A.** (2012). *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne* (tłum. „Praktyka Teoretyczna”). Kraków: Korporacja Ha!art.
- Kalużyński, Z.** (1975, 14 czerwca). Bibeloty oskarżają. *Polityka*, ss. 12-13.
- Kisiel** (1975, 10 sierpnia). Ruch, grzech i mózg. *Tygodnik Powszechny*.
- Kurz, I.** (2008). Ożywić ducha, wprawić w ruch ciało. Powrót Borowczyka. *Kino*, (1), ss. 22-25.
- Magnone, L.** (2016). Ewa Pobratyńska. W: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon* (ss. 162-183). Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Markowski, A.** (1975). Erotyka łagodzi obyczaje. *Kino*, (4), ss. 12-19.
- Marszałek, R.** (1975, 12 czerwca). Niezdrowy urok trzęsawisk duszy ludzkiej. *Literatura*.
- Martin, R.** (1990). *Performance as Political Act: The Embodied Self*. New York: Bergin and Garvey.
- Mętrak, K.** (1975, 15 czerwca). Dagerotyp. *Kultura*, ss. 11-14.
- Mulvey, L.** (2010). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne (tłum. J. Mach). W: K. Kuc, L. Thompson (red.), *Do utraty wzroku. Wybór tekstów* (ss. 33-47). Kraków – Warszawa: Korporacja Ha!art.
- R. G.** (1975, 26 czerwca). Co nasi czytelnicy myślą o „Dziejach grzechu”? *Dziennik Łódzki*.
- Reich, W.** (1996). *Funkcja orgazmu* (tłum. N. Szymańska). Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & CO.
- Richardson, M.** (2006). *Surrealism and Cinema*. Oxford – New York: Berg.

- Río, E. del** (2008). *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Różewicz, S.** (2012). *Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Toeplitz, K. T.** (1975). O „Dziejach grzechu” dokładniej. *Miesięcznik Literacki*, (8).
- Wiącek, E.** (2009). Niemoralny moralista w młodopolskiej masce. Wokół „Dziejów grzechu” Waleriana Borowczyka. W: S. Jagielski, A. Morstin-Popławska (red.), *Ciało i seksualność w kinie polskim* (ss. 239–260). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Williams, L.** (2013). *Seks na ekranie* (tłum. M. Wojtyna). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wilson, S.** (1998). Maskarady kobiecości (tłum. M. Wilczyński). *Artium Quaestiones*, (9), ss. 157–184.
- W-K** (1975, 16 lipca). Widzowie o „Dziejach grzechu”. *Dziennik Wieczorny*.
- Wojtczak, M.** (2004). *Kronika nie tylko filmowa*. Warszawa: Studio Emka.
- Zalewska, A.** (2016). *Legenda i lektura. O „Dziejach grzechu” Stefana Żeromskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa.

Keywords:

Walerian Borowczyk;
emancipation;
biopolitics;
body

Abstract

Sebastian Jagielski

Enslaving or Liberating? Walerian Borowczyk's *The Story of Sin* as a Political Film

In *The Story of Sin* (*Dzieje grzechu*, 1975), Walerian Borowczyk shows the oppression of the Catholic, national (bourgeois), and patriarchal systems through the visualisation of “oppression expression” and “expression oppression”. Following Elena del Río's reflection, the author attempts to challenge the claims of those researchers who saw in Borowczyk's film only a spectacle of the objectified female body. He argues that although the spectacle hinders the narrative, it does not block the expression of the body. On the contrary, it releases its power by loosening the structures of the film narrative. The body movement of Ewa Pobratyńska, the film heroine, is as much a reaction to the oppressive reality (the home and the Church) as it is a promise to break through a pattern of life based on compulsive repetition. Adopting the terminological distinction between biopower and biopolitics suggested in Michel Foucault's writings, the author recognizes in *The Story of Sin* political potential aimed at a disciplinary society founded on the supervision of bodily and sexual practices.