

<https://doi.org/10.34768/fp2023a12>

Piotr Prusinowski  
Zielona Góra

## WALERIAN BOROWCZYK JAKO DOKUMENTALISTA SURREALISTYCZNY

Słynny krytyk i teoretyk X muzy, André Bazin, dzielił filmowców na tych, którzy wierzą w obraz, i tych, którzy wierzą w rzeczywistość<sup>1</sup>. Pierwsi zmierzają do podporządkowania obrazu rygorom plastycznej kompozycji, by następnie wyselekcjonować i zorganizować poszczególne ujęcia w czasie za pomocą różnego rodzaju „sztuczek montażowych”. Dzięki temu – jak twierdził Bazin – „są w stanie narzucić widzowi swoją interpretację przedstawionego wydarzenia”<sup>2</sup>. W opozycji do przedstawicieli tej kreacjonistycznej tendencji sytuują się natomiast twórcy skłonni do posługiwania się realistycznym „językiem, którego jednostką semantyczną i składniową nie jest bynajmniej ujęcie; językiem, w którym obraz liczy się nie dlatego, że dodaje coś do rzeczywistości, tylko dlatego, że ją odkrywa”. Przykładowo: w filmach Ericha von Stroheima „rzeczywistość sama wyjawia swój sens, tak jak podejrzany w czasie przesłuchania wyznaje prawdę niestrudzonemu inspektorowi policji”<sup>3</sup>.

Jeśli cofnąć się do samych początków istnienia kinematografii, to za pierwszych przedstawicieli tej drugiej postawy twórczej można uznać braci Lumière – już same tytuły ich filmów, jak *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*) czy *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* (*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, oba z 1895 r.), świadczą o zamiarze, jakim było ukazanie rzeczywistości w jej czysto materialnym wymiarze, skopiowanie jej obrazu na zasadzie mimetycznego odwzorowania. Odmienną drogą poszedł Georges Méliès – odkrywca iluzjonistycznych możliwości nowego podówczas medium. To właśnie on jako pierwszy udowodnił, że „każdy film może być »podróżą do krainy nieprawdopodobieństwa«, bo na ekranie nie ma rzeczy niemożliwych”<sup>4</sup>. W dziedzinie, która na przełomie XIX i XX w. uchodziła wciąż za jarmarczną rozrywkę, ten francuski prestidigitator znalazł idealne pole do artystycznych eksperymentów. W swoich krótkich metrażach, takich jak słynna *Podróż na Księżyc* (*Le voyage dans la Lune*, 1902), wykorzystywał szeroką gamę trików, dzięki którym mógł kreować najbardziej niezwykle i fantastyczne światy, wprawiając ówczesnych widzów w osłupienie i zachwyty.

1 A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 59.

2 *Ibidem*, s. 61.

3 *Ibidem*, s. 63.

4 M. Hendrykowska, *Iluzjonista*, „Film” 1997, nr 4, s. 124.

W 1957 r. Walerian Borowczyk i Jan Lenica zgodnym głosem stwierdzili, że „film zginął wraz ze śmiercią awangardy francuskiej”; „najchętniej wróciłibyśmy do Mélièsa” – mówili<sup>5</sup>. Z jednej jednak strony w swoim najgłośniejszym wspólnym dziele, zatytułowanym *Dom* (1958), twórcy nawiązali również do eksperymentów Eadwearda Muybridge’a i Étienne’a-Julesa Mareya, którzy próbowali odzwierciedlić zjawisko ruchu poprzez rejestrację jego kolejnych faz w formie chronofotograficznych sekwencji. Te doświadczenia wywarły istotny wpływ na pionierów filmowego realizmu, jak Thomas Edison czy wspomniani Lumière’owie. Z drugiej jednak – inspirowały także dadaistów i surrealistów, których spadkobiercami byli Lenica i Borowczyk. Mieczysław Porębski stwierdził, że dzieła obu tych reżyserów powstawały „ze świadomością całej prehistorii, a w szczególności całej protohistorii sztuki filmowej [...]. Domeną ich jest owo najszersze dziedzictwo kultury wizualnej przedfilmowej, z którego istnienia nie zawsze zdajemy sobie sprawę, a do którego tak często nawraca i nawiązuje współczesna kultura wizualna”, rozszczepiona na dwa nurty: „malarzsko-graficzny” i „filmowo-telewizyjny”. Sensu twórczości tego reżyserskiego duetu Porębski upatrywał w tym, że „odnajduje ona i odbudowuje między obu nurtami naturalną łączność, że, przywracając sztuce filmowej jej prawdziwą genealogię, wykorzystuje równocześnie jej dynamizm i ekspansywność, by w ten sposób powiększyć tradycyjne obszary penetracji malarstwa i grafiki”<sup>6</sup>.

Te artystyczne poszukiwania Borowczyk kontynuował już samodzielnie, najpierw w Polsce, a później głównie we Francji. Jego estetyczne przywiązanie do dziewiętnastowiecznej ery odkryć i wynalazków, zwieńczonej wynalezieniem kinematografu, znalazło najpełniejszy wyraz w jednym z jego najmniej znanych filmów. *Wesoła zabawka* (*Jouet joyeux*, 1979) to zaledwie dwuminutowa sekwencja kolorowych obrazków w stylu wiktoriańskim, ukazująca głównie bawiące się dzieci. Wizerunki zostają „ożywione” za pomocą praksynoskopu, urządzenia skonstruowanego w 1877 r. przez Émile’a Reynauda. Namalowane na papierowej taśmie umieszczonej wewnątrz obrotowego bębna, odbijają się w lusterkach, co następnie tworzy efekt płynnego ruchu. Użytkownik aparatu ogląda sekwencję przez niewielkie prostokątne okienko. Film Borowczyka nie ilustruje mechanizmu działania tytułowej zabawki, lecz w jakimś sensie dokumentuje wizualne wrażenia, jakie 150 lat temu musiały towarzyszyć podekscytowanym widzom. Można powiedzieć, że reżyser narzuca współczesnym odbiorcom spojrzenie ich dziewiętnastowiecznych odpowiedników. Ingmar Bergman szukał źródeł ponadczasowej magii kina w prototypie dzisiejszego projektora filmowego, jakim była „latarnia czarnoksiężska” (*laterna magica*), wynaleziona w 1645 r. przez Athanasiusa Kirchera. Borowczyk, jak żaden inny twórca, uporczywie wracał do pradziejów sztuki filmowej, czerpiąc z nich

5 T. Kowalski, *Ludzie, którzy chcą wrócić do Mélièsa*, „Film” 1957, nr 51, s. 9.

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

siłę, którą żywi się jego własna twórczość – zarówno awangardowe animacje, jak i późniejsze obrazy fabularne z udziałem aktorów. W przeciwieństwie do krytyków, nie dzielił swojego artystycznego dorobku na poszczególne etapy – w rozmowie z surrealistycznym nowofalowym reżyserem Jacquesem Rivette'em oraz Michele Delahaye'm i Sylvie Pierre z redakcji „Cahiers du Cinéma” wyjaśniał, że nie widzi „różnicy między filmem animowanym a filmem aktorskim. Różnica dotyczy tworzywa, a nie sposobu jego użycia”<sup>7</sup>. Można przypuszczać, że w ten system klasyfikacji, który, jego zdaniem, musieli „wymyślić jacyś muzealnicy”<sup>8</sup>, nie wpisuje się również w uprawiane przez niego kino dokumentalne. To właśnie te jego filmy chyba najskuteczniej wymykają się także Bazinowskiemu podziałowi na twórczość kreacyjną i realistyczną.

Absolwent krakowskiej ASP, Borowczyk, po raz pierwszy dał się poznać jako malarz i grafik, który – jak pisze o nim Porębski – „w obrazach swoich (nie było ich zbyt wiele) szukał prawdy i ostrości dokumentu”, wykazując się „rzadką przenikliwością i rzetelnością”<sup>9</sup>. Największe uznanie przyniosły mu wówczas litografie z reportażowego cyklu *Nowa Huta* (1954). Być może samo podjęcie tematu dotyczącego sztandarowej inwestycji planu sześcioletniego zadecydowało o przyznaniu młodemu artyście Polskiej Nagrody Narodowej. Porębski zwraca uwagę, że „Borowczyk zachował z tego okresu dwie wartości, które były jego własne: język wizualnego konkretności, precyzyjny i rzeczowy, oraz przeświadczenie, że sztuka wizualna służy komunikowaniu”. Co komunikował artysta w swojej wizji powstającej Nowej Huty? Jego dzieło wpisywało się, co prawda, w dominującą wówczas poetykę socrealizmu, ale zdawało się z nią dyskretnie polemizować, ujawniając jej sztuczność i fałsz. W tym kontekście warto przywołać kilka najbardziej reprezentacyjnych grafik z tej serii.

Tytułowy bohater *Młodego murarza w niedzielę* ma być modelowym człowiekiem nowego systemu, ale zamiast stachanowca, ideowo zaangażowanego w „budowę socjalizmu”, na portrecie widzimy przystojnego, modnie ubranego człowieka, który zdaje się iść przez życie z lekkością i pewną dozą młodzieńczej nonszalancji, co zdradza wyraz jego twarzy, ogólna postawa ciała i sposób trzymania papierosa w ustach.

Wrażenie zgrzebności, sprzecznej z propagandową wizją dostatniego państwa, pozostawia martwa natura pt. *Stół w hotelu robotniczym*, natomiast w pracy *Zmienia się krajobraz* można odnaleźć sugestię, że niekoniecznie musi tu chodzić o zmianę na lepsze. Człowiek wyraźnie gubi się w tym pustym, zdegradowanym pejzażu, przekształcanym przez monstrualne maszyny, takie jak „czołg pokoju” – radziecka koparka uwieczniona na grafice pod takim właśnie tytułem, górująca nad robotnikami, którzy w zestawieniu z jej gigantycznymi rozmiarami wydają się zmniejszeni do rozmiaru mrówek.

7 W. Borowczyk, *Kino nie jest sztuką zespołową*, rozm. M. Delahaye, S. Pierre, J. Rivette, oprac. i przeł. W. Chyła i W. Michera, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18-20, s. 207.

8 *Ibidem*, s. 206.

9 M. Porębski, *op. cit.*, s. 26.

Według Porębskiego, precyzja i umiejętność komunikacji z odbiorcą – właśnie „z takich przesłanek wynika w sposób naturalny jego [Borowczyka] twórczość plakatowa, jego zainteresowanie fotografią i wreszcie jego filmy”<sup>10</sup>.

Takim filmem-plakatem był krótkometrażowy *Sztandar Młodych* (1957), efekt współpracy z Lenicą. Zrealizowany już po „odwilży”, w klimacie dalece bardziej sprzyjającym awangardowym poszukiwaniom artystycznym, powstał na zamówienie jako reklama tytułowego dziennika – organu prasowego ZMP. Można w nim jednak ujrzeć także wyraźne cechy kina dokumentalnego. Twórcy posłużyli się niemal wyłącznie już istniejącym, „gotowym” materiałem wizualnym – fragmentami kronik filmowych i nieruchomymi zdjęciami, dynamicznie, niekiedy wręcz migawkowo zmontowanymi w sposób podporządkowany rytmowi jazzowej ścieżki dźwiękowej, zapowiadający zarówno stylistykę informacyjnych „newsów”, jak i muzycznych teledysków. Tematyka poszczególnych ujęć płynnie, na zasadzie luźnych skojarzeń przechodzi od nierzadko brutalnej rywalizacji w sporcie do obrazów przywołujących nie tak wówczas odległy koszmar II wojny światowej, od fragmentów ukazujących, jak w latach 50. XX w. ludzie bawili się i tańczyli, do krótkiego przeglądu osiągnięć ówczesnej sztuki i mody. Do tego dochodzą abstrakcyjne formy malowane wprost na taśmie wzorem Normana McLarena czy Lena Lye’a. W funkcji lejtmotywu ekran wypełnia powiększone ludzkie oko, wskazujące oczywiście na znaczenie wzrokowej percepcji filmowego medium, ale być może odsyłające także do dokumentalnej twórczości Dzigi Wiertowa i jego radykalnej metody twórczej, którą określał mianem „kino-oko” (*kino-głaz*), zmierzającej do uzyskania swoistej władzy nad rzeczywistością przy pomocy kamery i stołu montażowego. Radziecki awangardzista wcielił te idee w życie jako realizator *Człowieka z kamerą* (*Człowiek s kinoapparatom*, 1929) – kreatywnego reportażu, ukazującego pęd życia w wielkich aglomeracjach miejskich: Moskwie, Kijowie i Odessie. Całkowicie eliminując słowo (które w czasach kina niemego znajdowało swoje miejsce na planszach z napisami, a w erze dźwiękowej zaczęło rozbrzmiewać w formie odautorskiego komentarza z offu lub w wypowiedziach kierowanych prosto do kamery), Wiertow nakłaniał widza do skupienia się na wyrafinowanych plastycznie obrazach, zmontowanych w niemal muzycznym rytmie. Nieco wcześniej podobna tendencja znalazła odzwierciedlenie w filmie Waltera Ruttmanna, którego tytuł, *Berlin – symfonia wielkiego miasta* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), dał nazwę całemu nurtowi w kinie dokumentalnym. Na charakterystyczne cechy „symfonii miejskiej” wskazuje Marek Hendrykowski:

Filmowa symfonia miasta czerpie swoje natchnienie z wielu różnych źródeł, z upodobaniem łącząc w sobie atuty i atrakcje rozmaitych gatunków kina, by wymienić tylko dla przykładu: epos, panoramę, reportaż dokumentalny, zapis „życia na gorąco”, esej, kalejdoskop, poemat pisany

10 Idem, *op. cit.*, s. 26. Borowczyk i Lenica byli nie tylko współtwórcami tzw. polskiej szkoły animacji, ale również tzw. polskiej szkoły plakatu.

kamerą oraz impresję dokumentalną. W symfonii miejskiej nie chodzi tylko o temat wielkiego miasta, megalopolis. Charakterystycznymi cechami tego gatunku są: panoramiczne ujęcie tematu wielkomiejskiego życia, kult technologii i urbanistycznej nowoczesności oraz traktowanie zarejestrowanych kamerą zdarzeń i scen jako materiału montażowego<sup>11</sup>.

Sławiąc szybkość, mechanizację i postęp, odrzucając zaś naturę, tradycję i kulturowe dziedzictwo przeszłości, reprezentanci filmowej awangardy lat 20. XX w. zblizali się dość mocno do idei futuryzmu. Późniejszych kontynuatorów tych artystycznych poszukiwań i eksperymentów cechowała natomiast wyraźna ambiwalencja w spojrzeniu na rzeczywistość. Można tu wymienić *Koyaanisqatsi* (1982) Godfreya Reggio, gdzie pejzaż tytułowego „świata pozbawionego równowagi” nabiera sugestywności dzięki zderzeniu obrazów harmonijnego królestwa przyrody oraz destrukcyjnego działania zindustrializowanej i zurbanizowanej cywilizacji wielkomiejskiej. Równie niepokojące refleksje przynosi także film Waleriana Borowczyka *List z Paryża* (*Brief von Paris*, 1976), zrealizowany dla zachodnioniemieckiej telewizji ZDF.

Reżyser pracował bez pomocy jakiegokolwiek ekipy – osobiście zajął się zdjęciami, montażem i ścieżką dźwiękową. Jego dziełem była nawet minimalistyczna, ale sugestywna muzyka elektroniczna, która wprowadza widza w niezwykłą symfonię obrazów, sfilmowaną za pośrednictwem kamery Krasnogorsk na taśmę 16 mm. Wykorzystanie sprzętu wyprodukowanego z myślą o filmowcach-amatorach miało zapewne swój cel – dzięki temu strona wizualna nabrała pewnej surowości i chropowatości, oddającej klimat ówczesnego Paryża, który w ujęciu Borowczyka jawi się jako nieprzyjazna, odhumanizowana mega-metropolia, daleka od wyidealizowanego wizerunku rodem z turystycznych folderów. Nawet Łuk Triumfalny – jak celnie zauważa Antonio Maiorino – wygląda „niezbyt triumfująco za zasłoną smogu, niezbyt majestatycznie jako tło dla pojazdów i pieszych, mijających się w pośpiechu i z obojętnością”<sup>12</sup>. Już w 1969 r. Borowczyk opowiadał Rivette’owi i redaktorom „Cahiers du Cinéma”, co najchętniej zmieniłby w otaczającej go rzeczywistości:

gdybym miał siłę, gdybym był dyktatorem, na samym początku zamknąłbym w Paryżu ruch samochodowy, rozwinąłbym przemysł rowerowy i zakazałbym wytwarzania wszystkich tych dymiących pojazdów. Ale później należałoby wstrzymać wszystkie doświadczenia, nie tylko nuklearne: nie warto szukać miejsca na Księżycu. Trzeba upraszczać, a nie rozwijać. Upraszczać rowery. By dojść do takiego stanu, w którym nawet rowery nie byłyby potrzebne i wszyscy chodziliby na piechotę. Jesteśmy skazani na postęp. Ja robię wszystko, żeby postęp zatrzymać<sup>13</sup>.

11 M. Hendrykowski, *Gatunki filmowe* (22) – *Symfonia miasta*, „Film” 1998, nr 12, s. 122.

12 „Arco di Trionfo: inveropoco trionfale nel velodello smog, poco magniloquente nel passaggio frenetico e indifferente di veicoli e pedoni” [przeł. P.P.] – A. Maiorino, „Letter from Paris” di Walerian Borowczyk: *il corpo elettrico di Parigi*, <https://www.taxidivers.it/178731/streaming/letter-from-paris-di-walerian-borowczyk-su-mubi.html> [dostęp: 7.12.2022].

13 W. Borowczyk, *op. cit.*, s. 217.

Daniel Bird konstatuje, że „*List z Paryża* to najczystsza destylacja paradoksalnego światopoglądu Borowczyka – z jednej strony niezadowolenie z powodu ginącej przyrody i kultury, z drugiej fascynacja postępową technologią w transporcie, inżynierii i przemyśle”<sup>14</sup> (w swoim filmie Borowczyk „na gorąco” uwiecznił budowę takich cudów „futurystycznej” architektury, jak Centrum Pompidou). Nawet ta fascynacja jest jednak wyraźnie podszyta niepokojem – w przeciwieństwie do Wiertowa czy Ruttmanna, polski reżyser pozbawił swoją miejską symfonię jakiegokolwiek optymizmu, w zamian tworząc ponurą wizję metropolii jako „zurbanizowanego piekła” („urban hell”), zamieszkiwanego przez wyalienowaną, „zatomizowaną, nadmiernie zmechanizowaną, hałaśliwie konsumpcyjną społeczność” („atomised, overly mechanical and resoundingly consumerist society”)<sup>15</sup>.

Kręcone z ręki, poszczególne ujęcia są często nieostre i asymetryczne, a sylwetki ludzi, samochodów, autobusów i pociągów stale nakładają się na siebie w różnych planach. Dynamikę nieustannie pulsującego miasta-molocha oddaje nie tylko znakomicie uchwycony ruch wewnątrzkadrowy, lecz także ostre i szybkie cięcia montażowe, pogłębiające wrażenie nerwowości, jaką przesycona jest filmowana przestrzeń. Wszechobecnemu zgiełkowi w sferze obrazu towarzyszy nagromadzenie zgrzytów i hałasów, agresywnie wyostrzonych, by tym mocniej zaatakować zmysły widza.

Film zwalnia swoje szaleńcze tempo jedynie w momentach, gdy kamera Borowczyka zatrzymuje się na dłużej w takich miejscach, jak antykwariaty czy tak lubiane przez surrealistów „pchle targi”. To również jego świat, pełen niezwykłych artefaktów i dzieł sztuki, filmowanych z detaliczną precyzją. *List z Paryża* niepozbawiony jest zresztą elementów stricte autotematycznych. W jednym z krótkich ujęć reżyser kieruje uwagę widza na ścienny billboard z plakatem swojego własnego filmu fabularnego *Margines* (*La marge*, 1976) z doskonałą kreacją Sylvii Kristel, w innym zaś portretuje samego siebie jako „człowieka z kamerą”<sup>16</sup>. *List z Paryża* okazuje się w tym kontekście nie tylko filmowym obrazem miasta, ale w pewnym sensie także autoportretem artysty zanurzonego w wielkomiejskiej scenerii, którą oglądamy jego oczami, a dokładniej – okiem jego kamery, której właściwości w pewnym sensie „przedłużają” wzrokową percepcję samego operatora i reżysera w jednej osobie. Nabierając cech onirycznych, zbliżając się miejscami do pejzażu rodem z sennego koszmaru, rzeczywistość przetworzona za pośrednictwem techniki filmowej zdaje się przekraczać samą siebie, stając się nadrzeczywistością. Pojęcie to zostało po raz pierwszy wprowadzone w 1924 r. przez André

14 D. Bird, cyt. za: „*List z Paryża*” Borowczyka od 10 maja na MUBI, <https://www.fixafilm.pl/2021/05/10/list-z-paryza-borowczyka-od-10-maja-na-mubi/> [dostęp: 7.12.2022].

15 Zob. D. Bird, *18 March 2018: Walerian Borowczyk: Documentaries*, [https://www.closeupfilm-centre.com/film\\_programmes/2018/walerian-borowczyk-obscure-pleasures/documentaries/](https://www.closeupfilm-centre.com/film_programmes/2018/walerian-borowczyk-obscure-pleasures/documentaries/) [dostęp: 7.12.2022].

16 W tym kontekście warto przypomnieć, że w *Człowieku z kamerą* brat Dżigi Wiertowa, operator Michaił Kaufman, pojawia się nie tylko za, ale również przed kamerą.

Bretona, który wierzył, że „te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać”<sup>17</sup>. Cztery lata później próbował dookreślić znaczenie owego terminu, wykładając pewien rodzaj własnej filozofii immanentnej, w myśl której „nad-rzeczywistość zawierałaby się w samej rzeczywistości i nie byłaby w stosunku do niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna. I odwrotnie, gdyż to, co zawierające, byłoby tym, co zawarte”<sup>18</sup>. Nie chodzi tu zatem o jakiś trzeci porządek rzeczywistości, który znajdowałby się gdzieś ponad tym „obiektywnym” (czyli światem funkcjonującym niezależnie od czyjejś psychiki) i „subiektywnym” (czyli światem psychicznych doznań jednostki) – pojęcie to wiąże się raczej z pewnym sposobem rozumienia i percypowania ich obu nie przez pryzmat różnic i rozgraniczeń, lecz w kategorii jednej nierozzerwalnej całości. Sam Breton akcentował w tym kontekście rolę „pewnego punktu w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jako przeciwstawne”<sup>19</sup>.

Rok później Borowczyk zrealizował krótkometrażowy dokument *Miłość – potwór wszechczasów* (*L'amour – monstre de tous les temps*, 1977), poświęcony działalności innego artysty – serbskiego malarza Ljubomira Popovicia, znanego jako Ljuba. Reżyser posłużył się środkami sprawdzonymi w trakcie realizacji *Listu z Paryża* – przy pomocy tej samej kamery Krasnogorsk oddał atmosferę jednego dnia z życia bohatera, który zanurza się w zgiełku paryskich ulic, by następnie dać się pochłonąć swojej pracy twórczej, ukazanej w sposób oddający jej dynamikę, skoncentrowany na każdym niemal detalu powstającego dzieła. Na oczach widza spod pędzla artysty wyłania się fascynujący obraz, utrzymany w stylistyce z pogranicza symbolizmu i surrealizmu, fantastyki i erotyki. Odgłosy wielkowiejskiej wrzawy brutalnie wdzierają się w uszy odbiorcy, mieszając się z melodią uwertury do Wagnerowskiego *Tannhäusera*, która wzbogaca rejestrację procesu malowania o element szlachetnego patosu. Również i w tym przypadku ruchliwa kamera i pełne inwencji zastosowanie montażu pozwalają odbiorcy znaleźć się w samym „centrum wydarzeń”, jakim jest nie tylko malarska pracownia, ale także „przestrzeń wewnętrzna” samego artysty.

Dla Borowczyka był to w jakimś stopniu „powrót do korzeni” – do czasów, kiedy jako młody plastyk zaczynał coraz bardziej interesować się kinem, realizując amatorskie filmy na taśmie 16 mm. Jedną z takich prób była *Pracownia Fernanda Légera* (*Atelier de Fernand Léger*, 1954), krótkometrażówka nakręcona podczas krótkiego pobytu w Gif-sur-Yvette, w rok po śmierci tytułowej legendy dwudziestowiecznej sztuki francuskiej.

17 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, wyb. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 66.

18 A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, New York 1945, s. 74 (cyt. za: K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 133-134).

19 Idem, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, s. 125-126.

Bardzo lubiłem Fernanda Légera jako malarza, ale nie przyjechałem tam specjalnie po to, żeby zrobić film. Miałem ową kamerę 16 mm i kręciłem. Zwiedzałem Francję, jako malarz. Tak też trafiłem do jego pracowni i skorzystałem z okazji. W pracowni oczywiście wszystko było statyczne: poruszał się tylko czarny kot, którego też sfilmowałem. Mimo wszystko starałem się, by był to jednak film<sup>20</sup>.

Wiele lat później Borowczyk już jako doświadczony filmowiec nakręcił *Ślimaka z Wenus* (*Escargot de Venus*, 1975), gdzie jego kamera wnikliwie przyglądała się pastelom surrealistycznej malarki Bony (właśc. Bona Tibertelli de Pisis) – wizerunkom fantastycznych istot, hybrydalnie łączących cechy ludzi i ślimaków. Prace, charakteryzujące się wybujałym erotyzmem, zostają opatrzone autorskim komentarzem samej artystki. Uwadze kamery nie umyka także dekolt Bony oraz różne elementy otaczającej kobietę przestrzeni: płyta obracająca się na talerzu gramofonu (który, jak wszelkie mechaniczne urządzenia, przywołuje freudowskie skojarzenia z narządami rodnymi) oraz długi język kameleona, spożywającego tłuste robaki prosto z ręki swojej pani (również i ten obraz zdaje się sugerować seksualne, nieco perwersyjne konotacje).

Erotyzm, obecny już w krótkometrażowych filmach animowanych Borowczyka, w latach 70. wysunął się w jego twórczości na pierwszy plan. W 1973 r. sensację na festiwalu w Oberhausen wywołała jego *Wyjątkowa kolekcja* (*Une collection particulière*) – prezentacja „zabytkowych” erotycznych akcesoriów z ery *belle époque*: lalek, rekwizytów, zabawek, zdjęć i „nieprzyzwoitych” obrazków, niekiedy wyświetlanych za pośrednictwem „latarni czarnoksiężkich” lub innych ówczesnych aparatów optycznych<sup>21</sup>. Poszczególne artefakty i materiały graficzne nierzadko wypełniają sobą całą przestrzeń kadru, narzucając się zmysłom widza, czasami zaś pojawiają się w układach zakomponowanych na podobieństwo martwych natur w malarstwie. Częstokroć kamera kieruje uwagę widza na istotne detale. Ten fetyszyzujący styl filmowania przedmiotów jest charakterystyczny dla niemal wszystkich filmów Borowczyka, zarówno animowanych, jak i aktorskich. Reżyser dość często umieszczał ich akcję w realiach przełomu XIX i XX w., co w obrazach, takich jak *Dzieje grzechu* (1975), *Lulu* (1980) czy *Doktor Jekyll i kobiety* (*Docteur Jekyll et les femmes*, 1981) dawało mu pretekst do kreowania istnych ekranowych muzeów staroświeckich eksponatów. Zgodnie ze stwierdzeniem Marcina Giżyckiego, „filmy Borowczyka są Kunstkamerami, gabinetami osobliwości, których właściciel-reżyser pieczołowicie układa swoje zdobycze, kataloguje, segreguje, opisuje, odkurza; wyciąga z szafek i puzderek, by przez chwilę pożyły nowym filmowym życiem”<sup>22</sup>.

Częstokroć są to rekwizyty, które wyraźnie seksualnego charakteru nabierają dopiero w określonych kontekstach. Za szczególnie reprezentatywny (choć w sensie artystycznym

20 W. Borowczyk, *op. cit.*, s. 209.

21 W późniejszym okresie wyszło na jaw, że nie wszystkie z tych przedmiotów były autentykami; niektóre zaprojektował i stworzył na potrzeby filmu sam Borowczyk – por. K. Mikurda, *Boro: Escape Artist*, [w:] *Boro, l'Édémour*, red. K. Kuc, K. Mikurda i M. Oleszczyk, New York-Oxford 2020, s. 26.

22 M. Giżycki, *Kunstkamera Borowczyka*, „Kino” 2013, nr 6, s. 28.



niekoniecznie najbardziej udany) przykład może tu uchodzić jeden z segmentów głośnego filmu nowelowego *Opowieści niemoralne* (*Contes immoraux*, 1974), zatytułowany *Teresa filozofka* (*Thérèse la philosophe*). „Akcja” tej krótkiej opowieści rozgrywa się w niewielkim pokoju, gdzie tytułowa bohaterka (w tej roli Charlotte Alexandra) zostaje zamknięta za karę, po spóźnieniu się z kościoła. Choć sytuacja, w jakiej się znalazła, jest zdecydowanie opresyjna, to jednak zagracona izdebka okazuje się miejscem sprzyjającym wyzwoleniu zmysłowych pragnień. Na ekranie pojawiają się m.in. drewniane figury pajaca i kaczkę, które w rękach samej bohaterki zyskują seksualny podtekst. Dziewczyna ustawia pajaca w pozycji przywołującej dość jednoznaczne skojarzenia; kiedy natomiast zakłada okulary kaczkę, kamera zwraca uwagę odbiorcy na wymowny szczegół – dziób pomiędzy okrągłymi soczewkami. To, co widzimy w tym statycznym kadrze, może się zarazem kojarzyć z męskimi genitaliami. Klucz, zwisający z pokrywy kufra (wypełnionego zawartością w postaci białych halek, gorsetu, makatki z wizerunkiem cara Mikołaja II oraz „nieobyčajnych” zdjęć i ilustracji), to symbol falliczny, tym bardziej sugestywny, że służy otwieraniu waginalnej skrzyni. Rekwizyty przywołujące skojarzenia z męskimi i żeńskimi narządami płciowymi w sposób najbardziej oczywisty świadczą o wpływie, jaki freudowska symbolika wywarła na styl reżysera. Zwracając uwagę na to, że „obsesyjne studia Borowczyka nad ręcznie robionymi przedmiotami wydają się prawdziwie »erotyczne«”, Daniel Bird wysuwa jednak tezę, iż „akcent postawiony był mniej na ich symbolicznych właściwościach, a bardziej na wizualnych wartościach, ich fakturze czy wydawanych przez nich dźwiękach”<sup>23</sup>.

W przypadku *Prywatnej kolekcji* rzeczywiście trudno mówić o jakichkolwiek symbolach, ponieważ seksualna funkcja tworzących ją przedmiotów jest całkowicie jednoznaczna. Nie zmienia to jednak odczucia, że mamy do czynienia z dokumentacją świata surrealistycznej wyobraźni, która jest wyobraźnią samego reżysera. André Pieyre de Mandiargues, pisarz związany z surrealizmem (a prywatnie przyjaciel Borowczyka i mąż wspomnianej wcześniej Bony), opatruje prezentowane akcesoria prawdziwie eksperckim komentarzem, nobilitując je do rangi dzieł sztuki wysokiej. Na ekranie widzimy przede wszystkim jego ręce, gdy z pietyzmem i dozą fetyszystycznej czułości dokonuje prezentacji wszystkiego, co mieści się w tytułowej kolekcji.

Bazinowski podział na filmowców „wierzących w obraz” i „wierzących w rzeczywistość” wydaje się tracić swoją użyteczność w odniesieniu do reportażowej i dokumentalnej części artystycznego dorobku Waleriana Borowczyka – artysty, który potrafił w osobliwy sposób łączyć obie te tendencje, znosząc sztuczną być może antynomię między nimi. Najbardziej wyrazisty przykład może w tym aspekcie stanowić jego *Dyptyk* (*Diptyque*, 1967), zgodnie z tytułem złożony z dwóch segmentów. Pierwszy – zrealizowany w czerni i bieli, w realistyczny, wręcz naturalistyczny sposób ukazujący dzień

23 D. Bird, *Duch Goto*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 213.

z życia starego rolnika – prezentuje kawałek pozbawionej ozdóbników „rzeczywistości”. Drugi – plastycznie wyrafinowana impresja z udziałem bajecznie kolorowych kwiatów oraz bawiących się kociąt, z rozbrzmiewającą w tle arią z *Carmen* Georgesa Bizeta – to przede wszystkim starannie zakomponowany „obraz”. Z pozoru dwa różne modele kina, wydestylowane w obrębie jednego dzieła i oddzielone od siebie grubą kreską. Zapewne Borowczykowi nie chodziło jednak o to, by wykonać „ćwiczenie z formy” ilustrujące tezy filmowego teoretyka, jakim był André Bazin. Choć skrajnie różne zarówno pod względem formy, jak i treści, oba segmenty dopełniają się wzajemnie – wrażenie artystycznej jednorodności tego ekranowego dyptyku wynika paradoksalnie z jego opartej na przeciwieństwach konstrukcji.

W dziele tym można widzieć manifest artysty, który nie stawiał przed sobą żadnych granic, dla którego – jak sam mówił – „kino to łamanie konwencji, to pogodzenie się z konwencjami po to, by je łamać”<sup>24</sup>.

#### LITERATURA CYTOWANA

- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bird D., 18 March 2018: *Walerian Borowczyk: Documentaries*, [https://www.closeupfilmcentre.com/film\\_programmes/2018/walerian-borowczyk-obscure-pleasures/documentaries/](https://www.closeupfilmcentre.com/film_programmes/2018/walerian-borowczyk-obscure-pleasures/documentaries/).
- Bird D., *Duch Goto*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53.
- Borowczyk W., *Kino nie jest sztuką zespołową*, rozm. M. Delahaye, S. Pierre, J. Rivette, oprac. i przeł. W. Chyła i W. Michera, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18-20.
- Giżycki M., *Kunstkamera Borowczyka*, „Kino” 2013, nr 6.
- Hendrykowska M., *Iluzjonista*, „Film” 1997, nr 4.
- Hendrykowski M., *Gatunki filmowe (22) – Symfonia miasta*, „Film” 1998, nr 12.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
- Kowalski T., *Ludzie, którzy chcą wrócić do Mélièsa*, „Film” 1957, nr 51.
- „List z Paryża” *Borowczyka od 10 maja na MUBI*, <https://www.fixafilm.pl/2021/05/10/list-z-paryza-borowczyka-od-10-maja-na-mubi/>.
- Maiorino A., *“Letter from Paris” di Walerian Borowczyk: il corpo elettrico di Parigi*, <https://www.taxidrivers.it/178731/streaming/letter-from-paris-di-walerian-borowczyk-su-mubi.html>.
- Mikurda K., *Boro: Escape Artist*, [w:] *Boro, l'île d'amour*, red. K. Kuc, K. Mikurda i M. Oleszczyk, New York-Oxford 2020.
- Porębski M., *Uwagi o genezie twórczości filmowej Borowczyka i Lenicy*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 4.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, wyb. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.

#### Walerian Borowczyk jako dokumentalista surrealistyczny

STRESZCZENIE: Słynny krytyk André Bazin dzielił filmowców na tych, którzy wierzą w obraz, i tych, którzy wierzą w rzeczywistość. Dokumentalną twórczość Waleriana Borowczyka, znanego przede wszystkim z filmów animowanych i fabularnych, trudno jednoznacznie przyporządkować do którejkolwiek z tych kategorii. Autor powyższego artykułu poddaje analizie tę część artystycznego dorobku reżysera, reprezentowaną przez takie filmy jak *Dyptyk* (*Diptyque*, 1967), *Wyjątkowa kolekcja* (*Une collection particulière*, 1973), *List z Paryża* (*Brief von Paris*, 1976) czy *Miłość – potwór wszechczasów*

24 W. Borowczyk, *op. cit.*, s. 206.

(*Lamour – monstre de tous les temps*, 1977). Obrazy te stanowią rzadkie przykłady wykorzystania elementów surrealizmu w kinie dokumentalnym.

SŁOWA KLUCZOWE: surrealizm – film dokumentalny – kino francuskie – kino polskie

#### **Walerian Borowczyk as a surrealist documentary filmmaker**

SUMMARY: Famous film critic André Bazin classified a distinction between “those directors who put their faith in the image and those who put their faith in reality”. The documentary output of Walerian Borowczyk, best known for his animated and feature films, seems difficult to fit into any of these categories. The author of this article analyses Borowczyk’s films as *Dziptych* (*Diptyque*, 1967), *A Private Collection* (*Une collection particulière*, 1973), *Letter from Paris* (*Brief von Paris*, 1976) and *The Greatest Love of All Times* (*Lamour – monstre de tous les temps*, 1977). Those pictures are rare examples of surrealist ideas incorporated into documentary cinema.

KEYWORDS: surrealism – documentary film – French cinema – Polish cinema