

Dorota Kulczycka*

Gołąb, małpka i szczury w *Blanche* Waleriana Borowczyka

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.003>

Streszczenie: Celem artykułu jest omówienie jednej z najbardziej ewidentnych zmian zaistniałych w adaptacji *Mazepy* Juliusza Słowackiego dokonanej przez Waleriana Borowczyka w filmie *Blanche* (1971 r.). Autorka zakłada, że transpozycji w tym dziele podlega między innymi świat zwierząt – pewną prawidłowością jest więc przeniesienie obrazowania animalistycznego znamionującego język bohaterów Słowackiego na obecność realnych zwierząt występujących w sztuce wizualnej. Wprowadzenie na plan filmowy zwierząt, również tych, które nie pojawiały się w dramacie lub zaistniały w nim jedynie na prawach metafory (w mowie ozdobnej bohaterów), jest inwencją twórczą Borowczyka. Zwierzęta, zwłaszcza zamknięte, niewolone w granicach zamku (w klatce, w skrzyni itd.), urastają do rangi bohaterów niemal tak samo ważnych, jak ludzie. Na podstawie badań można wnioskować, że szczególnie dotyczy to zwierząt bliskich bohaterom, a przez to antropomorfizowanych (gołąbek Blanki, małpka Króla). Ich losy można śledzić w analogii bądź w opozycji do losów osób występujących w produkcji z 1971 r. Jednocześnie są czymś więcej niż zwykłymi bohaterami. Niektóre z nich stają się za sprawą reżysera pewnymi figurami symbolicznymi, wpisującymi się tym samym w wielowiekową tradycję semiotyki i hermeneutyki.

Słowa kluczowe: *animal studies*, transpozycja, zamknięcie, symbolika, sensory naddane

* Dr hab., prof. Uniwersytetu Zielonogórskiego, historyk i teoretyk literatury. Zajmuje się związkami literatury i filmu.

E-mail: D.Kulczycka@ifp.uz.zgora.pl | ORCID: 0000-0002-2608-3620.

Pidgeon, Monkey and Rats in Walerian Borowczyk's *Blanche*

Abstract: The aim of this article is to present the changes in the adaptation of Juliusz Słowacki's *Mazepa* in the movie *Blanche* (1971) by Walerian Borowczyk. The world of animals, among other things, is rendered in this work through animalistic depiction, typical of the language used by Słowacki's characters, and is transferred into the visual work as the presence of real animals. Introducing animals (also those not present in the drama, or present only in the metaphorical speech of the characters) is Borowczyk's own idea. Animals, especially those closed and enslaved within the boundaries of a castle (in cages, crates, etc.), turn into characters almost as important as human ones. It can be concluded that among all the animals, especially important are those that are close to human characters, and therefore are anthropomorphized (Blanka's pigeon, King's monkey). Their fortunes can be seen as an analogy or opposition to the fortunes of the characters in the production from 1971; therefore, they can be considered as symbolic figures, becoming a part of the centuries-old tradition of semiotics and hermeneutics.

Keywords: animal studies, transposition, muring, symbolization, figurative meanings

1.

W 1839 roku powstał utwór Juliusza Słowackiego zatytułowany *Mazepa*¹. W 1969 roku Gustaw Holoubek wyreżyserował dramat kostiumowy pod takim właśnie tytułem, który zaadaptowano (reżyseria TV – Joanna Wiśniewska) również jako spektakl Teatru Telewizji². W 1975 roku ten sam reżyser i pod takim samym tytułem stworzył film. Role dramatyczne w tych dwóch sztukach zostały przydzielone całkiem różnym aktorom³. W międzyczasie powstało dzieło Borowczyka. Film miał być wykonany w Polsce, jeszcze przed nakręceniem *Goto. Wyspa miłości*. Reżysera wspierał w tym przekonaniu Stanisław Różewicz, kierownik artystyczny nowo utworzonego zespołu „Tor”, ale obawa przed reżyserem-emigrantem, rzekomym konkurentem dla twórców rodzimych zadecydowała o tym, że projekt upadł.

Blanche nie jest ekranizacją *Mazepy*, lecz raczej jej adaptacją. Daniel Bird, brytyjski znawca dzieł Waleriana Borowczyka, używa też na określenie stylu owego intersemiotycznego przekładu pojęcia „transpozycji”⁴. Według Gianfranco Bettetiniego istnieje kilka

¹ Juliusz Słowacki pisał *Mazepę* dwa razy. Pierwszy rękopis zniszczył w roku 1834. Uznał, że nie wytrzymał porównania z opublikowanym wcześniej *Panem Tadeuszem*. Nie porzucił jednak tematu. Po kilku latach dramat ukazał się drukiem. Na temat utworu zob. więcej w: Kleiner 1999, t. 3: 11–35, 73–77; Sudolski 1996: 146, 148, 200, 336, 339; Kowalczykowi 1999: 181–191; Ziółowicz 2002: 214–224.

² O historii, również wcześniejszej wystawień dramatu na deskach europejskich teatrów i o pierwszej ekranizacji piszę więcej w artykule: „Reżyser pyta o Juliusza Słowackiego. *Blanche* Waleriana Borowczyka (1971 r.) jako adaptacja *Mazepy* (1839)”, wysłanym do książki *Pamięć Słowackiego* pod red. Olafa Kryszewskiego (w druku). W rozprawie tej analizuję też główne różnice między dziełem romantyka a filmem XX-wiecznego reżysera.

³ Więcej na temat filmowych ekranizacji *Mazepy*, z uwzględnieniem filmu G. Holoubka, zob. Rutkowska 2009: 149–164.

⁴ Daniel Bird pisał: „Filmy krótkometrażowe, dzięki którym Borowczyk zasłynął, nigdy nie zostały wydane. Dlaczego? Ponieważ są one uznane za «niekomercyjne». Podobnie, taki kluczowy film, jak *Blanche* (transpozycja

typów adaptacji, między innymi: „[...] 4. «Transpozycje» lub «przesunięcia akcentów» – opierają się na walorach ekspresyjnych i elementach treściowych pierwowzoru, ale tylko w charakterze świadomych i celowych odwołań do elementów struktury powierzchniowej lub głębokiej tekstu literackiego, [...] (Miczka 1998: 29). W *Blanche* trzon akcji pozostaje tożsamy z pierwowzorem, zmieniają się jednak pewne realia i jakości estetyczne. Transpozycji podlega między innymi świat zwierząt. Najbardziej ewidentną w tym aspekcie prawidłowością jest przeniesienie obrazowania animalistycznego znamionującego język bohaterów Słowackiego na obecność realnych zwierząt występujących w sztuce wizualnej.

Niniejszym wykażemy, jak różne jest wykorzystanie motywów zwierzęcych w filmie od tego, jakie reprezentuje pierwotnie dramat. Zastanowimy się nad rolą (ale i symboliką) zwierząt, jakie wprowadził reżyser na plan filmowy. Szczególne znaczenie mają w nim te, które pozostają w zamknięciu: w klatce (biały gołąb Blanki), w dzbanie, a następnie – w skrzyni (jako wywożona z posiadłości feudała małpka) czy w więziennym lochu (szczury). Wszystkie są objęte murami zamku-twierdzy. Różnią się wymową od zwierząt opuszczających bastion – koni odgrywających rolę katów-egzekutorów, wężących psów, pasącego się na łąkach bydła i trzody czy spłoszonych gołębi.

Motywy zwierzęce w *Mazepie* Juliusza Słowackiego

W dramacie motywy zwierzęce pozostają przede wszystkim elementem mowy ozdobnej występującej w dialogach. Są to nazwy zwierząt drobnych, jak motylki, muszki, słowiki, szpaczki, a ich niepozorna budowa podkreślana jest zazwyczaj użyciem owych nazw w hipokorystykum i deminutivum.

Na początku utworu niemal wszyscy odzywają się do siebie czule i grzecznie. Zwłaszcza do Amelii bohaterowie zwracają się jak do dziecka, używając zdrobniałych i spieszczonych animalistycznych określeń. Potem owe subtelności zostaną zastąpione inwektywami, również semantycznie związanymi ze zwierzętami – tyle, że już zgoła innymi i zgodnie z tradycją – nacechowanymi pejoratywnie. Póki to nastąpi, czułość z użyciem „sentymentalnych” animalistycznych określeń jest wymowna w tym sensie, że wiąże się ze sztuką konwersacji dworskiej (w tym: ze sztuką uwodzenia) i opartej na konwenansach i pozorach życzliwości. Kasztelanowa dziwi się urodzie i młodości Amelii, pytając: „Cóż to jest za dziewczeczka? Ze skrzydeł motyla / Trzewiczki ma; [...]” (M., A. I, sc. 3: 411)⁵; do samej zaś żony Wojewody mówi, zdradzając zresztą sadystyczne zapędy:

przez Borowczyka *Mazepy* Słowackiego do średniowiecznej Francji) nigdy nie pojawił się na DVD”. Bird, https://www.nowehoryzonty.pl/artukul.do?id=1704&m=t_43 [9.05.2019]. Autor jednocześnie zapowiedział dystrybucję tych dzieł w wersjach zrekonstruowanych cyfrowo. I rzeczywiście – niedługo później owe filmy ukazały się w Wielkiej Brytanii na DVD i Blu-ray (nakładem firmy Arrow Films): <http://walerianborowczyk.com/en/camera-obscura-the-walerian-borowczyk-collection-limited-to-1000-copies/>, [10.01.2021].

⁵ W ten sposób będą oznaczane wszystkie cytaty z: Słowacki 1995. M. – jest skrótem tytułu, A. oznacza A., sc. – scenę.

Trzeba ci było muszek wiosennych nałowić,
Oberwać im skrzydełka i upstrzyć twarzączkę.
(M., A. I, sc. 3: 411)

Do „motylka” przyrównuje sam siebie Mazepa (por. M., A. I, sc. 3: 411), co oczywiście w jego przypadku przywodzi na myśl niestałość w uczuciach, płochość i frywolność, zgodnie z przysłowiem „z kwiatka na kwiatek”. Często są też motywy słowików, np. w mowie Mazepy zalecającego się do Amelii:

Mazepa
Głosek twój śklanny
Wyuczył się harmonii od leśnych słowików;
(M., A. I, sc. 9: 419)

I:

Ciebie, bym jeszcze, pani, wziął za spowiednika,
Boś podobna do świętej. – Tyś słuchasz słowika,
A ja mam więcej, pani, z tobą do mówienia,
A ty mnie słuchać nie chcesz.
Do siebie
Już się zarumienia,
Dobry znak.
(M., A. I, sc. 9: 420)

Również Król przywołuje wieczorny śpiew tego ptaka, chcąc pozyskać względy Amelii. W ten sposób Słowacki buduje tkankę znaczeń przynależnych poezji dworskiej i konwersacji trubadurskiej:

Król
Bóg z nami!
Słowik tej nocy ciągle pod moimi oknami
Śpiewał to imię – jam spał i słyszał po trosze,
Teraz już z serca tego słowika nie spłoszę –
Piękna Amelio! [...]
(M., A. II, sc. 3: 434)

Co ciekawe, sama Amelia odwołuje się do drobnych zwierząt, np. Zbigniewa porównuje do szpaczka (M, A. II, sc. 3: 453), a siebie kreuje na Krysę z Mickiewiczowskiej ballady pt. *Rybka*, zamierzając wołać „rybek na pomoc i prosić o radę...” (por. M., A. II, sc. 3: 434).

Wszystkie te tklive poetyzmy w drugiej połowie dramatu ustąpią miejsca zgrubieniom i animalistycznym przezwiskom. Kiedy czułość i serdeczność, zwłaszcza w relacjach Wojewody i Amelii, znika, a zamiast nich pojawia się pogarda wielmoży wobec własnej żony, zwierzęce określenia zmieniają swoją barwę emocjonalną i znaczenie. Muszki ustępują muchom („Przysięgam, że waćpani gach jak mucha zginie” – mówi do żony Wojewoda – M., A. III, sc. 4: 457); kanarki i gołębie – wężom („W twoim pokoju człowiek jest – kobieto! wężu!” – tamże) czy równie pejoratywnie konotowanym psem: „Kłamiesz jak pies...”

(M., A. II, sc. 9: 444)⁶. Stary Wojewoda karze Amelię nie tyle z pobudek religijnych, nie tyle z powodu zazdrości wynikającej ze zranionego uczucia, ile z naruszonego porządku społecznego: uważając żonę za „świętą”, odkrył nagle, że odznacza się ona, jak i inni ludzie, seksualnością; spostrzegł, że może ona – prawnie należąc do niego – wzbudzać zainteresowanie innych. Żonę traktował – zresztą od początku – jedynie jako swoją własność, „rzecz”. Gdy zaczynają się niepowodzenia, przeżywa ją więc, używając animalistycznych czy wręcz reistycznych określeń: „ta przebiegła kuna... / Ta! Ta ścierka!” (M. A. II, sc. 4: 455); „Jak się można skaląć / Dotknąwszy takiej rzeczy rękami – pfu! Zgroza!” (M., A. III, sc. 7: 494).

Innowacje w *Blanche* Waleriana Borowczyka

W filmie Borowczyka odbiorca nie odnajdzie tylu animalistycznych określeń. Wiąże się to z przekorą reżysera, który nie miał w zwyczaju być wierny literackim pierwowzorom („Nigdy nie zamierzałem i nie zamierzam ilustrować stylu żadnego pisarza. Styl, podobnie jak i treść, jest tylko pretekstem dla własnych pomysłów i koncepcji” – Wiącek 2009: 243), a także z uproszczeniem dialogów ze względu na ramy czasowe filmu i grę francuskich (i francuskojęzycznych, jak w przypadku Ligii Borowczyk – „Branice”) aktorów. Do wyjątków od tej reguły, a jednocześnie innowacji należą: zwrot Nicolasa (w pierwowzorze byłby to Zbigniew) do Bartolomeo (Mazepy): „Tu mentis comme un chien” / „You lie like a dog” („Kłamiesz jak pies” – czas: 00’37’27-00’37’28) oraz pogrożka Feudala (Wojewody), że ten ostatni zginie zamurowany w alkwie jak królik: „Ton gallant va mourir comme un lapin” / „Your gallant will die like a rabbit!” („Twój kochanek zginie jak królik” – 00’51’29).

Reżyser w miejsce jednych motywów animalistycznych, funkcjonujących raczej na płaszczyźnie leksykalnej dialogów (muszki, muchy, słowiki, gołębie, kuny itd.) wprowadza inne (pies i królik). O wiele poważniejsza inwencja dotyczy zwierząt realnie występujących w dziełach. U Słowackiego mowa jest o kanarku, o łabędziach i koniach, natomiast reżyser rzeczywiście wprowadza na plan filmowy białego gołębia (i w ogóle gołębie), szczury, małpkę, psy, bydło, trzodę chlewną i konie, każąc im odgrywać nieraz – jak zobaczymy – dość znaczące role. Dla porównania: w Teatrze Telewizji w reżyserii Holoubka (i Wiśniewskiej) w ogóle nie znajdziemy zwierząt.

Gołąb zastępujący kanarka i łabędzie – ekwiwalentyzacja

Kiedy w arcydziele polskiego poety czytamy, że Amelia jest jak śnieżny gołąb:

Tobie tu jak białemu gołębiowi w klatce;
Ten zamek bardzo smutny, tobie trzeba słońca.
(M., A. I, sc. 3: 411),

⁶ Pojawia się też motyw skorpiona, jednakże nie w użyciu inwektywy, tylko niepochebnej autocharakterystyki („Zemsta się jak skorpion własnym jadem chłoszcze” – M., A. IV, sc. 3: 471).



Gołąb w pokoju Blanki. Symbol jej niewinności i jej zniewolenia
Screenshot z filmu *Blanche* – reż. Walerian Borowczyk (1971). Czas: 00'12

w filmie otrzymujemy wizualizację tego skojarzenia: w komnacie nieszczęśliwej kobiety uwięziony jest w klatce taki, „umarły za życia”, ptak⁷. Borowczyk niejako zamienia kanarka z dramatu Słowackiego (który zresztą padnie z braku tlenu uwięziony wraz z Mazepą w sypialni Amelii⁸) na gołębia. Eliminuje też z pola widzenia przywołujące sentymentalne skojarzenia łabędzie. Czyni tak, by jeszcze bardziej uzyskać efekt klaustrofobii, w jakiej znalazła się tytułowa bohaterka. Analogia między uwięzionym w klatce ptakiem a samą jego właścicielką jest oczywista. Dość wspomnieć chociażby biel ptaka i semantykę imienia tytułowej bohaterki (Blanka – Biała)⁹.

Słowacki inne ptaki czyni przyjaciółmi osamotnionej w patriarchalnym świecie Amelii. Są nimi: „kanarek złoty” (por. M., A. II, sc. 6: 439)¹⁰ oraz „łabędzie kochane” przyplływające pod okna swej pani¹¹. Stanowią one bardzo ważny znak – symbol nierozłączności małżeń-

⁷ Podobnie, kiedy u Słowackiego zaczynają się mnożyć inwektywy względem Amelii, nazywanej obelżywie przez męża „szmatą” czy „ścierką”, w filmie widz jest świadkiem sceny, w której Feudał rzuca w twarz ledwo żywej z ogromu bólu Blance zakrwawioną chustkę (01'14'07).

⁸ Wtem słyszę... coś nade mną jęczy i szeleści,
Szukam, przebiegam ręką drżącą czarne ściany –
Znalazłem... to kanarek był zamurowany
I zdychający z głodu. – Te skargi piskłące,
Trzepotanie się jego – gdy konał na ręce,
Taką mię zdjęły zgrozą – że padłem bez ducha. (M., A. IV, sc. 6: 475).

⁹ Już tutaj, choć do interesującej badaczy z nurtu *animal studies* opozycji ludzkie / nieludzkie jeszcze powrócimy, zauważmy, że Borowczyk snuje paralele między udreżonymi ludźmi i zniewolonymi zwierzętami, a nie odwrotnie. Zamknięcie dotyczy bardziej ich niż zwierząt, tragiczny los i krzywda dotyka ludzi, nie zwierzęta.

¹⁰ Pojawia się on w wypowiedzi sentymentalnego Zbigniewa, podobnie „muszki wieczorne” (M. A. II, sc. 6: 440). W dramacie te drobne zwierzątka są według pasierba Amelii godne zazdrości, gdyż są blisko niej.

¹¹ Mowa jest o dwóch ukochanych łabędziach Amelii, przyplływających pod jej okno, gdy ona tymczasem jest w ciemnym więzieniu (M. A. IV, sc. 1: 466; por. A. II, sc. 5: 439). Kanarek – już nie jako ozdobnik, ale jako konkret – był też mieszkańcem sypialni Amelii. Mazepa opowiada, że zemdlął, gdy odnalazł go martwego (por. M., A. IV, sc. 6: 475).



Fragment pokoju Blanki z jej ukochanym gołębiem

Screenshot z filmu *Blanche* – reż. Walerian Borowczyk (1971). Czas: 26'12

skiej (por. Kulczycka 2004: 78–99). O ile jednak para śnieżnobiałych ptaków żyje w harmonii ze sobą i zgodnie podplywa pod okna swej pani, o tyle niedopasowany wiekowo i mentalnie związek Wojewody i Amelii nie wytrzymuje próby. Ważny wydaje się równocześnie w dramacie szereg kontrastów: zewnętrżność – wewnętrżność; otwartość – zamkniętość przestrzeni; wolność – zniewolenie; natura – kultura. Reżyser przedkłada ponad znaki kanarka i łabędzi symbol gołębia posiadający o wiele bogatszą tradycję symboliczną. Możemy go odczytywać – zwłaszcza w kontekście *Pieśni nad pieśniami* – jako znak czystości, oblubieńczej miłości i erotycznego szału (Pnp1,9.15; 2,10b–14; 4,1; 5,2.12; 6,8 – por. Margul 1996: 223), ale w przypadku ptaka uwięzionego pojedynczo w klatce – również duchowej i cielesnej niewoli czy też ofiary (zob. Kpł 12,6–8; Łk 2,24). Imię Blanche oraz bladeść jej nagiego ciała, odsłoniętego na samym początku filmu, a także jasność koronkowych sukien, w jakie ubrana jest na balu – wszystko to koresponduje z nieskazitelną bielą jej ukochanego stworzenia, każąc odbiorcy widzieć między nimi analogie. Ową czystość Blanki-gołębia podkreśla w scenie nad strumieniem jeszcze biała lilia w jej ręku (w drugiej ręce młoda macocha trzyma psalterz) wręczana przez nią Nicolasowi (00'40'16), a brutalnie wydartą przez Księdza (00'40'55). Lilia, jaką Blanka–Amelia chce ofiarować pasierbowi, pochodzi – jeśli weźmiemy pod uwagę literacki pretekst („Wiem, że twój balkon brzożą płaczącą okryty, / Lilijami ubrany.” – M., A. I, sc. 10: 420) – z balkonu ukochanej. Motyw balkonu łączy tę historię z szekspirowskim arcydziełem o nieszczęśliwej miłości – *Romeo i Julia*¹². W filmie z 1971 roku ów balkon jednak znika, pojawiają się natomiast wiele znaczące okna

¹² W tłumaczeniu Stanisława Barańczaka motyw balkonu zastąpiony jest oknem. Zob. Shakespeare 2013: 43–68.

i okienka. Zamkniętość przestrzeni podkreślona jest również transpozycją łabędzi – znaku miłości małżeńskiej na pojedynczego gołębia. Klatka śnieżnobiałego ptaka, znajdująca się zresztą w przestrzeni zamkniętej – w sypialni Blanki jest znakiem zamku-więzienia, symbolem osaczenia gołębiczy – Blanche przez wrogie siły, ale także prefiguracją dosłownego jej aresztowania przez rozdrażnionego wieścia o rzekomej wiarołomności żony Feudała (00'57'00–01'00'45). Podobne obrazy ptaka zamkniętego w klatce, podkreślające syndrom zniewolenia bohaterki, Borowczyk stosuje w innych filmach, m. in. w *Dziejach grzechu* (Polska 1975) czy w *Za murami klasztoru* (*Interno di un convento*, Włochy 1977).

Wspomniany biały gołąb wprowadzony do filmu jest własnością i przyjacielem Blanki. To zresztą jeden z pierwszych obrazów (zob. np.: 00'00'12). Tak jak ona jest uwięziony, samotny, wytrącony z naturalnego sposobu życia, jakie mógłby on prowadzić w stadzie, na wolności.

Znamienny pod tym względem jest też obraz bohaterki umieszczonej w podziemnym więzieniu (00'57'01) analogicznie do jej własnego gołębia zamkniętego w ciasnej klatce, którą Bartolomeo przykrywa jeszcze kocem. Można zaryzykować twierdzenie, że reżyser-artysta wystylizował jej wizerunek również na inny obraz – zmarłej świętej, której ciało nie ulega rozkładowi. Takich sarkofagów Kościół katolicki przechowuje w swych świątyniach kilka – warto chociażby wspomnieć szklane groby „niezniszczalnych” (por. Cruz 2002) świętych: Bernadetty Soubirous czy Małgorzaty Marii Alacoque. Reżyser mieszkający we Francji mógł je widzieć lub przynajmniej o nich słyszeć. Analogie są dość ewidentne, zważywszy na piękną, „posągową” pozę zrezygnowanej Blanki, spoczywającej za kratami na ziemi. Z tym, że zamiast jakiejś szklanej, oświetlonej i inkrustowanej trumny odbiorca widzi ciemną, wyścieloną słomą klatkę.



Blanka w więziennej klatce – analogicznie jak jej gołębicza
Screenshot z filmu *Blanche*, reż. Walerian Borowczyk (1971). Czas: 56'54

Inną zauważalną w filmie paralełą jest analogia między Blanką i jej gołębiem. Choć staje się ona ewidentna również w aspekcie opresji, film nie może być dowodem na ukazanie dyskryminacji reprezentanta gatunku-nie-ludzkiego (wg terminologii Petera Singera) porównywalnej do krzywdy wyrządzanej kobiecie, a więc (niemal) równej ze szkoda- mi i niesprawiedliwościami wyrządzanymi „przez seksizm i rasizm” (por. Weil 2014: 15). W dziele Borowczyka, podobnie jak w literackim oryginale, wyeksponowany jest przede wszystkim zły los młodej kobiety osaczonej przez świat mężczyzn: starego męża pewnego swojej „własności”, pasierba pałającego nieszczęśliwą miłością względem macochy, Króla niewątpiącego, że każda kobieta będzie zachwycona, że sam władca ubiega się o jej względy; Mnicha (Księdza) tropiącego panią zamku oraz paza, który umizgi do pięknych mężatek uważa za jedną ze swych życiowych funkcji. Blanka jest przez nich wszystkich (nie mówiąc o voyeurystycznie zachowujących się mnichach należących do Króla) osaczona i zniewolona niczym jej biały gołąb. Trzymanie ptaka w ciasnej klatce z punktu widzenia współczesnych orędowników ochrony zwierząt, a także teorii *animal studies* powinno być naganne¹³. Ale ptak – jak słyszymy na początku filmu – ma za sobą długi lot. Co też znaczące: pod koniec historii, gdy już ani Feudał, ani Nicolas, ani Blanka nie żyją, a Bartolomeo przeznaczony jest na męczeńską śmierć, ukazana jest scena wypuszczenia gołębia z klatki, przynajmniej na krótki czas pojenia go przez służącą i karła.

Blanka prowadzona do więziennego lochu wykrzyknęła z troską: „Et la colombe!” / „And the colombe!” (00’55’37). Jako jedyna obawiała się o jego przeżycie. Znamienne jest przy tym, w kontekście snutej między nią a zwierzęciem analogii, że wybiera wyraz „u n e colombe”, który w języku francuskim jest rodzaju żeńskiego, gdy „u n pigeon” – męskiego. Blanche martwiła się o przetrwanie skrzydlatego przyjaciela. Tymczasem gołąbek przeżył, natomiast ona sama zginęła śmiercią samobójczą, uprzedzając zresztą śmierć, którą zadali- by jej ludzie. Symbiozę z gołębiem i paralełę Blanki i jej białego ptaka należy zatem rozpa- trywać bardziej w duchu semiotyki sprzymierzonej z krytyką mitograficzną i psychoanali- zą, ale także biopolityki i bioteologii¹⁴. Można w tym momencie strawestować tytuł książki Mahmooda Mamdaniego *Saviors and Survivors* (2009) i stwierdzić, że świat zaprezen- towany przez Słowackiego-Borowczyka, to wyłącznie świat oprawców (a nie zbawców!) i ocalałych, katów i ofiar (zob. 2009).

Porównanie Blanki do zamkniętego w klatce gołębia, a jednocześnie do świętych nie jest bezzasadne jeszcze z innego powodu: gołębie od wieków były zwierzętami ofiarnymi. W tym momencie nie ptak, lecz jego ludzki „ekwiwalent” staje się ofiarą: religijne atrybuty (Krzyż, psalterz, kielich przypominający naczynie ofiarne itd.) są tego dowodem. Tylko pytanie: w imię czego, dla jakich wzniosłych celów Blanka-gołąb miałyby stać się ofiarą? Podobny dylemat odnośnie do zwierzęcych ofiar wyraża Giorgio Agamben:

Czy ofiara nadawała sakralny charakter czemukolwiek? Można mieć w tym względzie poważne wątpliwości, jednak niezależnie od tego, kim lub czym jest podmiot ofiary (składający ofiarę, złożony w ofierze, świadkowie lub ci, do których ofiara jest skierowana, każdy ze wspomnia-

¹³ Nie można użyć pojęć „niehumanitarne” czy „niehumanitarne”, gdyż w optyce *animal studies* „ludzkie”, „humanitarne” nie zdobywają (a tym bardziej przymiotnik „humanistyczny”) pozytywnej konotacji.

¹⁴ Według Gila Anidjara „Chrześcijaństwo jest opoką tego, co bioteologiczne, jego imperialnym poszerze- niem i nieustającą, nasilającą się sedymentacją” (Anidjar 2012: 265).

nych lub żaden z osobna), nie było nim życie, a już zwłaszcza życie jako takie. Przez Greków w każdym razie „życie samo w sobie nie było uznawane za święte” (Agamben 2008: 96–97).

Kontynuując tę myśl, Gil Anidjar, profesor literatury porównawczej twierdzi, że życie stawało się święte „dopiero w wyniku szeregu rytuałów, których celem było oddzielenie go od kontekstu *profanum*” (Anidjar 2012: 250). W tym aspekcie uczony mówi o wyłonieniu się całkiem nowego kontekstu bioteologicznego.

Paradoks Blanki-gołębia polega na tym, że jej życie zostaje uświęcone (w rozumieniu: złożenia z siebie ofiary) poprzez zaprzeczenie świętości (samobójstwo) i zaprzeczenie samego życia (śmierć). Wiemy, że na postawione wyżej pytanie o sens owej „ofiary” nie ma odpowiedzi. Ofiara ze zwierzęcia zastąpiona zostaje w tym filmie ofiarą (niejedną zresztą) z istoty ludzkiej. W tym tkwi tragizm *Blanche* i filmowych (a pierwotnie: literackich) bohaterów.

W duchu *animal studies* (jakże bliskich i w tym przypadku feminizmowi, ale także postkolonializmowi) można byłoby jeszcze zwrócić uwagę na „piętaszkową” skazę – odebranie prawa głosu. Czy zwierzęta mogą mówić? I analogicznie: czy kobiety w średniowieczu, gdyż do tej epoki zepchnął Borowczyk akcję, mogą zabierać głos? A jeśli tak, czy mogą być „słyszane”? Pytania takie pobrzmiewają echem tytułu doniosłego eseju Gayatri Chakravorty Spivak z zakresu teorii postkolonialnej: *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* (2011), a jeszcze bardziej echem prac amerykańskiej feministki, łączącej zagadnienia gender z problematyką zwierząt – Kari Weil, autorki książki *Thinking Animals: Why Animal Studies Now* (2012). W jednej ze swoich publikacji owa badaczka konsekwentnie – co zresztą właściwe nurtowi *animal studies* przypisująca człowieka do zwierząt – i stawiająca go w pozycji prześladowcy wszelkich „niehumanicznych”, pisze:

Tak naprawdę przez stulecia zwierzęta inne niż ludzie zakleszczone były w przedstawieniach ludzkiego autorstwa, przedstawieniach, które, co więcej, nadały uzasadnienie używaniu i wykorzystywaniu zwierząt przez ludzi. Lecz w przeciwieństwie do studiów nad kobietami czy badań etnicznych, ci którzy stanowią przedmiot studiów nad zwierzętami, nie mogą mówić w swoim imieniu, a przynajmniej nie mogą mówić językami, które akademia rozpoznaje jako niezbędne dla takiego samo-przedstawienia (Weil 2014: 16).

Gołąb i jego pani należą do klasy podporządkowanych, wykluczonych, innych – mają być nie tylko niemi, pozbawieni głosu, ale również pozbawieni prawa widzenia: Bartolomeo przykrywa klatkę z gołębiem kocem, natomiast zaraz potem Blankę wrzucają do ciemnego lochu, by także miała ograniczone pole percepcji świata: była głucha i ślepa na to, co dalej rozgrywa się na zamku. W ten sposób zamyka jej się również usta, eliminuje ze świata decydujących, gdyż w świecie ukazany i przez Słowackiego, i przez Borowczyka, prawo głosu mają tylko mężczyźni. Znamienna jest pod tym względem scena, w której deklaracja Blanki, iż lilie są przeznaczone dla ukochanego pasierba, zostaje niejako anulowana przez zakaz Mnicha. Podobnie – aczkolwiek w dobrej intencji – Nicolas zabrania macosze wypowiedzieć się na temat ewentualnej obecności w jej komnacie pazia.

Paź, gdy nie udało mu się próba uwolnienia gołębia, zakrywa jego klatkę, by ten nie patrzył. Warto byłoby postawić tutaj pytanie: dlaczego miałby nic nie widzieć? Na co miałby nie patrzeć? Głównym powodem takiego zachowania Bartolomeo byłoby uspokojenie

zwierzęcia, sprawienie – by spłoszone – nie szamotało się w zamknięciu i w ten sposób nie wzbudzało podejrzeń Feudała, Króla, Mnichów itd. Zakazanie gołębiowi patrzenia jest więc *de facto* próbą zmylenia ludzi. Gołąb ma pozostawać cichy, niemy i nieruchomy w swej niewoli. Milczy. Teobiologiczne konotacje skłaniają do jeszcze jednej asocjacji: Chrystusowi na przesłuchaniu u Kajfasza zawiązano oczy i pluto na niego: *de facto* ów szydyczny gest stał się znakiem nie tylko Jego niewinności, ale również Jego niechęci do oskarżeń kogokolwiek (Mk 14,65). Tak w pewnym sensie można też postrzegać Blankę i jej zwierzę. Może na tym polega wyższość zwierzęcia nad ludźmi, że ono milczy? Trwa w ciszy¹⁵. Może na tym też, na milczeniu, polega jego wyniosłość (połączona z majestatycznym pięknem) i tragiczna wzniosłość?

Zwolennicy nurtu *animal studies* podkreślają, że zwierzęta nie mogą orzekać na temat swojej krzywdy. Nie mogą pisać o sobie i siebie samych przedstawiać, ale nie byłoby prawdą, że reżyserowi zależało na wypowiedzeniu się obrazem filmowym w imieniu internowanego ptaka. Niemniej jednak taki obraz pojawiał się w dziele kilkakrotnie. Wymowa jego jest, jak powiedzieliśmy, przede wszystkim symboliczna i odnosi się do osoby ludzkiej, jej – a nie zwierzęcia – tragicznego losu.

Po śmierci Blanki służąca i karzeł poją uwolnionego nareszcie gołębia (01'28'05). Takie ujęcie przywodzi na myśl fragment arcydzieła romantyzmu polskiego: obraz Marii-gołębicy z powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego:



Pojenie gołębia po śmierci Blanki z tego samego kielicha, z którego bohaterka wypila truciznę
Screenshot z filmu *Blanche*, reż. Walerian Borowczyk (1971). Czas: 01'28'05

¹⁵ Kari Weil pisze o istnieniu „wewnątrz studiów nad zwierzętami dwóch różnych projektów, które obracają się wokół kwestii języka. Z jednej strony są ci, którzy patrzą na nieludzkich innych z zazdrością lub podziwem właśnie dlatego, że pozostają oni poza językiem i w ten sposób wskazują na możliwość doświadczenia niezapomnianego. Z drugiej zaś ci, którzy chcieliby dowiedzieć, że zwierzęta rzeczywiście potrafią mówić i mogą opowiedzieć nam, jakkolwiek w sposób niedoskonały, o swoim życiu czy wręcz o swoich traumach” (Weil 2014: 19).

Przy nim młoda niewiasta nad Księgą Żywota,
Jak trwożna gołębicą, pod jasności wrota
Wzbijała ducha wiary; i skrzydły drżącemi
Szukała swego gniazda daleko od ziemi (Malczewski 1995, Pieśń I, fragment XI: 317)¹⁶.

Podobnie jak motyw Marii szukającej ukojenia w świecie Transcendencji, tak i scenę wyjęcia z klatki (kajdan niewoli) gołąbka Blanki i podawanie mu czary z wodą można odczytać jako znak, że bohaterka mimo samobójczej śmierci dostała się już do Niebios i może teraz – wolna – pić w obfitości ze „strumieni wody żywej” (por. J 7, 37–39). Zauważmy bowiem, że ptak jest uwolniony dopiero po śmierci Blanki, a wodę pije z tego samego kielicha (przypominającego kielich mszalny), z którego Blanka wypila truciznę (01'28'04–01'29'00).

Motyw wody w przypadku Blanki-gołębia wydaje się równie znaczący: jest to symbol pokrzepienia, ożywienia, ale też znak i narzędzie ablucji. Żona Wojewody, czysta jak gołąb, nie będzie jednak miała szansy zrehabilitować się w oczach innych, zwłaszcza swojego męża. Michael O'Pray, pisząc o Borowczykowej adaptacji, twierdzi jednak, że ukazane zostały w niej takie żądze (nazywa je „pragnieniami” / „desires”), które zaspokoić mogłaby już tylko śmierć. Dodaje: „Co znaczące, prawie wszystkie filmy Borowczyka kończą się śmiercią przynoszącą kres wszelkim pragnieniom, związkom, relacjom” (O'Pray 2010: 141). Zgon filmowych protagonistów miałby być najlepszym z rozwiązań – wyzwoleniem z udręk niezaspokojonych tęsknot i namiętności.

Z drugiej jednak strony omawiany obraz kontrastuje z makabrą dziejącą się na zamku. Spokój służącej i karła zdumiewa w obliczu tragedii głównych bohaterów. Trzeba też zauważyć, że niemal wszystkie sceny dziejące się na zamku – kontrolowane spotkanie Nicolasa i Blanki w lesie; uwolniony z sideł klatki gołąbek dopiero po śmierci swej pani; Bartolomeo (Mazepa) wypuszczony z zamku, tylko żeby umrzeć męczeńską śmiercią wśród natury itd. – są podszyte ironią.

Małpka – inwencja

Małpka jest również ewidentną nowością w stosunku do literackiego pierwowzoru. Wkracza do ponurego zamku wraz z groteskowym nieco Królem i jego frywolnym paziem. Ten drugi, z początku trzpiotowaty i bezmyślnie zalotny, jednak pod wpływem okoliczności, których był po części sprawcą, przeżyje głęboką metamorfozę. A małpka? Ona po prostu zniknie z planu filmowego, gdy zaczną się dziać już tylko tragiczne zdarzenia. Widzimy ją tak z Królem wkraczającym do zamku (00'10'13), jak i z Bartolomeem czyniącym małe zamieszanie (00'11'34–00'11'42) samym, niekonwencjonalnym pojawieniem się wśród dostojnych gości. Kapucynka towarzyszy Królowi przy tworzeniu korespondencji (00'33'47); bawi się futerałem na listy i nie chce go oddać Królowi (00'34'33); spożywa wraz ze swoim panem orzeszki (00'34'40–00'34'45). Władca okazuje jej czułość

¹⁶ Jak pisze Katarzyna Zimińska, fragment ten „Bezspornie przedstawia [...] «mystykę jaźni». W obrazie tym «najgłębsza immanencja bycia ze sobą staje się najwyższą transcendencją bycia z Bogiem», by użyć słowa L. Dupré” (1997: 317).



Małpka – animalistyczny symbol voyeuryzmu

Screenshot z filmu *Blanche*, reż. Walerian Borowczyk (1971). Czas: 28'05

(00'34'53) pozostającą w kontraście do braku empatii chociażby względem pazia. W tym samym czasie, kiedy możnowładca dogadza swemu zwierzęciu, okazuje brak serca wobec Bartolomeo, pisząc list z wyrokiem uwięzienia młodzieńca w obcej twierdzy. Czyni tak, aby usunąć konkurenta w „walce” o żonę Feudała – w ten ironiczny sposób Borowczyk podkreśla karykaturalny rys wizerunku bezimiennego Króla. Jak podaje Władysław Kopaliński, „małpa symbolizuje [...] hipokryzję, [...], naśladownictwo, błazeństwo” (1990: 218). Sceny z osobistym zwierzęciem władcy należą do najśmieszniejszych w tej przepelnionej tragizmem adaptacji, ale i one kryją w sobie cień zła. Pomijając analogie z samym jej właścicielem, małpka jest niemym i ukrytym świadkiem istotnych rozmów i sytuacji, np. coraz bardziej dramatycznego dialogu Blanki z próbującym ją uwieść Królem. Po drugie: nie mogąc się przez dłuższy czas wydostać z dzbana, stanowi jednocześnie symbol osaczenia i uwięzienia tytułowej bohaterki. Z pewnością nie tylko jej. Nie bez znaczenia pozostaje więc scena, w której stawiające opór zwierzę pakowane jest wraz z naczyniami, książkami i bronią do skrzyni. Następuje to wówczas, kiedy komedia przemienia się



Małpka pakowana do podróźnej skrzyni

Screenshot z filmu *Blanche*, reż. Walerian Borowczyk (1971). Czas: 01'14'36

już w tragedię (01'14'36), a skompromitowany Król opuszcza pełen trumien zamek Feudała. Znika więc jedyny naturalny, rozweselający i spontaniczny element życia, jaki artysta Borowczyk umieścił w scenerii ponurego zamku.

Szczury – imaginarium

W ciemnej celi, gdzie Feudał zamknął Blankę, biegają – nieobecne w literackim pierwowzorze – szczury (00'58'03), potęgujące strach i wrażenie upokorzenia niewinnej kobiety przez starego męża. W ten sposób, wydawałoby się, reżyser buduje mosty z tradycją literacką i filmową, każąc kojarzyć więzienia dawnych epok z ciemnymi lochami, wilgocią, brudem i szczurami. „Wydawałoby się”, gdyż w filmach, których akcja lub jej istotna dla fabuły część rozgrywa się w więzieniach, bynajmniej tak często nie pokazywano owych wywołujących odrazę gryzoni. Częstsze w tego typu produkcjach, budzące raczej sympatię widzów (i bohaterów) są myszy jako przyjaciele więźniów, np. w *Zielonej mili* według powieści Stephena Kinga (1999) czy też w *Ucieczce z Alcatraz* (1979). Szczurów nie napotkamy ani w kolejnych ekranizacjach *Hrabiego Monte Christo*¹⁷, ani też w polskich filmach, w których motyw więzienia bywa równie istotny: w *Jak rozpętałem II wojnę światową* (1969), w *Janosiku* (1973–1974), czy w *CK Dezerterzy* (1985). Zwierzęta te jednak występują w wielu innych polskich i zagranicznych produkcjach, konotując najczęściej ambiwalentne lub złowieszcze znaczenia. Ambivalencja uchwytana jest np. w dramacie obyczajowym pt. *Willard* (2003), w sensacyjnym *Ścigani* (2008), w dokumentalnym, krótkometrażowym, budzącym żywe odruchy współczucia wobec tych inteligentnych istot *Szczurołapie* (1986). Zdecydowanie źle konotacje mają natomiast szczury w luźnej ekranizacji sławnej powieści Alberta Camusa pt. *Dżuma* (1992), ale tylko dlatego, że przenoszą, jak wiadomo, śmiertelną chorobę. Napawają lękiem w 2. sezonie *Gry o tron* (2011-2019), w *Roku 1984* (1984), w *Królu szczurów* (1965) i w *Szamance* (1996). Gryzonie te są też mieszkańcami obscurnego rosyjskiego więzienia we francuskiej komedii *Przychodzi facet do lekarza* (2014). Dawny hipochondryk karmi tam szczury i karaluchy i w ten sposób uodpornia się na niedogodności życia.

W filmie Borowczyka kamera filmowa przez kilka sekund rejestruje obecność tych zwierząt przy leżącej za kratami Blance w kontekście sceny, kiedy to w przebraniu mnicha odwiedza ją Nicolas. Dotychczas spokojny i zrezygnowany, wpada w szal, odkrywwszy wachlarz macochy z inskrypcjami Bartolomeo – w swoim gniewie jest zdolny nie tylko unieścić siebie, ale i uwięzioną przez Feudała Blankę; z ofiary nieszczęśliwej miłości zamienia się w okrutnego kata, zadającego ból i tak już udręczonej kobiecie (00'57'28–01'00'25). Nie kryje się ze swoją zazdrością¹⁸ i agresją, choć – po pierwsze: nie ma żadnych praw do swej przybranej matki, a po drugie: jest ona zupełnie niewinna. Szczury mogą być tu mało znaczącym komponentem więzienia dawnych epok, ale u reżysera rozważającego dokładnie każdy rekwizyt wprowadzany do filmów mogą też spełniać funkcje symbolu korespondują-

¹⁷ Informację tę zawdzięczam znawcy i miłośnikowi francuskiej powieści oraz jej różnych adaptacji i ekranizacji – Panu Grzegorzowi Wanatko. W tym miejscu chciałabym mu serdecznie podziękować inne wypowiedzi dotyczące obecności motywu w światowej filmologii.

¹⁸ W tłumaczeniu angielskim słowa Nicolasa brzmią następująco: „It's jealousy. I am jealous of that man” – 00'59'42–00'42'46.

cego ze sceną, w jakiej zostały usytuowane. Przede wszystkim chodzi o symbol zła, męskiej przemocy, jakiej doznaje bohaterka: od męża, który ją niewinną zepchnął do stęchłej piwnicy i zamknął w klatce (niczym wspomnianego gołębia), od Bartolomeo i Króla, którzy nierozważnymi czynami rozpoczęli pasmo udręk i – w końcu – od kochającego Nicolasa, który nie radząc sobie z emocjami (szczególnie z zazdrością), zadaje gwałt swojej macosze. Taka wykładnia koresponduje z tym, co podaje Kopaliński: „Szczur w chrześc. śrdw. – zło, diabeł; fallus; gwałt i groźba; atrybut św. Finy (Serafiny) z San Gimignano w Toskanii, która sypiała na desce w pokoju rojącym się od szczurów, a zmarła w wieku lat 15 w 1253 r.”

Szczury w filmie *Blanche* (w odróżnieniu np. o zaprezentowanych w filmie *Willard* czy w *Ucieczce*) są biernymi obiektami, pozbawionymi osobowości – również w przeciwieństwie np. do powołanej przez Borowczyka królewskiej małpki. O antropomorfizacji szczurów, szczególnie znamiennej dla *Willarda*, ale także w przypadku myszy więziennych z *Zielonej mili* czy *Uciezki z Alcatraz* nie można w ogóle w tym przypadku mówić. Pojawiają się w filmie na moment, by podkreślić złowrogą sytuację, w jakiej znalazła się Blanka. Możliwe też, że w ten sposób reżyser uruchamia archetypiczne skojarzenia ze złem, z przemocą wobec kobiet(y) i z ciemnymi siłami ludzkiej podświadomości.

Bydło i konie – przestrzeń otwarta

Najstraszniejszą rolę odegrają w tym filmie konie. Pomijając niezupełnie zresztą słusznie przypisywane *Mazepie* asocjacje z dziełami Byrona czy Paska, śmierć Bartolomeo z filmu *Blanche* może współczesnemu widzowi kojarzyć się ze śmiercią św. Andrzeja Boboli. Czas życia Świętego (ur. 30 listopada 1591 r. – zm. 16 maja 1657 r.) odpowiada epoce dynastii Wazów, w tym Jana Kazimierza, który przysposobił sobie Mazepę jako swojego paza. Ale i w czasach wcześniejszych, średniowiecznych, do jakich z kolei nawiązuje dzieło



Szczury w więzieniu Blanki
Screenshot z filmu *Blanche* –
reż. Walerian Borowczyk (1971). Czas: 58'03

Borowczyka, egzekucje polegające na przywiązaniu skazanego do pędzących koni i włóczeniu go po wyboistych drogach były praktykowane dość powszechnie. Tragizm ostatnich scen z filmu – a jest to znów inwencja twórcza reżysera – wyrażany bywa przy pomocy motywów animalistycznych. Niepokój zwierząt: wylatujących z twierdzy gołębi, rwących się na uprzęży psów i rozpędzonych koni współgra tam z niepokojem bohaterów. Dzikość usidłonej natury odpowiada dzikości, zwierzęcości serc Feudała i jego świty.

Jeden z największych przyjaciół człowieka (dość wspomnieć Nebabę i jego konia z *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego) staje się w filmie Borowczyka nieświadomym (jeśli to pojęcie w ogóle można stosować do zwierząt) egzekutorem wobec niewinnego człowieka. W tym aspekcie trudno podążać za głównymi ideami *animal studies* i w stanie oskarżenia stawiać „zwierzę ludzkie”, czyli – jak zwolennicy tego nurtu zwą – reprezentanta gatunku *homo sapiens*. „Rzeźni” na osobie ludzkiej dokonują skądinąd przyjacielskie zwierzęta. Usprawiedliwia je jednak to, że do takiej roli zostały predestynowane przez człowieka: Feudała i jego sprzymierzeńców.

Trzoda i bydło spokojnie pasące się w okolicach zamku – ukazane na początku filmu (00'05'50–00'05'57) – swym bukolicznym, rustykalnym, odnoszącym się do czasów pasterskich obrazem usypiają zatem, nie na długo zresztą, czujność widza. To widok dawny, gdy istniały jeszcze „instytucje” pasterza i świniopasa. Psy i konie natomiast od początku wnoszą do dzieła filmowego zamęt, potęgują niepokój związany z omdleniem Zbigniewa czy przygotowaniem bliżej nieokreślonego wyjazdu na bitwę, a w istocie przyczyniają się do śmierci paza, poprzedzonej równie tragicznym zgonem innych bohaterów. W ostatnich scenach to właśnie zwierzęta, psy jako poganiacze i konie ciągnące po polnych i leśnych wertepach Bartolomeo, odgrywają rolę „harpii”, straszliwych oprawców wobec tegoż bohatera. Szczucie psów może symbolizować w tym przypadku „zaszczucie” na śmierć Blanki (Amelii), Nicolasa (Zbigniewa) i Bartolomeo (Mazepy); węszenie przez wyżły – symultaniczne wobec sceny powtórnego omdlenia Nicolasa – odnosi się do „węszenia” przez Feudała (Wojewodę) i Mnicha (Księdza) zła, zdrady i postępu tam, gdzie ich w ogóle nie ma.

Zakończenie

Wprowadzenie na plan filmowy zwierząt, również tych, które nie pojawiały się w dramacie lub zaistniały w nim jedynie na prawach metafory (w mowie ozdobnej bohaterów), jest inwencją twórczą Borowczyka. Zwierzęta w filmie Borowczyka odgrywają o wiele istotniejszą rolę niż w *Mazepie* Słowackiego. Spełniają funkcję rzeczywistych bohaterów, niemal tak samo ważnych, jak bohaterowie ludzcy. Szczególnie dotyczy to zwierząt bliskich bohaterom (gołębek Blanki, małka Króla), kochanych przez nich, a przez to antropomorfizowanych. Ich losy można śledzić w analogii bądź w opozycji do losów osób występujących w produkcji z 1971 r. Jednocześnie są czymś więcej niż zwykłymi bohaterami. Stają się też, przynajmniej niektóre z nich, za sprawą reżysera pewnymi figurami symbolicznymi, wpisującymi się tym samym w wielowiekową tradycję semiotyki i hermeneutyki.

Bibliografia

- Anidjar, Gil 2012. „Znaczenie życia”. Tłum. Tomasz Bilczewski [&] Anna Kowalcze-Pawlik. W: Anna Legeżyńska [&] Ryszard Nycz (red.). *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej. Tom 1*. Warszawa: IBL PAN.
- Agamben, Giorgio 2008. *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. Mateusz Salwa. Posłowie Piotr Nowak. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bird, Daniel [b.d.]. „Rekonstruując Borowczyka”. *Nowe Horyzonty*. Publikacja on-line: https://www.nowehoryzonty.pl/artukul.do?id=1704&m=t_43, [09.05.2019].
- Cruz, Joan Carroll 2002. *Niezniszczalni: studium o ciałach świętych i błogosławionych Kościoła katolickiego, które nie uległy rozkładowi*. Tłum. Jan J. Stoppa. Gdańsk: wydawnictwo Exter.
- Choczaj, Małgorzata 2011. *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwie- niach teorii literatury, filmu i mediów*. „Przestrzenie Teorii”. T. 16. Poznań: Wydawnictwo Uni- wersytetu m. Adama Mickiewicza.
- Derrida, Jacques 2008. *The Animal That Therefore I Am*. Tłum. David Wills. New York: Fordham Uni- versity Press.
- Dupré, Louis 1994. *Głębsze życie. Wprowadzenie do mistyki chrześcijańskiej*. Tłum. Marek Tarnowski. Kraków: Znak.
- Jackiewicz, Aleksander 1975. *Antropologia filmu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kleiner, Juliusz 1999. *Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 3. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kopaliński, Władysław 1990. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kowalczykowska, Alina 1999. *Słowacki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kulczycka, Dorota 2004. *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- [w druku]. „Reżyser pyta o Juliusza Słowackiego. *Blanche* Waleriana Borowczyka (1971 r.) jako adaptacja *Mazepy* (1839)”. W: Olaf Krykowski (red.). *Pamięć Słowackiego*. Warszawa: Wydaw- nictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lubelski, Tadeusz [&] Iwona Sowińska [&] Rafał Syska (red.) 2011. *Historia kina. T. 2: Kino klasyczne*. Kraków: Universitas.
- „Mazepa | Gustaw Holoubek” [b.d.]. *Kolekcja teatralna „Ninateka”*. <https://ninateka.pl/kolekcja-te- atralna/material/mazepa-gustaw-holoubek> [24.04.2019].
- Miczka, Tadeusz 1998. „Adaptacja”. W: Alicja Helman (red.). *Słownik pojęć filmowych*. T. 10. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Malczewski, Antoni 1995. *Maria. Powieść ukraińska*. Wprow. Halina Krukowska [&] Jarosław Ławski. Białystok: Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie.
- Mamdani, Mahmood 2009. *Saviors and Survivors: Darfur, Politics, and the War on Terror*. New York: Random House.
- Margul, Tadeusz 1996. *Zwierzę w kulcie i micie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- O’Pray, Michael 2010. „*Blanche* Waleriana Borowczyka. Miłość dworska, Lacan i surrealizm”. Tłum. Ja- kub Majmurek. W: Kamila Wielebska [&] Kuba Mikurda (red.). *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*. Kraków-Warszawa: Korporacja Ha!art.
- Rutkowska, Teresa 2009. „Filmowe dzieje *Mazepy*”. W: Urszula Makowska (red.). *O Słowackim. Umysły ludzi różne*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Shakespeare, William 2013. *Romeo i Julia*. W: William Shakespeare. *Tragedie i kroniki*. Tłum. Stanisław Barańczak. Kraków: Znak.
- Słodowski, Jan (red.) 1996. *Leksykon polskich filmów fabularnych*. Warszawa: Wiedza i Życie.
- Słowacki, Juliusz 1955. *Mazepa*. W: *Dramaty*. Wstęp: Stefan Treugutt. Ilustr. Jan Marcin Szancer. Wro- cław: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 2006. „Krytyka postkolonialnego rozumu”. Fragment. W: Anna Burzyńska [&] Michał Paweł Markowski. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak.

- 2011. „Czy podporządkowani inni mogą przemówić?”. Tłum. Ewa Majewska. *Krytyka Polityczna* 24–25: 196–239.
- Sudolski, Zbigniew 1996. *Słowacki. Opowieść biograficzna*. Warszawa: Ancher.
- Weil, Kari 2012. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now*. New York: Columbia University Press.
- 2014. „Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie”. Tłum. Piotr Sadzik. W: Anna Barcz [&] Magdalena Dąbrowska (red.). *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*. Lublin: E-Naukowiec. Publikacja on-line: http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2014/11/Zwierzeta_gender_kultura-red.-A.Barcz-M.Dabrowska.pdf [20.10.2019]
- Wiącek, Elżbieta 2009. „Niemoralny moralista w młodopolskiej masce. Wokół *Dziejów grzechu* Waleriana Borowczyka”. W: Sebastian Jagielski [&] Agnieszka Morstin-Popławska (red.). *Ciało i seksualność w kinie polskim*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zimińska, Katarzyna 1997. „Maria A. Malczewskiego na tle motywów gnostyckich”. W: Halina Krukowska (red.). *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji MARI. Materiały sesji naukowej. Białystok 5–7 V 1995*. Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ziołowicz, Agnieszka 2002. *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

Filmografia

- Bekmambetov, Timur (reż.) 2008. *Ścigani* (ang. *Wanted*). Niemcy-USA. <https://www.cda.pl/video/18435219> [10.12.2019].
- Benioff, David [&] Daniel Brutt Weis (twórcy) 2011–2019. *Gra o tron* (ang. *Game of Thrones*) USA, HBO.
- Boon, Dany (reż.) 2014. *Przychodzi facet do lekarza* (franc. *Supercondriaque*). Belgia-Francja. <https://www.cda.pl/video/39980029c> [12.12.2019].
- Chmielewski, Tadeusz (reż.) 1969. *Jak rozpętałem II wojnę światową*. Część 1. Polska. <https://www.cda.pl/video/58101693> [15.12.2019].
- Czarnecki, Andrzej (reż.) 1986. *Szczurołap*. Polska. <https://www.cda.pl/video/107646481> [15.01.2020].
- Darabont, Frank (reż.) 1999. *Zielona mila* (ang. *The Green Mile*). USA. <https://www.cda.pl/video/28302349a> [12.12.2019].
- Forbes, Bryan (reż.) 1965. *Król szczurów* (ang. *King Rat*). USA. <https://www.cda.pl/video/171470502/vfilm> [19.11.2019].
- Holoubek, Gustaw (reż.). Joanna Wiśniewska (reż. telewizyjny). *Mazepa* 1969. <https://ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/mazepa-gustaw-holoubek>, [9.11.2019].
- Majewski, Janusz (reż.) 1985. *CK Dezertery*. Część 1. Polska-Węgry. <https://www.cda.pl/video/432236030> [15.12.2019].
- Morgan, Glen (reż.) 2003. *Willard*. USA. <https://zaq2.pl/video/dfy> [15.12.2019].
- Passendorfer, Jerzy (reż.) 1973–1974. *Janosik*. Serial. Polska. <https://www.cda.pl/video/155053672> [14.01.2020].
- Puenzo, Luis (reż.) 1992. *Dżuma* (fr. *La Peste*). Argentyna-Francja-Wielka Brytania. <https://www.cda.pl/video/4758715c> [15.12.2019].
- Radford, Michael (reż.) 1984. *Rok 1984* (ang. *Nineteen Eighty-Four*). Wielka Brytania. <https://www.cda.pl/video/51297ef> [19.11.2019].
- Siegel, Don (reż.) 1979. *Ucieczka z Alcatraz* (ang. *Escape from Alcatraz*). USA. <https://www.cda.pl/video/4337159b3> [15.01.2020].
- Żuławski, Andrzej (reż.) 1996. *Szamanka*. Francja-Polska-Szwajcaria. <https://www.youtube.com/watch?v=mxhCrg33IIk> [15.12.2019].