

„Nóż w wodzie” – non stop

Jubileusz 60. rocznicy premiery *Noża w wodzie* Romana Polańskiego (1961) stał się dla redaktorek tomu „Nóż w wodzie” *non stop* – Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk oraz Izabeli Tomczyk-Jarzyny¹ – pretekstem do podjęcia powtórnego namysłu nad tym znakomitym dziełem. Dla samego reżysera film ten był na początku lat 60. trampoliną do międzynarodowej kariery – przykuł bowiem uwagę zagranicznych mediów, a nawet trafił na okładkę tygodnika „Time”². Dziś niewątpliwie należy do ścisłego kanonu polskiego kina – dość przypomnieć, że w ankiecie zorganizowanej w 2015 roku przez łódzkie Muzeum Kinematografii na najlepszy polski film *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego zajął czwarte miejsce (drugie zaś w podkategorii „wśród wykładowców akademickich”)³.

Nóż w wodzie był, rzecz jasna, wielokrotnie analizowany przez polskich filmoznawców – najwnikliwiej przez Grażynę Stachówną, w jej książce o Polańskim⁴, oraz Marika Hendrykowskiego, który poświęcił filmowi osobną małą monografię⁵. Tym razem mamy do czynienia z tomem zbiorowym, przygotowanym przez zespół kulturoznawców z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, a opublikowanym w serii Biblioteka „Załącznika Kulturoznawczego”, w której już wcześniej ukazały się dwa zbiory o tematyce filmowej⁶. Na recenzowaną książkę złożyły się rozprawy trzynastorga autorów, reprezentujących dziewięć ośrodków akademickich. Warto powiedzieć, że nie było dotąd w polskim filmoznawstwie obyczaju przygotowywania wieloautorskich monografii o jednym filmie – inaczej niż w wypadku literaturoznawstwa (ze swoich studenckich lat pamiętam, jak duże wrażenie zrobił na mnie tom z różnymi interpretacjami *Panien z Wilka*⁷).

We wstępie do tomu pada frapujące pytanie: czy publikacja tej monografii – składającej przecież swoisty hołd reżyserowi w roku jego artystycznego jubileuszu – jest

¹ Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Izabela Tomczyk-Jarzyna, red. „Nóż w wodzie” *non stop* (Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2022).

² Okładka tygodnika „Time” z 20 września 1963 roku.

³ <https://kinomuzeum.pl/wyniki-ankiety-12-filmow-na-120-lecie-kina/> (dostęp 31 stycznia 2023).

⁴ Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy* (Warszawa–Łódź: PWN, 1994).

⁵ Marek Hendrykowski, *Nóż w wodzie* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005).

⁶ Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Katarzyna Taras, red. *Rozjaśnianie Hanekego* (Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2019); Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Robert Birkholc, red. *Hitchcock. Teksty i parateksty* (Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2021).

⁷ Inga Iwasiów, Jerzy Madejski, red. „*Panny z Wilka*” Jarosława Iwaskiewicza (Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, 1996).

w ogóle stosowna? Wątpliwości związane miałyby być ze znaną niemal od półwiecza – a niedawno, na fali popularności ruchu #MeToo, ponownie przypomnianą – sprawą przestępstwa seksualnego, którego reżyser dopuścił się w 1977 roku. Redaktorka tomu wybrnęła z potencjalnego kłopotu, publikując w aneksie przekład wyważonego artykułu Ewy Mazierskiej *Roman Polanski (and Others) on Trial* (opublikowanego oryginalnie w „Studies in Eastern European Cinema”⁸), który analizuje sprawę na tle innych przejawów *cancel culture*.

Niewątpliwą atrakcją tomu jest artykuł Krzysztofa Kornackiego, ujmujący *Nóż w wodzie* w perspektywie *production studies* – paradygmatu badań akcentujących organizacyjno-ekonomiczne uwarunkowania powstania dzieła. Autor sięgnął do zasobu zbyt rzadko wykorzystywanego w polskich badaniach filmoznawczych – zbioru sprawozdań produkcyjnych, które prawem kaduka trafiły przed laty do archiwum w... Milanówku. Dokument dotyczący *Noża w wodzie* potwierdza – znane z relacji naocznych świadków – informacje o pogodzie, która podczas realizacji zdjęć przysporzyła wielu trudności. Prawdziwą rewelacją dla historyka filmu są jednak informacje finansowe – wygląda na to, że kinematografia PRL – akcentująca kult reżysera, dumna z przewyższenia nawyków międzywojennej branży i krytykująca układ relacji pracowniczych w krajach zachodnich – była znacznie bardziej „producencka”, niż dotąd sądzono (przykładowo Jerzy Bossak, czyli szef zespołu, w którym powstał film, otrzymał za *Nóż w wodzie* identyczną gażę co reżyser, niewiele mniejszą niż kierownik produkcji). Wiele uwagi poświęca też Kornacki kamerze, która w ferworze prac zniknęła w odmętach jeziora – legenda ta rozpała wyobraźnię miłośników polskiego filmu do tego stopnia, że od kilku lat po Mazurach krążą ekipy płetwonurków-kinomanów, poszukujących zatopionego arriaflexa... Rozdział Kornackiego dotyczy głównie etapu zdjęciowego; gdyby poszerzyć ogląd historyczny o postprodukcję, zapewne warto by przywołać wspomnienia Haliny Prugar-Ketling.

Drugi artykuł, który warto wyróżnić, wyszedł spod pióra Roberta Birkholca. Analizując recenzje filmu tuż po jego premierze, autor dochodzi do wniosku, że polscy krytycy zwracali uwagę przede wszystkim na stosunek bohaterów do realiów ówczesnej Polski (tak zwany wczesny Gomułka), w szczególności zaś na ich kabotyństwo i pozerstwo. Niektórzy recenzenci byli skłonni sądzić, że Polański takie przymioty wykpiwa; inni zaś utrzymywali, że krytykowane postawy wcale w Polsce nie występują (zatem film pokazuje zakłamaną obraz rzeczywistości społecznej). Z dzisiejszej perspektywy zwraca uwagę silnie emocjonalny, niekiedy wręcz pogardliwy ton recenzji (o bohaterce granej przez Umecką recenzent „Życia Warszawy” napisał: „nie warto byłoby budować domów akademickich dla takich studentek”⁹).

Natomiast rodzime publikacje o Polańskim z ostatniego ćwierćwiecza akcentują przede wszystkim pokrewieństwa *Noża w wodzie* z francuską *Nową Falą*. Trop ten jest interesujący szczególnie w perspektywie powracającego w polskim piśmiennictwie

⁸ Artykuł ten doczekał się polemiki: Agnieszka Piotrowska, „The Artist and the Work. A Response to Ewa Mazierska’s Article «Roman Polanski (and Others) on Trials»”, *Studies in Eastern European Cinema* (2022), <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2022.2107769?src=recsys>.

⁹ Stanisław Grzelecki, „Do kogo ta mowa?”, *Życie Warszawy* nr 60, 11–12.03.1962.

pytania – czy pomiędzy Polską Szkołą Filmową (II poł. lat 50. i I poł. lat 60.) oraz Kinem Moralnego Niepokoju (II poł. lat 70. i początek lat 80.) można dyskursywnie ułożyć polską odmianę europejskiej Nowej Fali? Jeśli przyjąć za Andrzejem Gwóździem, że na nowofalowość składają się: „zdjęcia w plenerze lub wnętrzach naturalnych, dynamiczna (choć nie zawsze lekka, ręczna) kamera, naturalne oświetlenie, improwizacja na planie, styl reżyserii oparty na kwestionowaniu warsztatowej perfekcji kina głównego nurtu, zastępowanej bezpośredniością emocji, zaufanie do przypadkowości, rezygnacja z montażowych figur stylistycznych na rzecz dowartościowania luk i dłużyzn w polu widzenia kamery itd.”¹⁰, to w istocie *Noż w wodzie* powinien być uwzględniany w „nowofalowych” rozdziałach historii kina, niezależnie od nieco kokieteryjnych wypowiedzi samego Polańskiego, który kilkakrotnie wzbraniał się przed podobną charakterystyką. Rządziej o *Nożu w wodzie* wypowiadał się główny autor scenariusza – Jerzy Skolimowski, onegdaj uznawany za najbardziej nowofalowego polskiego reżysera. Na możliwość odczytania *Noża...* jako autorskiego filmu Skolimowskiego wskazuje w recenzowanym tomie Piotr Kletowski.

Ciekawym kontekstem rozważań o domniemanej nowofalowości *Noża...* może być artykuł Barbary Kity, która śledzi relacje między filmem Polańskiego a francuską fabułą, która powstała w tym samym czasie (lecz na polskie ekrany trafiła dopiero w 1968 roku) – *Kobieta jest kobietą* (1961) Jean-Luca Godarda. Podobieństwa obu filmów są zauważalne w wymiarze dramaturgicznym (trójka bohaterów słoczonych na małej przestrzeni, otwarte zakończenie), w odniesieniu do roli muzyki (Michela Legranda – u Godarda, i Krzysztofa Komedy/Trzczińskiego – u Polańskiego), nade wszystko zaś – w przypominającej *Ducha czasu* Edgara Morina diagnozie kultury zachodniej (!) przełomu lat 50. i 60.

W rodzimym piśmiennictwie dotyczącym *Noża w wodzie* rzadko podejmowano się analiz hermeneutycznych, odwołujących się do porządku symbolicznego, mitograficznego czy psychoanalitycznego, które z kolei dominowały w odczytaniach zagranicznych. Do tego nurtu interpretacyjnego zalicza się rozdział Iwony Kolasińskiej. Jego tytuł – „Boski (?) Emisariusz. O przemienieniu przez trwożę w obliczu śmierci” – awizuje omówione przez autorkę chrystotopiczne tropy w konstrukcji młodego bohatera filmu. Są one widoczne przede wszystkim w wizualnym ukształtowaniu kadrów, które pokazują mężczyznę leżącego na wznak z rozpostartymi ramionami, skrzyżowanymi nogami i głową spoczywającą na zwiniętych w koło linach imitujących aureolę. Ten motyw bywał już akcentowany w zagranicznych opracowaniach filmu – w przeciwieństwie do, faktycznie frapujących, związków bohatera w żywiołami: ziemią (Chłopak zwykle przemieszcza się pieszo), wodą (scena „stąpania po tafli jeziora”, również ewokująca odniesienia chrystologiczne) i powietrzem (zmiany kierunku wiatru współtowarzyszają zmianom relacji między bohaterami). Podobne tropy pojawiają się w designie paratekstów reklamowych filmu. Nawiązując do nich Agnieszka Smaga w tytule swego rozdziału – „Przekaz graficzny

¹⁰ Andrzej Gwóźdź, „Nowa Fala w Polsce albo wola (nowoczesnego) stylu w polskim kinie”, w: *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, red. Andrzej Gwóźdź, Margarete Wach (Kraków: Universitas, 2017), 73.

jako forma mediacji i hipermediacji (na przykładzie plakatów do filmu *Nóż w wodzie*)” – składa obietnicę, którą spełnia tylko częściowo. Wprawdzie przypomina o mnogości pomysłowych zagranicznych plakatów do filmu, ale poddaje analizie tylko dwa polskie plakaty (przy czym o pracy Macieja Hibnera traktuje tylko jeden akapit).

Rozdziały autorstwa Adama Domalewskiego oraz Iwony Grodz – akcentujące odpowiednio problem zdrady oraz udawania – dotyczą dramaturgicznych relacji pomiędzy postaciami, określanych u Polańskiego zazwyczaj przez trójkąt kat – ofiara – wybawca. W rozdziale Grodz partie wyjaśniające typologię gier Rogera Callois (*agon, alea, mimica, illinx*) zdały mi się zanadto szkolarskie – zamiast zamieszczonego w tekście głównym obszernego streszczenia dla słabiej poinformowanych wystarczyłoby krótkie przypomnienie w przypisie. Blok materiałów o dramaturgii *Noża w wodzie* zamyka interesujący rozdział Magdaleny Szczypiorskiej-Chrzanowskiej, która zajęła się motywem podwojenia i lustrzanych odbić – zarówno w aspekcie *stricte* wizualnym, jak i dramaturgicznym (w odniesieniu do fraz powtarzanych przez tych samych lub różnych bohaterów). Ciekawe: jest ich najwięcej w scenie, w której Chłopak deklamuje wiersz Gałczyńskiego, Andrzej słucha transmisji z meczu bokserskiego, zaś jego żona śpiewa poetkę piosenkę Osieckiej. W pewnym momencie piosenka się urywa, ponieważ Krystyna zapomina (lub udaje, że nie pamięta) jej dalszego ciągu i dwukrotnie powtarza: „nie jesteś już ten” (kolejne wersy piosenki, które nie padną na pokładzie żaglówki, brzmią: „I ja już nie ta. Została nam głupia gra”¹¹). O refrenowo powtarzających się motywach można mówić także w odniesieniu do ścieżki dźwiękowej *Noża w wodzie*, która wprawdzie była w polskim piśmiennictwie filmoznawczym wielokrotnie analizowana, ale najczęściej w odniesieniu do muzyki Komedy¹². Natomiast w omawianym zbiorze, w rozdziale zatytułowanym „Wokalizowanie emocji”, Weronika Kobylińska zwróciła uwagę na zmieniającą się funkcję... chłupotu. W toku filmu przestaje być on kojarzony z eleganckim skokiem inicjującym rekreacyjne pływanie, a zaczyna wskazywać na konieczność poszukiwań ciała (rzekomego) topielca.

Dwa rozdziały dotyczą przestrzennej organizacji diegezy *Noża w wodzie*. Słusznie przypomina Anna Grochowiak, że Polański wielokrotnie umieszczał swych bohaterów w zamkniętych, klaustrofobicznych miejscach akcji – na pokładach łodzi czy statków (*Nóż w wodzie, Piraci, Gorzkie gody*), odizolowanych od reszty świata wyspach (*Matnia, Śmierć i dziewczyna, Autor widmo, Oficer i szpieg*) czy w wielopiętrowych apartamentowcach (*Wstręt, Lokator, Dziecko Rosemary, Rzeź*). Przydałoby się jednak odnotować prace, w których wątek ten był omawiany dogłębniej. Zarazem trudno mi zgodzić się z opiniami autorki, zdaniem której „technologia 3D zarezerwowana jest wyłącznie dla filmów rozrywkowych” (szczególnie nieprzekonani będą miłośnicy *digital arts*), zaś „format 4:3

¹¹ Agnieszka Osiecka, *Nie mów nic* (muzyka: K. Komeda). Zob. *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. 9, red. Agata Passent, Jan Borkowski (Warszawa-Kraków: PWM, 2008).

¹² Alicja Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie* (Kraków: PWM, 1968); Iwona Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968* (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2006); Piotr Pomostowski, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2018).

jest dość nietypowy dla kina” (owszem, ale tylko obecnie – jednak nie było tak wówczas). Można też ubolewać, że Izabela Tomczyk-Jarzyna – w obszernym i kompozycyjnie mało zdyscyplinowanym rozdziale pod nieco enigmatycznym tytułem „Podstępna przestrzeń” – powtarza terminy z nieudanego polskiego przekładu klasycznej pracy Davida Bordwella (*plot* i *story* przetłumaczone odpowiednio jako ‘fabuła’ i ‘historia’, zamiast – odpowiednio – ‘sjużet’ i ‘fabuła’).

Pomimo tych drobnych uwag krytycznych zbiorów o *Nożu w wodzie* uważam za cenny wkład do „polańskologii”. Byłoby znakomicie, gdyby publikacja ta stała się początkiem serii wydawniczej, w której podtytuł „non-stop” znakowałby prace poświęcone różnym aspektom innych polskich filmów. Zachęcałbym także redaktorki do podjęcia starań o tłumaczenie (całości lub wyboru) na język angielski – można przypuszczać, że zagraniczne wydawnictwa byłyby zainteresowane takim przekładem także dlatego, że pod koniec 2023 roku na ekranach kin pojawi się najnowszy film Polańskiego (zresztą do scenariusza Skolimowskiego!) zatytułowany *Pałac*.



„Deputinizacja” – czytanie performatywne w ramach wydarzenia „Głos wsparcia dla Ukrainy”, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, 3.03.2022, fot. SOPOGRAFIA Jerzy Bartkowski



„Deputinizacja” – czytanie performatywne w ramach wydarzenia „Głos wsparcia dla Ukrainy”,
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, 3.03.2022, fot. SOPOGRAFIA Jerzy Bartkowski