

Teatralny wymiar twórczości filmowej Romana Polańskiego

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

Gdy Polański ma (...) dosyć kina, wraca do prostych przyjemności w światłach rampy. Granie lub reżyserowanie w teatrze pozwala mu pracować bez nieustannej presji wywieranej przez producenta i sponsorów. Na scenie wszystko wydaje się łatwiejsze do zrealizowania. Polański jest szczęśliwy, ponieważ bezpośredni kontakt z przedstawieniem daje mu poczucie powrotu do źródeł. (...) Lubi zapach starych teatrów, wszędzie taki sam, na wszystkich widowniach świata...

Frédéric Zamochnikoff, Stéphane Bonnotte, *Polański. Na rozdrożu światów*

W przeciwieństwie do filmowego dorobku Romana Polańskiego znajomość jego twórczości teatralnej nie jest powszechna. Trudno się temu oczywiście dziwić nie tylko ze względu na różnicę wynikającą z dostępności i „siły rażenia” obydwu mediów, ale i inne okoliczności, które sprawiają, że film i teatr dzieli również współcześnie ogromna przepaść; pierwszy w swoim głównym nurcie jest synonimem kultury masowej i popularnej, drugi natomiast skutecznie broni pozycji w obrębie kultury elitarnej i wysokiej. Polański należy do grona twórców, którzy z powodzeniem łączą zainteresowania filmem i teatrem, odnosząc sukcesy i na ekranie, i na scenie. Przy tym jego przypadek jest o tyle wyjątkowy, że mimo wysokich ocen artystycznych większości jego dzieł filmowych i zachowania indywidualnego stylu artystycznego, ta dominująca, filmowa część jego twórczości przez nieustanny flirt reżysera z kinem gatunków¹ wydaje się bliższa głównemu nurtowi światowej kinematografii niż w przypadku wielu innych uznanych autorów filmowych. Warto zdać sobie z tego sprawę, konfrontując na przykład ten szczególnie sposób łączenia zainteresowań obydwoma rodzajami ekspresji artystycznej, który cechuje Polańskiego, z tym, który charakteryzował np. Ingmara Bergmana – jednego z wyjątkowych w całych dziejach kina Autorów, któremu było zupełnie obce rozumienie filmu jako komunikatu z obszaru kultury masowej i popularnej, uprawiającego na ekranie kinowym ten sam typ twórczości, co na deskach teatralnych².

Podjęcie próby interpretacji filmowej twórczości Polańskiego za pośrednictwem filtru jego doświadczeń teatralnych zwłaszcza dzisiaj, w aktualnym okresie jego kariery, można w prosty sposób uzasadnić decyzją reżysera zrealizowania dwóch ostatnich filmów na podstawie sztuk teatralnych. Filmy *Rzeź* (2011) i *Wenus w futrze* (2013) to ekranizacje sztuki autorstwa Yasminy Rezy *Bóg mordy* i teatralnej adaptacji

najgłośniejszej powieści *Venus im Pelz* Leopolda Rittera von Sacher-Masocha (mieszkającego we Lwowie austriackiego pisarza z II poł. XIX w.) dokonanej przez Davida Ivesa³. Co jeszcze bardziej znaczące, dwudziesty w karierze Polańskiego film pełnometrażowy nie tylko został oparty na broadwayowskim utworze Ivesa, ale jeszcze rozgrywa się na deskach scenicznych. Amerykański autor umieścił bowiem akcję swojej adaptacji w zamkniętej przestrzeni teatralnej, w której odbywa się casting do sztuki realizowanej na podstawie powieści Sacher-Masocha⁴.

Rzeźnia i Wenus w futrze Polańskiego to jednak niejedyny film w dorobku reżysera, które są ekranizacjami sztuk teatralnych. Poprzedziły je realizacje *Tragedii Makbeta* (1971) Williama Szekspira oraz *Śmierci i dziewczyny* (1994) Ariela Dorfmana. Choć ekranizację Dorfmana od ekranizacji Szekspira dzieli 23 lata, to jednak warto podkreślić, że wśród siedmiu ostatnich filmów reżysera aż trzy to filmowe adaptacje sztuk teatralnych, i to współczesnych, co świadczy o zainteresowaniu reżysera tym, co się dzieje na światowych deskach teatralnych, a równocześnie jest być może świadectwem potrzeby powrotu w późnym okresie twórczości do młodzieńczych doświadczeń i ciągle żywych fascynacji kulturą początków drugiej połowy ubiegłego wieku.

Choć nie jest celem tego artykułu referowanie, a tym bardziej analiza dorobku teatralnego światowej sławy reżysera, to jednak ten nurt aktywności artysty musi budzić zainteresowanie ze względu na swoją paralelność z twórczością filmową. Pomijając wczesne doświadczenia Polańskiego, prawdopodobnie najważniejsze, bo mające decydujący wpływ na teatralne nachylenie jego twórczości, w tym nieopuszczającą go fascynację aktorstwem, nie sposób podać w wątpliwość, że to właśnie zainteresowanie operą przyczyniło się do powrotu czy też może odnowienia związków reżysera i aktora ze sceną. Nastąpiło ono w połowie lat 70. za sprawą inscenizacji *Lulu* Albana Berga (1974 – Festiwal Dwóch Światów w Spoleto) i *Rigoletta* Giuseppe Verdiego (1976 – Państwowa Opera Bawarska w Monachium). W kilkanaście lat później w Paryżu wystawił też *Opowieści Hoffmana* Jacques’a Offenbacha (1992 – Opera Bastille).

W powszechnym mniemaniu wyrazem zainteresowań sceniczno-muzycznych reżysera była także trzykrotna inscenizacja sztuki Petera Schaffera *Amadeusz*, w której dwa razy sam zagrał tytułowego bohatera, obsadzając za pierwszym razem w roli Saliergo Tadeusza Łomnickiego (1981 – Teatr na Woli – Warszawa), za drugim zaś François Perriera (1982 – Théâtre Marigny – Paryż)⁵. Trzeci raz wystawił *Amadeusza* już po ogromnym sukcesie filmu Miloša Formana (*Amadeusz* – 1984 – 8 Oscarów) w 1999 r. we Włoszech w Teatro Municipale Piacenza. Premiera tego spektaklu odbyła się w Mediolanie w Teatro Manzoni; tym razem Mozarta zagrał Emiliano Coltorti, zaś Saliergo – Luca Barbareschi⁶.

Swoistym zwieńczeniem teatralno-muzycznych zainteresowań Polańskiego stało się wystawienie na deskach wiedeńskiego Raimund Theater musicalu według ulubionego filmu reżysera *Bal wampirów* (tytuł nieakceptowanej przez reżysera wersji amerykańskiej filmu: *The Fearless Vampire Killers*). Muzykę do *Tanz der Vampire* na życzenie reżysera skomponował Jim Steinman, według libretta Michaela Kunze⁷. Jego premiera miała miejsce w 1997 r., następnie był wielokrotnie, niemal zawsze z powodzeniem, powtarzany w wielu światowych stolicach kulturalnych. Został także w 2005 r. wystawiony w Warszawie, w Teatrze Muzycznym Roma (reż. Cornelius Baltus, opieka artystyczna – Roman Polański).

W dorobku teatralnym reżysera są też m.in. przedstawienia: *Maria Callas. La Leçon de Chant* Terrence'a McNally'ego (1996 – Teatr Porte-Saint-Martin – Paryż, w roli tyt. Fanny Ardant) oraz *Hedda Gabler* Henryka Ibsena (2003 – Théâtre Marigny – Paryż, w roli tyt. Emmanuelle Seigner). W 2006 r. w paryskim Théâtre Herbertot wyreżyserował też sztukę Johna Patricka Shanleya *Doute (Wątpliwość)*. Rysem charakterystycznym teatralnej aktywności Polańskiego są też jego kreacje aktorskie w sztukach reżyserowanych przez innych twórców. W pierwszej kolejności wymienia się zawsze *Przemianę* według Franza Kafki w scenicznej adaptacji Yasminy Rezy, w reżyserii Stevena Berkoffa (1988 – Théâtre du Gymnase – Paryż)⁸. Wystąpił także w 1989 r. w adaptacji telewizyjnej swojej ulubionej sztuki *Czekając na Godota* Samuela Becketta w reżyserii Waltera Asmusa.

O tym, jak bliski jest Polańskiemu teatr, świadczą zarówno jego własne wypowiedzi, jak i opinie najbardziej cenionych przez niego współpracowników. W jednym z licznych wywiadów zwierzał się: *Niemal po każdym filmie wracam do teatru, bo pozwala mi on zbliżyć się do normalnego trybu życia. Praca nad filmem oddala mnie od rodziny i zabiera około czternastu godzin dziennie przez wiele miesięcy. To jest zupełnie osobny świat, w którym przez olbrzymie środki finansowe i dziwne obyczaje producentów, adwokatów i agentów wszystko traci proporcje. Poza tym zaczynałem w teatrze (...), więc zapewne powoduje mną też nostalgia*⁹.

Zbieżna z tym wyznaniem jest opinia Ronalda Harwooda, brytyjskiego prozaika, dramaturga i autora licznych scenariuszy filmowych (współpracował z P. Yatesem, I. Szabo, J. Schnablem, B. Luhrmannem, D. Hoffmanem), w tym scenarzysty *Pianisty* (2002 – Oscar za scenariusz) i *Olivera Twista*, a także krótkometrażowej *Terapii* (jak to określa sam reżyser: antyreklamy mediolańskiego domu mody Prada): *Polański ma zdolność snucia opowieści bez patosu i z umiarem. Reżyser ten, ukształtowany przez teatr, szanuje scenariusz, nalegając, aby dialog mówiono tak, jak był on napisany. Rozumie potrzeby aktorów, którzy też z łatwością odczytują jego intencje. Gusto Polańskiego, jak najdalsze od popularnej rozrywki, czerpią z wartości starszych i jawnie europejskich*¹⁰.

Najciekawszym świadectwem „myślenia teatrem” w twórczości filmowej Polańskiego są te spośród jego najlepszych filmów, które przynajmniej formalnie nie mają bezpośredniego rodowodu teatralnego i nie będąc ekranizacjami sztuk teatralnych, w wyraźny sposób są nimi inspirowane. Jest przy tym charakterystyczne, że realizując je, Polański czynił wszystko, aby przez użycie świetnie opanowanego języka filmu pozbawić je jakiegokolwiek rysu teatralności. Na początku jego twórczości na czoło wysuwa się tutaj przykład dwóch filmów – zrealizowanego w Polsce *Noża w wodzie* (1962) i w Wielkiej Brytanii *Matni* (1966). Warto przytoczyć dwie sformułowane na ich temat pozornie sprzeczne opinie.

Autorką pierwszej jest jedna z polskich badaczek twórczości reżysera – Mariola Dopartowa, w pełni zdająca sobie sprawę z walorów filmowych debiutanckiego dzieła: *Łatwo też można sobie wyobrazić „Nóż w wodzie” na deskach teatru – umowność zamkniętej przestrzeni jest tutaj niezwykle daleko posunięta. Współczesny teatr odgrywał ogromną rolę w twórczości późniejszych wielkich mistrzów kina, a także ówczesnych debiutantów z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. (...) Wydaje się, że propozycja, jaką złożył Polańskiemu producent Darryl F. Zanuck, ma silny związek z tą cechą „Noża w wodzie”. Dotyczyła ona remake'u filmu z Richardem Burtonem, Elizabeth Taylor i młodym Warrenem Beaty – aktorskim obja-*

wieniem z „Wiosennej bujności traw” Elii Kazana. Już sama obecność Taylor, znanej z niedawnych ról w wybitnych filmowych adaptacjach sztuk Tennessee Williamsa („Kotka na gorącym blaszanym dachu”, „Nagle ostatniego lata”), daje do myślenia. Dodajmy, że talent Richarda Burtona rozślawiły szekspirowskie role. (...) Na sceniczny potencjał „Noża” w Polsce nie zwrócono uwagi (...)”¹¹.

Drugą opinię, odnoszącą się do *Matni*, sformułował sam reżyser w głośnym wywiadzie przeprowadzonym w II połowie lat 70. przez Janusza Głowackiego: „*Matnię* uważam za swój najlepszy film. Został zrobiony tak jak powinien być zrobiony. W żadnej innej formie nie było można go wyrazić. Nie mogła powstać z tego ani książka, ani przedstawienie teatralne. To czyste kino...”¹². Niezależnie od tej deklaracji jest niewątpliwe, że film został zrealizowany pod wpływem fascynacji teatrem absurdu¹³, w tym przede wszystkim sztuki *Czekając na Godota* Samuela Becketta, której ekranizacja była w latach 60. ambicją reżysera¹⁴. Ten znakomity obraz interpretowany czasami z użyciem surrealistycznego klucza¹⁵ w jeszcze większym stopniu niż *Nóż w wodzie* uświadamia swoisty teatralno-filmowy rys twórczości Polańskiego. Nieprzypadkowo też ponad ćwierć wieku później tę samą opinię przywołują w swojej książce (nie podając przy tym Polańskiego jako jej autora) Frédéric Zamochnikoff i Stéphane Bonnotte¹⁶.

Warto w tym miejscu podkreślić, że w dominujących analizach *Matni* autorstwa różnych badaczy i krytyków kluczowe znaczenie odgrywa odwołanie się do pojęcia absurdu. Grażyna Stachówna czyta *Matnię* przez absurd i groteskę, stwierdzając, że *Polański tworzy w „Matni” swój zbudowany na grotesce teatr absurdu*¹⁷. Z kolei Zamochnikoff i Bonnotte, używając absurdu jako klucza interpretacyjnego, zestawiają dwa zabarwione nim filmy: *Matnię i Co?* (1972). Piszą: *By pozostać w zgodzie z tradycją teatru absurdu, o przeszłości protagonistów nie wiemy nic. (...) Akcja „Matni” rozwija się bez żadnej logiki ani planu. Niespodziewane wydarzenia – zbijające widza z tropu – kierują postępowaniem bohaterów we wrogim im świecie. (...) Tak więc sam temat „Matni”, nieunikniony konflikt osób odciętych od świata i skazanych na swoje towarzystwo, staje się obrazem nerwicy. Starcie protagonistów kończy się ich zagładą. (...) Gdy film się ukazał, nikt nie potrafił określić, jaki jest prawdziwy temat tej makabreski. Zresztą Polański sam przyznaje, że nie umiałby na to pytanie odpowiedzieć: „Nie było tematu, tylko odbicie naszego stanu ducha”*¹⁸.

Pozorną sprzeczność przywołanych opinii na temat *Noża w wodzie i Matni* znosi teza o stale dającym znać o sobie teatralnym wymiarze twórczości filmowej Polańskiego. Połączenie jakże częstego „myślenia teatrem” z perfekcyjnym opaniem języka filmu jest więc szczególnie charakterystyczne dla postawy artysty, a jak wskazuje przykład jego ostatnich filmów, z wpływem czasu ponownie zdaje się nasilać. Pociągające badawczo wydaje się w tej sytuacji prześledzenie generalnego twórczego nastawienia reżysera, manifestującego się w większości spośród jego dwudziestu zrealizowanych dotąd filmów, a świadczącego o teatralnym zabarwieniu jego postawy twórczej.

Pierwszą cechą filmowego świata Polańskiego jest ograniczona przestrzeń, w jakiej rozgrywają się przedstawione przez niego nietuzinkowe historie¹⁹. Nawiązując do tytułu opublikowanego już po premierze *Wenus w futrze* tekstu Katarzyny Wajdy *Życie jest teatrem. Absurdu*²⁰, można by dopowiedzieć: a świat – zamkniętą przestrzenią. Pokoje i mieszkania (*Wstręt* – 1965, *Pianista* – 2002, *Rzeź* – 2011), domy (*Co?*, *Dziecko Rosemary* – 1968, *Śmierć i dziewczyna* – 1994,

Autor widmo – 2010), a nawet zamki (*Matnia, Bal wampirów* – 1967, *Tragedia Makbeta* – 1971) – ograniczone, często klaustrofobiczne wnętrza, na przebywanie w których są skazani albo chronią się w nich bohaterowie, stanowią naturalną przestrzeń jego filmów. W historii kina niemal jest filmów rozgrywających się w przestrzeniach zamkniętych i izolowanych, wiele też z nich to filmy wybitne lub co najmniej nietuzinkowe, w tym tak różne, jak: *Łódź ratunkowa* (1943) i *Okno na podwórze* (1954) Alfreda Hitchcocka, *Dwunastu gniewnych ludzi* (1957) Sidneya Lumeta, *Ostatnie tango w Paryżu* (1972) Bernarda Bertolucciego, *Solaris* (1972) Andrieja Tarkowskiego, *Lot nad kukulczym gniazdem* (1975) Miłoša Formana, *Lśnienie* (1980) Stanleya Kubricka, *Truman Show* (1998) Petera Weira czy *Życie Pi* (2012) Anga Lee. W przypadku każdego z wymienionych tytułów, ale także każdego z wymienionych autorów racja, dla której akcja tych filmów jest osadzona w przestrzeni o wyraźnie zaznaczonych, izolujących granicach, jest inna i niebagatelnie uzasadniona.

U Polańskiego jest podobnie, tyle że u niego racja ta, choć w szczegółach różna, wydaje się racją całej twórczości, wyrastającą z jego doświadczenia egzystencjalnego i korzeni kulturowych, w tym przede wszystkim młodzieńczej fascynacji surrealizmem i teatrem absurdu²¹. Tak jak w twórczości filmowych surrealistów, w *Aniele zagłady* (1962) Luisa Buñuela czy krótkometrażowym *Mieszkaniu* (1968) Jana Švankmajera, izolowana i często zamknięta przestrzeń trzyma bohaterów w uścisku, sprzyjając uwolnieniu skrywanych emocji, a zwłaszcza obsesji i lęków zrodzonych w nieświadomych warstwach osobowości.

W rozwoju twórczym Polańskiego dla umocnienia takiego nastawienia kluczowe znaczenie miała przy tym znajomość i współpraca od I połowy lat 60. z Gérardem Brachem, z czasem uznanym za jednego z najwybitniejszych scenarzystów francuskich (oprócz Polańskiego współpracował z Michelangelo Antonionim, Andriejem Konczałowskim i wielokrotnie z Jean-Jacques'em Annaudem). Brach, pisząc scenariusze wspólnie z Polańskim od czasu *Diamentowego naszyjnika*, jednej z nowel w *Najpiękniejszych oszustwach świata* (1963, współreż.: Hiromichi Harikawa, Ugo Gregoretti, Claude Chabrol), a następnie odnosząc wraz z nim sukcesy związane z realizacją *Wstrętu* i *Matni*, uchodził nie tylko za wielbiciela absurdu i twórcę cieszącego się znajomością z paryskimi surrealistami, ale był także człowiekiem cierpiącym na agorafobię (i podobno równocześnie klaustrofobię) i z tego powodu niechętnie opuszczał swoje mieszkanie²². Doświadczenia z ograniczoną przestrzenią były więc też udziałem Polańskiego we wcześniejszych filmach, a także w wielu późniejszych, realizowanych niemal równocześnie ze wspomnianymi ekranizacjami²³.

W filmach Polańskiego w ani jednym przypadku mieszkanie i dom nie jest miejscem bezpiecznym, oazą spokoju, miejscem schronienia przed światem, chociaż zazwyczaj liczą na to protagoniści (*Wstręt, Matnia, Dziecko Rosemary, Lokator*). Duży potencjał uogólnienia kryją słowa Paula Wernera sformułowane w odniesieniu do ekranizacji *Śmierci i dziewczyny* Dorfmana: *Polański daje sobie czas i przestrzeń, by domniemaną przytulność domu stopniowo zatruwać poczuciem niebezpieczeństwa, z przeczuciem grożącego nieszczęścia, jak w swych najlepszych wczesnych filmach. Długa sekwencja szkicuje portret kobiety sprawiającej wrażenie więźnia we własnym domu: w traumie, ściganej, upokorzonej i w każdej chwili gotowej się bronić*²⁴.

Akcja większości pełnometrażowych filmów Polańskiego rozgrywa się więc w pomieszczeniach zamkniętych lub przestrzeni izolowanej, w której nie tylko bohaterowie nie są bezpieczni, ale z której zazwyczaj, przynajmniej czasowo, nie sposób się wyrwać. Skazuje ich to na dramat samotności prowadzący często do szaleństwa albo na wejście w patologiczne relacje z partnerami, do czego w innych warunkach zapewne by nie doszło. W filmach, których akcja ogranicza się do dramatu pojedynczego bohatera, rozgrywa się w przestrzeni izolowanego mieszkania (*Wstręt*, *Dziecko Rosemary*, *Lokator*, *Pianista*), szczególnie pełnią tradycyjne wizjery w drzwiach wejściowych. Widziany w nich zdeformowany optycznie obraz świata zewnętrznego podkreśla lękową reakcję bohaterów, zaznacza też wyraźnie granicę między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, utwierdzając ich zarazem w przekonaniu o konieczności ograniczenia się do obszaru izolowanego, zapewniającego im – w ich błędnym mniemaniu – bezpieczeństwo (*Wstręt*, *Lokator*, *Pianista*).

Nawet w tych filmach, których akcja toczy się w przestrzeni otwartej, na przykład na jeziorze (*Nóż w wodzie*) lub na morzu (*Piraci*, *Gorzkie gody*), ograniczenie przestrzeni, w tych przypadkach bezmiarem wody, czyni przestrzeń filmów zamkniętą. Jakkolwiek obecność wody w filmach Polańskiego może być traktowana symbolicznie, m.in. jako źródło życia, przeobrażenia i oczyszczenia²⁵ (*Dwaj ludzie z szafą*, *Gorzkie gody*), z czasem staje się ona przede wszystkim żywiołem zamykającym przestrzeń egzystencjalnych doświadczeń bohaterów, a także niemym, nie tyle neutralnym, ile całkowicie obojętnym, amorficznym „świadkiem” tego, co ich spotyka. Najlepiej ilustruje to przykład narracyjnej pętli w *Piratach*, gdzie wzorem *Dwóch ludzi z szafą* tratwa z dwoma bohaterami wylania się z morza, aby w finale w tym morzu się rozpląnąć. *Nota bene* tratwa, jak jacht w *Nożu w wodzie* czy statek pasażerski w *Gorzkich godach*, nie jest niczym innym jak zapewniającym względne bezpieczeństwo czasowym domem.

Na zamknięcie przestrzeni tych filmów i swoistą ich teatralizację (na wzór *Noża w wodzie* łatwo wyobrazić sobie adaptacje teatralne również innych dzieł) wpływ ma także struktura narracyjna filmów Polańskiego. Jego filmy – jak na to już wielokrotnie zwracano uwagę – cechuje struktura kolistą²⁶. W zakończeniu twórca powraca do narracyjnego punktu, w którym zaczął swoją opowieść. Tak jest choćby w krótkometrażowej *Lampie* (1959), z najazdem i odjazdem kamery od witryny warsztatu z lalkami, w *Dziecku Rosemary*, z panoramicznym ujęciem dachów nowojorskiego Bramford Building (The Dakota) – o gotyckiej architekturze robiącej wrażenie scenografii teatralnej, czy we wspomnianych *Piratach*, z wylaniającą się z bezkresu oceanu i znikającą w nim tratwą z dwoma rozbitkami.

Na przykład w *Co?* akcja pełna absurdalnych sytuacji w domu pana Noblarta z udziałem bohaterki filmu Nancy zostaje wzięta w nawias dwóch scen dziejących się na zewnątrz, na szosie z udziałem niefortunnej autostopowiczki. W pierwszej udaje jej się wymknąć z rąk niedoszłych gwałcicieli, w drugiej ratuje się z kolei ucieczką przed agresywnymi mieszkańcami posiadłości, wskakując nago na platformę przewożącą świnię. Wtedy okazuje się, że jesteśmy na planie filmu o dość dziwnym i równie mało uzasadnionym jak cała jego akcja tytule – *Co?* Bohalterka oddala się z planu filmowego po to, aby ta lawina absurdów, której świadkami byli widzowie, tak jak i cały ten ekscentryczny film, mogły się wreszcie zakończyć. Obydwie sceny na szosie biorą w ramy akcję, ale i domykają dziwną przestrzeń, jaką stanowi willa z jej osobliwymi rezydentami i zdarzeniami²⁷.



Rzeź, reż. Roman Polański (2011)

Innym przykładem, który warto tutaj przywołać, jest w dorobku Polańskiego zupełnie wyjątkowy – także z racji podjęcia się przez niego podwójnej roli reżysera i aktora – oparty na powieści Rolanda Topora film *Lokator*. Tutaj długo będziemy czekać na scenę, która będzie stanowić pierwszą klamrę opowieści. Najpierw poznamy bohatera oraz zobaczymy paryską kamienicę i mieszkanie, które chce wynająć nieśmiały emigrant Trelkovsky. Dowiemy się, że lada moment lokum to będzie wolne, gdyż prawdopodobieństwo, że umrze jego poprzednia lokatorka – samobójczyni Simone Choule – jest bardzo duże. Bohater odbędzie też rozmowę z panem Zy, od którego zależy decyzja o wynajęciu mieszkania. Najważniejsza okaże się jednak wizyta w szpitalu. Bohater wiedziony raczej ciekawością niż współczuciem pójdzie odwiedzić samobójczynię i przeżyje wstrząs wywołany jej niezdolną do innej komunikacji reakcją – krzykiem przerażenia na widok przyjaciółki Stelli i Trelkovsky’ego.

Od tego momentu akcja filmu będzie nieodwołalnie zdążać ku drastycznemu zakończeniu, a bohater w coraz większym stopniu będzie się utożsamiał z niešťszęsną poprzedniczką, jej przeżyciami, osaczeniem sąsiadów, a nawet domniewaną wrogością samego mieszkania. W finale po podwójnej próbie samobójczej Trelkovsky trafi do szpitala i tam przeżyje ponowne odwiedziny Stelli i kolejnego Trelkovsky'ego, a być może siebie samego. Nastąpi domknięcie pętli narracyjnej, ale zarazem – jak we *Wstręcie* – domknięciu przestrzeni zewnętrznej, czyli kamienicy i mieszkania, będzie towarzyszyć „chorobliwe domknięcie” przestrzeni wewnętrznej, czyli psychiki bohatera. W rywalizacji o palmę pierwszeństwa w kategorii na najbardziej absurdalne zakończenie filmów Polańskiego *Lokator* ustępuje tylko jednemu filmowi w dorobku reżysera – *Dziecku Rosemary*.

Pozostając jeszcze przy przykładzie *Lokatora*, nie sposób nie zwrócić uwagi na teatralny sposób zainscenizowania samobójczego aktu Trelkovsky'ego. Jego skok z okna mieszkania w oficynie jest przedstawiony jako rodzaj aktorskiego popisu, któremu przyglądają się wrogo nastawieni do niego sąsiedzi, wygodnie rozlokowani w oknach i na balkonach swoich mieszkań usytuowanych wokół architektonicznej studni jak w łozach teatralnych i wyrażający oklaskami entuzjastyczny aplauz dla samobójczej determinacji „aktora” spektaklu. W tym wypadku – jak w żadnym innym filmie Polańskiego – życie staje się teatrem absurdu i równocześnie dosłownym, choć przenikniętym surrealistyczną wyobraźnią podwórkowym teatrem z właściwymi atrybutami – kotarami, oświetlającymi widownię kinkietami, niekiedy wyposażonymi w wygodne fotele zaaranżowanymi na balkonach łozami, a w innych przypadkach umożliwiającymi zachowania jak na pikniku „taniami”, usytuowanymi na dachach okalających podwórze, miejscami. Dramat Trelkovsky'ego w zakończeniu *Lokatora* na oczach widza przechodzi metamorfozę w *theatrum mundi*, w którym bohater rozpaczliwie i nieskutecznie broni się przed narzuconą mu rolą.

Kolista struktura narracji, cykliczność, w którą jest wpisana akcja jego filmów, będąca niewątpliwym dziedzictwem jego fascynacji teatrem absurdu, osiąga apogeum wyrafinowania w filmie *Chinatown*. Jak pisze Paul Werner: *Jeśli Polański uważany jest za czarodzieja początków i mistrza zakończeń, to w dużej części opinia ta opiera się na „Chinatown”*²⁸. W tym wypadku nie chodzi jednak tylko o ograniczanie narracyjną klamrą przestrzeni filmowej, chociaż i to ma miejsce, lecz o typowe dla teatru absurdu zaburzenie odczucia upływu czasu²⁹. Formalnie rzecz biorąc, akcja tego filmu nie jest ujęta w narracyjną pętlę. Film w zakończeniu nie wraca do punktu, w którym się zaczyna, niemniej dość szybko orientujemy się, że bohater, prywatny detektyw J. J. Gittes, jest uwikłany w wydarzenia z przeszłości, które na nim ciąży. Kiedyś przed laty jako policjant nie uchronił bowiem przed śmiercią bliskiej mu kobiety, która straciła życie właśnie w tytułowej chińskiej dzielnicy. Cała bogata i skomplikowana, jak przystało na „film czarny”, akcja filmu, z morderstwem, aferą wodociągową i długo utrzymywaną przed detektywem rodzinną tajemnicą bohaterki, a także podjętą przez niego próbą pomocy kolejnej ukochanej, fatalistycznie zmierza do tego dramatycznie zapisanego w biografii detektywa miejsca. Powszechnie znany jest fakt, że Polański dokonał wbrew scenarzyście Robertowi Towne'owi zmiany zakończenia w całkowicie tragicznym duchu. Bohaterka filmu ginie od policyjnej kuli, a maestria realizacyjna Polańskiego sprawia, że towarzyszy temu po stronie widza odczucie *déjà vu*.



Wenus w futrze, reż. Roman Polański (2013)

Teatralne odniesienia *Chinatown* nie ograniczają się jednak tylko do pętli przestrzenno-czasowej. Spełniają się one w obszarze najbardziej tradycyjnym w kręgu kultury europejskiej – greckiej tragedii w wersji zapisanej przez Sofoklesa w jego *Królu Edypie*. Grażyna Stachówna w swojej książce wskazuje, że na tę interpretację wpadli niezależnie od siebie różni autorzy³⁰, a jednym z nich był polski filmoznawca Piotr Łaguna³¹. Autorka pisze: *Pomysł takiej interpretacji „Chinatown” jest niezwykle interesujący: „Król Edyp” Sofoklesa staje się w tej optyce kulturową cliché dla detective story. Przede wszystkim w zakresie konstrukcji „edypowego opowiadania” – bohater postawiony jest przed jakąś groźną tajemnicą i próbując ją rozwiązać, uparcie poszukuje informatorów, by cofając się w czasie i łącząc ze sobą oderwane strzępy różnych wiadomości, ujawnić ukrytą dotąd prawdę oraz przywrócić ład i spokój. (...) Ostatni, piąty krąg „Chinatown” stanowi najgłębszą jego tajemnicę, skrzętnie ukrywaną przez wtajemniczonych i ujawnioną widzom nie dzięki inteligencji Gittesa, ale w wyniku jego desperacji i słabości kobiety. Tą tajemnicą jest kazirodztwo*³².

I tu warto wrócić do kwestii zakończenia, którego zmianę narzucił w ostatniej chwili Polański. Zaplanowany przez Towne’a finał był w duchu reguł gatunkowych czarnego kryminału *happy endem*; pierwotnie zaplanowane zakończenie miało się rozegrać poza chińską dzielnicą, bohaterka miała nie tylko ocaleć, ale także z jej ręki miał zginąć jej ojciec, Noah Cross, najbardziej demoniczna postać filmu. Polański kierowany niezwykle intuicją odrzucił to rozwiązanie, wykorzystując jeden z najbardziej uniwersalnych, tragicznych toposów kultury europejskiej. W kilka lat później w rozmowie z Januszem Głowackim, tłumacząc tragiczne zakończenie *Lokatora*, tak wypowiedział się na temat *happy endu*: *Jeżeli chce się wzbudzić u widza sympatię do tego, co pozytywne, a nastawienie krytyczne do tego, co negatywne, trzeba pokazać triumf niesprawiedliwości, czyli śmierć bohatera. Jeżeli bohater zwycięży, to wszystko jest w porządku i idziemy spokojnie do domu. Zrozumiałem to jako chłopiec kiedy obejrzałem film „Myszy i ludzie”. Gdyby Lenny ocalał, to bym ten film dawno zapomniał. Na tym polega istota tragedii i wszyscy dramaturdzy – a przynajmniej większość – świetnie o tym wiedzą. Największa szampa to happy end*³³.

Stanowisko to wymaga jednak jeszcze pogłębienia sensu dalece wykraczającego poza obszar mechanizmów narracyjnych i psychologii odbioru, a uwzględniającego kwestie światopoglądowe czy wręcz filozoficzne. W innej, znacznie późniejszej rozmowie artysta skupił swoją uwagę na zagadnieniu przeznaczenia, wyjaśniając je na przykładzie filmu *Tess* i podkreślając jego znaczenie dla całej twórczości literackiej Thomasa Hardy’ego. W tym kontekście na pytanie o rolę wolnej woli tak tłumaczył swoje rozumienie tej kwestii: *Wszystkie nasze decyzje są rezultatem tego, cośmy przeżyli do momentu, kiedy podejmujemy decyzję. Tak że pytanie o wolną wolę jest – moim zdaniem – źle postawione. To właściwie na jedno wychodzi. Nie ma znaczenia, czy wolna wola jest czy jej nie ma, ale mamy złudzenie tej woli. (...) Jestem absolutnym materialistą, ale kiedy zaczynam się nad tym wszystkim zastanawiać, to zawsze dochodzę do tego samego wniosku: że jest jakaś siła wyższa, która się tym wszystkim zajmuje. Jest we wszechświecie jakaś logika. A jeśli jest logika, to jest i jakaś siła, której nie rozumiemy. (...) Instynktownie prawdopodobnie wierzę w fatum*³⁴.

Ostatnim zagadnieniem, którego nie można pominąć, dokonując na użytek tych rozważań analizy generalnego twórczego nastawienia artysty, jest – typowe dla

kreowania przez Polańskiego sytuacji dramatycznych i powiązane z operowaniem zamkniętą przestrzenią – ograniczenie liczby postaci filmowych. Odnosi się wrażenie, że niezależnie od pewnego rozmachu inscenizacyjnego i wizualnego cechującego jego filmy, twórca czuje się szczególnie komfortowo, gdy ma w swoich rękach ograniczoną liczbę bohaterów, tym bardziej że tylko wtedy może się na nich skupić i skrupulatnie poddać ich przeznaczonym dla nich doświadczeniom. Wydaje się to kolejnym charakterystycznym rysem jego twórczości, mającym swoje korzenie w teatrze.

Właściwie całą twórczość Polańskiego można uporządkować, stosując kryterium liczby bohaterów. Podstawowymi układami, jakie interesują artystę, są dwa typy dramatów: dramat samotności, którego zwieńczeniem w większości przypadków staje się szaleństwo protagonisty (*Wstręt*, *Dziecko Rosemary*, *Lokator* i wyłamujący się z tego schematu *Pianista*), oraz dramat dominacji, czyli mający skłonność do odwracalności układ dwóch bohaterów, o których odsyłając do filmów krótkometrażowych artysty, można nieco ironicznie powiedzieć, że już dawno solidarnie nie niosą szafy (*Dwaj ludzie z szafą*), tylko na zmianę ciągną sanki (*Ssaki*), raz okazując sobie sympatię, a nawet współczucie, a kiedy indziej niemiłosiernie się wykorzystując. Dwójkowy dramat dominacji jako pewien model (w najczystszej, można by powiedzieć sterylnej, bo teatralnej postaci reżyser przypomina go w ostatnim filmie – *Wenus w futrze*) komplikuje się wraz ze wzrostem liczby postaci, osiągając pełnię w fabułach z trzema (*Nóż w wodzie*, *Matnia*, *Chinatown*, *Śmierć i dziewczyna* – tutaj również wyjątkowo nie dochodzi do odwrócenia relacji dominujący – zdominowany) lub z czterema protagonistami (prawdziwym spełnieniem tego wariantu są *Gorzkie gody* i *Rzeź*).

Każdy ze wspomnianych wariantów rozwija przy tym podstawowe dla Polańskiego założenie: zwykli, właściwie niewyróżniający się niczym ludzie staną się bohaterami doświadczenia, którego nigdy by się nie spodziewali. W wersji najbardziej skrajnej założenie to przybiera brzmienie wyznania współczesnego patriarchy Noaha Crossa z *Chinatown*: *Większość ludzi nie uświadamia sobie faktu, że w określonym miejscu i czasie mogą być zdolni do wszystkiego*³⁵. Wykorzystywanie tych „sprzyjających okoliczności” miejsca i czasu przez jednych protagonistów lub badanie, jak się zachowają inni, gdy staną się ofiarami tych okoliczności, jest zapewne z racji własnych doświadczeń życiowych reżysera najbardziej podstawowym założeniem twórczym. Teatralne porównania i odniesienia, które tak często nasuwają się podczas analizy jego filmów, zostają wzmocnione spostrzeżeniem, że bohaterzy Polańskiego – jak u mało którego artysty filmowego – jakże często tracą własną podmiotowość, w najlepszym wypadku zbliżając się do roli animowanych przez twórcę marionetek o niejasnej tożsamości³⁶.

Wyjątkowość twórczości Polańskiego polega na tym, że zaskakujące doświadczenia swoich bohaterów potrafi on przenieść na widzów, z jednej strony dopuszczając ich w voyeurystycznym trybie do bycia świadkami przedstawianych zdarzeń, z drugiej oddziałuje na ich emocje tak formułując przekaz, że staje się on w jakiś namacalny sposób bliski odbiorcom, którzy czują, się jak to czasem bywa w teatrze, niemal uczestnikami zdarzeń. Efekt uczestnictwa, stan emocjonalnej identyfikacji z bohaterem, ale i z zaistniałą sytuacją, który artysta osiąga, polega m.in. na tym, że odbiorca często nie może się uwolnić od natrętnego pytania, jak by się zachował w zaaranżowanej przez artystę, ale tak często podsuniętej przez

rzeczywiste zdarzenia sytuacji. To sprawia, że filmy Polańskiego, dostarczając widzom satysfakcji, a często też rozrywki, stanowią zaproszenie do udziału w artystycznej psychodramie przenikniętej duchem egzystencjalnej refleksji.

BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI

¹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Łódź 1994, Rozdz. III, *Styl – interpretacje*, s. 126-131, *Zakończenie*, s. 230-235.

² L. Czapliński, *Bergman – mistrz scenicznego szczegółu*, w: *Ingmar Bergman*, red. J. Balbierz, B. Zmudziński, Uniwersytet Jagielloński. Akademickie Centrum Kultury Rotunda, Kraków 1993, s. 109-113.

³ Krótka powieść *Wenus w futrze* przyniosła dwuznaczną sławę jej autorowi. Z jednej strony była bestsellerem, z drugiej przyczyniła się do wprowadzenia pojęcia masochizm przez R. von Krafft-Ebinga (w pracy *Psychopathia sexualis*, Stuttgart 1886) do słownika patologii seksualnych. Książka Sacher-Masocha, zapewne za sprawą zbliżającej się premiery filmu Polańskiego, została w 2013 r. wznowiona w Polsce przez Wydawnictwo Videograf SA w Chorzowie (na podstawie wydania RES POLONA, Łódź 1989); ani w jednym, ani w drugim wydaniu nie podano autora tłumaczenia.

⁴ D. Ives zapisał się już poprzednio w biografii artystycznej Polańskiego niefortunnie adaptując do warunków nowojorskiej sceny wiedeński musical *Taniec wampirów*. Warto w tym miejscu zacytować fragment rozmowy z Polańskim, jaką przeprowadził w Cannes T. Sobolewski na temat ostatniego filmu artysty: T. Sobolewski: *Ten film odbieram jako hold teatrowi. Bo teatr sublimuje życie, wszystko, co w nas podejrzane*. R. Polański: *Ja znam teatr. Lubię jego przestrzeń, jego zakamarki, maszynierię. Tam przecież zaczynałem – w krakowskim Teatrze Młodego Widza. Czternastolatek w głównej roli. Dziecięca gwiazda. Sukces. Potem w życiu zawsze regularnie wracałem do teatru, wystawiałem sztuki, grałem w nich. Reżyserowałem nawet opery. „Wenus w futrze” jest mi bliska, bo aż za dobrze wiem, co to jest casting, i jak wyglądają próby. We Francji casting teatralny odbywa się często na scenie, w pustym teatrze, wśród dekoracji do innej sztuki. Tak właśnie jest w filmie, inaczej niż w sztuce Ivesa: stoi dekoracja do „belgijskiego musicalu” według westernu „Dyżłżans” Johna Forda. Wymyśli-*

liśmy taki idiotyzm: „belgijski musical”!, *Roman Polański: Ja nie oskarżam, ja tylko staram się nie być hipokrytą*, rozmowa T. Sobolewskiego, „Gazeta Wyborcza”, 8.11.2013, s. 27.

⁵ F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, *Polański. Na rozdrożu światów*, tłum. K. i K. Pruscy, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2006, s. 154.

⁶ S. Curti, *Roman Polanski directed „Amadeus” Opens In Milan, Nov. 30*, <http://www.playbill.com/news/article/roman-polanski-directed-amadeus-opens-in-milan-nov-30-85162> (dostęp: 15.01.2015), M. Pia Fusco, *Polsko-włoski „Amadeusz”*, „La Repubblica”, 27.10.1999, przedruk w: „Forum” 1999, nr 50, s. 16.

⁷ Sam Polański, mając za sobą realizację kilku oper, tak komentował swoją decyzję zainteresowania musicalem: *Bardzo lubię opery, ale nie lubię snobizmu wokół opery, i to mnie zniechęca do częstszego reżyserowania oper. Musicalu nigdy jeszcze nie robiłem. Trudno mi zresztą znaleźć granicę, która dzieli operę od musicalu, nie wiem, gdzie się kończy jedno, a zaczyna drugie. Czy to kwestia popularności? Są niesłychanie popularne opery i zupełnie niepopularne musicale. Czy może musical jest tam, gdzie używa się urządzeń nagłaśniających i mikrofonu? Gdy wystawiają „Aidę” wśród piramid, to też używają mikrofonów, ale czy „Aida” przestała być operą, bo weszła w grę elektronika? Jak się właściwie człowiek nad tym zastanowi „Czarodziejski flet” to był musical. Polański znów wśród wampirów, z Romanem Polańskim rozmawia Monika Muskała, „Magazyn Gazety Wyborczej” 1997, 24-25.10.1997, s. 25.*

⁸ W rozmowie z T. Lubelskim Polański tak opisywał swoją rolę Gregora Samsy w paryskim spektaklu: *Była niesłychanie męcząca fizycznie. Nie ja reżyserowałem to przedstawienie, tylko Steven Berkoff. Jego koncepcja była dość formalistyczna. Zbudował konstrukcję z rur, coś w rodzaju wielkiej klatki i ja grałem w środku, głównie na czworakach. Ach, na czworakach to pół biedy. (...) Graliśmy to przez pół roku. Oni chcieli grać rok, ale ja już nie mogłem. Najgorsze były weekendy, bo do-*

chodziły popołudniówki. Pozycje wymyślane przez Berkoffa były niezwykle efektowne, ale też niezmiernie bolesne. Tak jak w tańcu – im bardziej się przesadza, tym lepiej to wygląda. Im mocniej stawy są powykręcane – tym bardziej się przypomina karalucha. Więc z przedstawienia na przedstawienie coraz bardziej przesadzałem. Czasami sobie mówiłem: „Dzisiaj to tak lekko zagram”. Ale aktor jest jak pies, któremu rzuca się kość. A na tym spektaklu reakcja publiczności była niemal bezustanna; jak człowiek to słyszy, to się temu poddaje i chce być coraz lepszy. Tak że w końcu schodziłem ze sceny zupełnie zmordowany. Żałuję, że nie mam już tremy – mówi Roman Polański. Rozmowę przeprowadził Tadeusz Lubelski, „Kino” 1993, nr 2-3, s. 9.

- ⁹ W zawodzie filmowca trzeba się ciągle ruszać. Rozmowa z reżyserem Romanem Polańskim o powrocie do teatru i Polski, o Beckettcie, otyłych dzieciach i ustach splamionych krwią. Rozmawia Iza Natasa Czapska, „Życie Warszawy”, nr 237, 11.10.2005, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/17011,druk.html> (dostęp: 15.01.2015.).
- ¹⁰ R. Harwood, *Jak powstawał scenariusz „Pianisty”*, „The Guardian”, 22.06.2001 r., cyt. za: „Forum”, nr 29, 15.07.2001, s. 17. Ciekawie uzupełnienie tej opinii stanowi odpowiedź reżysera na pytanie w wywiadzie K. Bielas i J. Szczerby: *Czy lubi Pan pracować z aktorami teatralnymi?* R. Polański: *Z nimi jest znacznie łatwiej. Są przyzwyczajeni do dyscypliny, do odbierania uwag od reżysera, który siedzi na sali, obserwuje ich. Aktor teatralny potrzebuje sprężenia zwrotnego z reżyserem. Reżyserzy filmowi, niestety, nie wiedzą o tym za wiele. Najłatwiej pracuje mi się z aktorami angielskimi, właśnie dlatego, że mają doświadczenie teatralne. Nie przypominam sobie najmniejszej scysji z jakimkolwiek angielskim aktorem. Angażuję ich gdzie tylko mogę. Aktor, małpa, masażysta.* Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba, rozmowa z Romanem Polańskim, „Gazeta Wyborcza”, 24.01.2000, s. 14.
- ¹¹ M. Dopartowa, *Roman Polański. Nóż w wodzie*, esej towarzyszący edycji filmu w ramach serii DVD „Kanon filmów polskich” w dystrybucji Best Film, Warszawa 2011, s. 8-9.
- ¹² *Polo potrafi*. Z Romanem Polańskim rozmawia Janusz Głowacki, „Kultura” 1977, nr 3, s. 14.
- ¹³ Termin „teatr absurdu” został wprowadzony do literatury przedmiotu przez Martina Esslina w 1961 r. w niedostępnej do dziś w języku polskim książce *The Theatre of the Absurd*, poświęconej głównie twórczości

- czterech dramaturgów-absurdystów lat 50.: E. Ionesco, S. Beckettowi, J. Genetowi i A. Adamowowi. Por. jedno z kolejnych rozszerzonych wydań, obejmujące także twórczość S. Mrożka i T. Różewicza – uznanych przez autora za jego polskich przedstawicieli. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Revised and enlarged edition. Pelican Books 1968, https://archive.org/stream/TheTheatreOfTheAbsurd/The_Theatre_of_the_Absurd#page/n1/mode/2up (dostęp: 15.01.2015). Chcąc zrozumieć raczej wykorzystania tradycyjnego pojęcia absurdu dla kategoryzacji jednego z najciekawszych nurtów w teatrze XX w., warto również sięgnąć do pracy Anny Krajewskiej, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1996, w tym zwłaszcza do wstępu i jego fragmentu zatytułowanego: *Od nazwy nie ma uciezki*, s. 11-17.
- ¹⁴ F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, dz. cyt., s. 66.
- ¹⁵ L. Mastermann, „Matnia” w *lustrze surrealizmu*, tłum. E. Siemicka, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995, s. 87-99.
- ¹⁶ F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, dz. cyt., s. 65.
- ¹⁷ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Łódź 1994, s. 90.
- ¹⁸ F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, dz. cyt., s. 66-68.
- ¹⁹ W filmach Polańskiego jako realisty, w przeciwieństwie do przedstawień teatru absurdu, w których przestrzeń wymyka się opisowi i zdefiniowaniu, jest ona zawsze konkretnie osadzona, chociaż jako taka ściśle ograniczona. Por. A. Brillant-Annequin, *Teatr absurdu: narodziny nowej estetyki. Na przykładzie dramaturgii Ionesco i Becketta*, tłum. M. Sugiera, w: „Ruch Literacki” 1995, z. 4, s. 479.
- ²⁰ K. Wajda, *Polański: życie jest teatrem. Absurdu*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4870-polanski-zycie-jest-teatrem-absurdu.html> (dostęp: 15.01.2015).
- ²¹ W przywołanym już wcześniej wywiadzie I. N. Czapskiej na pytanie, czy Beckett jest mu bliski, Polański odpowiedział: *Jest mi bliski. Bardzo. Do dziś pamiętam najlepsze przedstawienie sztuki Becketta, jakie widziałem w życiu. To było „Czekając na Godota” z Tadeuszem Fijewskim w warszawskim Teatrze Współczesnym, w latach 50. ubiegłego wieku. Myślę jednak, że z czasem oddaliliśmy się od Becketta. To był teatr związany z epoką mojej młodości.* <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/17011,druk.html> (dostęp: 15.01.2015).

- ²² F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, dz. cyt., s. 61-64. W autobiografii Polański pisze: *Gerard i ja odkryliśmy u siebie wielkie podobieństwo myślenia, ten sam rodzaj humoru, to samo wyzucie absurdu*. R. Polański, *Roman*, tłum. K. i P. Szymanowscy, Wydawnictwo Polonia, Warszawa 1989, s. 153.
- ²³ Niech za świadectwo tej paralelności zostanie uznany typowy dla Polańskiego, gdyż realizowany w warunkach atelier, teatralny sposób kreowania zamkniętej przestrzeni w *Śmierci i dziewczynie*. *Film (...) nakręcony w Paryżu i w plenerach północno-zachodniego wybrzeża Hiszpanii, dal Pierrowi Guffroyowi pole do popisu przy budowaniu scenografii domu Pauliny w atelier filmowym w Boulogne. Ściany willi były ruchome, co dawało operatorowi kamery dużą swobodę komponowania ujęć. (...) W domu tym Polański usytuował wiele scen. Pierwotny scenariusz wzbogacił o scenę w sali koncertowej, otwierając i zamykając film. Nie próbował „rozpęczać się”, jak robiło przed nim wielu reżyserów przenoszących sztukę teatralną na ekran. Jego zdaniem, próba wyjścia z akcją na zewnątrz tylko podkreśla jej teatralność*. F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, dz. cyt., s. 261. Ciekawym uzupełnieniem tej informacji pozostaje opinia samego reżysera: *Większość reżyserów filmowych nie rozumie zasad adaptacji sztuki teatralnej. (...) Żeby wyglądało bardziej filmowo, po prostu powiększają przestrzeń. To wygląda sztucznie. Nagle ci ludzie są przenoszeni w zupełnie inne miejsce, najchętniej na wolną przestrzeń – i po co? Żeby się przewietrzyć? Nie, oni (twórcy filmowi – B. Z.) tego kompletnie nie rozumieją. Nie to, że rzecz się dzieje w jednym pomieszczeniu, czyni coś teatralnym. Mnóstwo rzeczy może się dziać w schowku na miotyły i może to być bardzo filmowe – pod warunkiem że zostanie w odpowiedni sposób nakręcone*. J. Greenberg, *Polański. Portret mistrza*, tłum. J. Malinowski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013, s. 187.
- ²⁴ P. Werner, *Polański. Biografia*, tłum. A. Krochmal, R. Kędzierski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2014, s. 222.
- ²⁵ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, hasło: *Woda – stały motyw*, s. 180-181.
- ²⁶ Tamże, s. 81-82. Zamochnikoff i Bonnotte w taki sposób charakteryzują tę stałą cechę stylu Polańskiego: *Wszystkie filmy Polańskiego kończą się podobnie jak się zaczynały. Tę kolistą strukturę, przejętą z teatru absurdu, Polański stosował już w pierwszych swoich krótkometrażówkach, szczególnie w „Dwóch ludziach z szafą”. (...) Powrót do punktu wyjścia tworzy zamkniętą pętlę, która trzyma nas przez jakiś czas w odizolowanym świecie. Potem go opuszczamy, a jego postacie żyją dalej już bez naszego udziału. Przypomnijmy zakończenie „Dziecka Rosemary”, w którym bohaterka zostaje dosłownie wydana na pastwę losu oraz sekty satanistów; i nie wiemy, co się z nią dalej stanie... F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, dz. cyt., s. 115 i 117.*
- ²⁷ Co? można śmiało uznać za prawdopodobnie jedyny w pełni surrealistyczny i dlatego niepoddający się stereotypowym interpretacjom oraz ocenom film w dorobku reżysera. Zamochnikoff i Bonnotte chętnie powołują się na zdanie montażysty Polańskiego, Hervé de Lutz'a: *„What?” przypomina dzieła surrealistów z lat dwudziestych, jest „filmem, w którym Roman niczym księżyc pokazuje tylko jedną swoją stronę – tę absurdalną”*. F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, dz. cyt., s. 69. Z kolei według współscenarzysty filmu Gerarda Bracha Co? można uznać za baśń i porównywać do *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla. Tamże, s. 69.
- ²⁸ P. Werner, dz. cyt., s. 137.
- ²⁹ Por. A. Brillant-Annequin, dz. cyt., s. 478-479. Jak w innym miejscu pisze francuska autorka: *Cykliczności czasu znamiennej dla znacznej liczby dramatów absurdu odpowiada struktura scenicznych zdarzeń, które w finale wracają do sytuacji wyjściowej*, dz. cyt., s. 489.
- ³⁰ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, dz. cyt., s. 201.
- ³¹ P. Łaguna, *Tajemnice Chińskiej Dzielnicy. O „Chinatown” Romana Polańskiego*, „Kino” 1983, nr 4, s. 25-32.
- ³² G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, dz. cyt., s. 202 i 204.
- ³³ *Polo potrafi*, dz. cyt., s. 14.
- ³⁴ *Najgroźniejsi są ci, którzy się boją. O wybaczeniu i karze śmierci, o strachu i okrucieństwie, o AIDS i szaleństwach Ameryki, o wolnej woli i altruizmie z Romanem Polańskim rozmawiają Adam Michnik i Adam Cichy*, „Gazeta Wyborcza” 1998, 14-15.03, s. 13.
- ³⁵ Por. listę dialogową filmu *Chinatown*.
- ³⁶ Szerzej pisałem na ten temat przed laty w tekście *Wszyscy jesteście ssakami*, *Kwartalnik Kulturalny „Opje”* 1995, nr 4, s. 63-64.