

POLAŃSKI, HITCHCOCK I MacGUFFIN

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JADRZYK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities,
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
b.pawlowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0001-9900-2070

W połowie lat dziewięćdziesiątych Grażyna Stachówna zakończyła książkę poświęconą reżyserowi *Chinatown* (1974) wyrazistą konkluzją: „Kategoria gatunku stała się podstawowym wyznacznikiem całej filmowej twórczości Romana Polańskiego. Wszystkie jego filmy fabularne od *Noża w wodzie* (1962) do *Frantica* (1988) można umieścić w odpowiednich szufladkach – horror, film gangsterski, dramat historyczny, film »czarny«, melodramat, film korsarski, thriller – gdyż w każdym z nich łatwo da się wyśledzić podstawową konstrukcję określonego gatunku”¹. Badaczka bynajmniej nie próbowała dowieść, iż dzieła Polańskiego dadzą się sprowadzić do obiegowych konwencji, jako że nie przynoszą innowacji formalnych, głębszych treści czy świeżego spojrzenia, wskazywała raczej na predylekcję reżysera do wikłania odbiorcy w różnorodne gry, do zwodzenia go (przez podsuvanie fałszywych tropów) i konfrontowania z niejednoznacznością świata przedstawionego².

Przywołana monografia Stachówny w rozdziale trzecim zawiera m.in. tekst „*Nóż w wodzie*” i „*Frantic*” – opowieści o *MacGuffinie*, w którym został szczególnie zaakcentowany związek wymienionych w tytule dzieł z metodami twórczymi Alfreda Hitchcocka i kinem amerykańskim³. Związku tego

¹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 230. Z nowszych prac szersze omówienie problematyki związanej z gatunkowością kina Polańskiego przynosi studium pt. *Matrix or Empty Vessel: Polanski's Uses of Genre*, w: E. Mazierska, *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*, London 2007, s. 163–186.

² Zob. G. Stachówna, op. cit., s. 220–221.

³ „Z dzisiejszej perspektywy wyraźniej widać, o ile więcej [niż „nowej fali” – przyp. B.P.-J.] zawdzięcza *Nóż w wodzie* Hitchcockowi, Hawksowi, a nawet Wellesowi niż

autorka upatruje w operowaniu precyzyjnie przemyślaną konstrukcją całości dla osiągnięcia efektu gęstniejącej atmosfery, w sugerowaniu – zazwyczaj mylnie – dalszego przebiegu zdarzeń, w eksponowaniu przez pracę kamery przedmiotów mogących wywoływać w widzu określone oczekiwania co do rozwoju fabuły czy niepokojące skojarzenia. Badaczka nade wszystko podkreśla w analizowanych obrazach kluczową rolę motywów pretekstowych (w tym przypadku byłyby nimi przedmioty⁴, odpowiednio: tytułowy nóż oraz detonator do bomby atomowej), które – jak dowodzi – „w rękach Polańskiego stają się osnową filmu, siłą napędową zdarzeń, katalizatorem napięć, pretekstem do snucia zajmującej opowieści”⁵. Stachówna przywołuje w tym kontekście metodę twórczą Hitchcocka i obficie cytuje poświęcone tzw. MacGuffinowi fragmenty słynnego wywiadu-rzeki, który w roku 1966 przeprowadził z mistrzem suspensu François Truffaut.

Przypomnijmy, że twórca *Oślawionej* (*Notorious*, 1946) identyfikował MacGuffina z fabułami typu „wykraść papiery, wykraść dokumenty, wykraść tajemnicę...”⁶ i podkreślał, iż tenże powinien być ogromnie ważny dla bohaterów filmu, a zupełnie obojętny dla opowiadacza (może więc być nim cokolwiek, o ile stanowi wielką wartość dla postaci działających). Hitchcock wyznawał: „[...] najważniejsze, czego się nauczyłem przez lata, to fakt, że MacGuffin jest zupełnie nieistotny. Toteż mój najlepszy MacGuffin – a najlepszy oznacza w takim razie: najbardziej pusty, najkompletniej bezsensowny – znalazł się w filmie *Północ, północny zachód* [*North by Northwest*, 1959 – przyp. B.P.-J.]. To film szpiegowski i jedyne pytanie, podsuwane przez scenariusz, brzmi: »czego szukają szpiedzy?«⁷. Odpowiedź na to pytanie okazuje się nadzwyczaj nieprecyzyjna – szukają sekretów rządu, to jednak w zupełności wystarcza do stworzenia wspaniałego audiowizualnego

Godardowi i Truffautowi”. Ibidem, s. 218. Badaczka podtrzymuje tę opinię także w późniejszej publikacji o charakterze popularyzatorskim. Zob. G. Stachówna, „*Frantic*”. *Thriller w stylu Hitchcocka*, w: eadem, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 53–55.

⁴ Trzeba zaznaczyć, że MacGuffin nie musi być przedmiotem materialnym, może być po prostu sekretem, którego odkrycie przesądza o zachowaniach postaci i napędza fabułę filmu.

⁵ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 226.

⁶ *Hitchcock/Truffaut*, przeł. i oprac. T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 123.

⁷ Ibidem, s. 125–126.

spektaklu i dostarczenia widzom dobrej rozrywki. Brytyjski monografista Hitchcocka, Peter Ackroyd, określa MacGuffina jako „nonsensowną sprawę, która spaja wszystkie inne, często niepasujące do siebie wątki”⁸; np. w filmie *Człowiek, który wiedział za dużo* (*The Man who Knew too Much*, 1956) jest to zaplanowany zamach na głowę państwa, wiążący ze sobą różnorodne sekwencje oraz łączący na określonym etapie różne postacie i zdarzenia.

O ile trudno odmówić pełnometrażowemu debiutowi Romana Polańskiego pewnych cech thrilleru, o tyle raczej nie sposób zgodzić się z Grażyną Stachówną, że nóż odgrywa w nim zaledwie „rolę hitchcockowskiego MacGuffina” i „mógłby być łatwo zastąpiony czymś innym”⁹. Nie sposób wszak zredukować znaczenia przedmiotu, który awansował do rangi tytułowego motywu filmu, do funkcji zdarzeniotwórczej (funkcję tę pełni zresztą dopiero od pewnego etapu rozwoju fabuły i nie wydaje się ona dominująca). W danym kontekście to właśnie nóż, a nie inny motyw przedmiotowy¹⁰, niesie znamienne konotacje oraz treści symboliczne, które wiodą badaczy ku oryginalnym szlakom interpretacyjnym, a także pozwala na wpisanie dzieła Polańskiego w sieć, czasem zgoła nieoczywistych, relacji intertekstualnych [np. pozwala uznać polski obraz za ważny intertekst dla *Funny Games* (1997) Michaela Hanekego]¹¹. Ponadto – zgodnie z dzisiejszą tendencją do postrzegania dzieła filmowego jako sztuki należącej do sfery zmysłów (tj. z perspektywy haptyczności) – uznaje się, że w debiucie

⁸ P. Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2017, s. 79.

⁹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 226. Tezę tę na różny sposób pozwala kwestionować wiele z rozpoznanych zawartych w studiach zamieszczonych w najnowszej publikacji o debiucie Polańskiego. Zob. „Nóż w wodzie” *non stop*. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyna, Warszawa 2022.

¹⁰ Warto pamiętać, że pierwotna wersja scenariusza (a dokładniej „zarys pomysłu filmu w formie noweli scenariuszowej”, powstały we współpracy Polańskiego z Jakubem Goldbergiem) nosiła tytuł eksponujący trzy motywy przedmiotowe: *Agrafka, fajka i nóż*. Poprawienie i wzbogacenie scenariusza było w dużej mierze zasługą Jerzego Skolimowskiego. Zob. M. Hendrykowski, *Nóż w wodzie*, Poznań 2005, s. 13 i nn.

¹¹ P. Coates, *Nóż w wodzie / Knife in the Water*, w: *The Cinema of Central Europe*, ed. by P. Hames, introduction I. Szabo, London 2004, s. 78.

Polańskiego to właśnie epizody z nożem mają wyjątkowe znaczenie¹². Co więcej – jak niegdyś dowodził Jurij Łotman – ten właśnie motyw pozostaje w bezpośrednim związku z aspektem estetycznym filmu, stając się niejako wykładnikiem „swoistej ironii autorskiej”, która rozmywa przeżywane przez przedstawione postacie dramaty w aurze bufonady¹³.

Na podobnej zasadzie Mariola Dopartowa kwestionuje zasadność tezy Stachówny, jakoby *Frantic* (1988) miał być li tylko klasycznym dreszczowcem („thrillerem w stanie czystym”¹⁴, zwykłą opowieścią o MacGuffinie) oraz dowodzi, że „pozory filmowej gatunkowości zawsze u Polańskiego prowadzą ku odkryciu fałszywego widzenia rzeczywistości i ku jej prawdziwemu po-

¹² E. Mazierska, *Dotykając świata. Postać wędrowca w filmach polskiej Nowej Fali*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Kraków 2017, s. 159. Autorka dowodzi, że: „Nóż Chłopaka to [...] wielce haptyczny przedmiot, zwłaszcza dla Andrzeja, który czuje się nim zagrożony nawet wtedy, gdy używany jest on dla zabawy. Zabawa z nożem, polegająca na rzucaniu go tak, że ląduje między palcami rzucającego, wywołuje jednak w obserwatorze (tak diegetycznym i ekstradiegetycznym) wrażenie, że nóż dotyka, a nawet przecina ciało. [...] Nóż to również symbol falliczny, gdyż może penetrować ciało i sprawiać ból, podobnie jak penis podczas gwałtu. Można zatem przyjąć, że sprawność, z jaką Chłopak posługuje się nożem, a której Andrzej nie może dorównać, podważa męską dumę właściciela jachtu. Tak się dzieje dlatego, że zabawa nożem, której oddaje się Chłopak, wpływa na Andrzeja na poziomie cielesnych odruchów, a nie intelektu” (ibidem, s. 160).

¹³ Łotman odczytuje film Polańskiego na uniwersalnej płaszczyźnie etycznej (problem odpowiedzialności, skłonności do przerzucania winy na innych), przez pryzmat – głęboko w nim ukrytego – ateńskiego mitu i obrzędu nazywanego „buffoniami” (zabijaniem byka), który kończono topieniem noża w wodzie (noża jako „ostatniego winnego” czynu świętokradztwa polegającego na zabiciu ofiarnego zwierzęcia Zeusa). Rosyjski badacz tak oto pisze w przedmowie do polskiego wydania *Semiotyki filmu*: „Zrodzony na gruncie tego mitu rytuał miał charakter wyraźnie karnawałowy, »buffonowy«. Może ten właśnie aspekt tłumaczy swoistą ironię autorską, nadbudowaną nad dramatycznymi czy lirycznymi epizodami filmu. Bohaterzy filmu przeżywają dramat przekreślający całe ich życie, ale dla autora w dramacie tym brak tragicznej głębi i doniosłości – spoglądając na ów dramat z dystansu, widzi on tylko odwieczną bufonadę powtarzającego się rytuału” (wyróżnienie – B.P.-J.). J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 7.

¹⁴ G. Stachówna, op. cit., s. 225.

znaniu, a nie służą konwencjonalizacji świata przedstawionego¹⁵. Badaczka wskazuje na zakorzenie wymienionego obrazu zarówno w popkulturze (m.in. elementy melodramatu, filmu gangsterskiego, thrillera, muzyka diegetyczna), jak i w opowieściach mitycznych (błąkanie się Richarda Walkera po stolicy Francji w poszukiwaniu porwanej małżonki jako wariant wędrówki Odyseusza, cokolwiek fantazmatyczny Paryż jako miasto-labirynt, towarzysząca mężczyźnie „przewodniczka” – młodzianka Michelle – jako Ariadna). Dopartowa uznaje *Frantic* za film o „odzyskaniu utraconych w ślepej wędrówce obszarów własnego ja”¹⁶, do czego dochodzi w następujący sposób:

Wychodząc z wszystkich ról, odrzucając ułudy i pokusy bohater odzyskuje żonę w scenie, w której życiowe i filmowe prawdopodobieństwo zostało ostentacyjnie odrzucone. Małżonkowie spokojnie odchodzą po wyrzuceniu do rzeki detonatora [i po śmierci Michelle – przyp. B.P.-J.]. [...] Wyrzucony detonator (wcześniej ukryty w statuetce) Grażyna Stachówna traktuje jako typowy Mac Guffin. Ma i nie ma racji jednocześnie. Na poziomie pretekstowo i fragmentarycznie wykorzystanej konwencji thrillera istotnie jest on przypadkowym przedmiotem budującym napięcie, ale film tylko pozornie ma formę dreszczowca. Na poziomie mityczno-onirycznej struktury detonator nabiera cech tajemniczego symbolicznego elementu, który nieświadomie wnika do życia Walkerów, ukryty w zamienionej walizce i w statuetce symbolizującej wolność. Ostatecznie to jego wyrzucenie pozwala małżonkom bezpiecznie odejść, tak jakby nie podlegali prawom otaczającego świata, i zostawiając [sic!] strzelających do siebie ludzi. Przedmiot ten miał więc znaczenie dla Walkerów (oraz stał się narzędziem ukarania dziecinnej naiwności Michelle) – jego odnalezienie, rozpoznanie i usunięcie było warunkiem ich prawdziwej integracji i wyzwolenia. Pewne pozostaje tylko to, że funkcja przedmiotu (uwalnianie głowic nuklearnych) wiąże się ze współczesną

¹⁵ M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 110. O tym, że „klucz gatunkowy, tak kuszący przy analizie tego filmu, jest tu w istocie pokusą bardzo ryzykowną”, pisała wcześniej Łucja Demby, zwracając w danym kontekście uwagę na metaforyczne znaczenia motywu tańca (m.in. „taniec egzystencjalny”, taniec jako metafora mającej się narodzić miłości). Ł. Demby, *Frantic – paryski taniec*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski Kraków 1995, s. 130–136.

¹⁶ *Ibidem*, s. 121.

symboliką śmierci. Przedmiot ten spaja więc fabułę ze sferą egzystencji w taki sposób, jak symbole w naszych snach [...]»¹⁷.

Warto przypomnieć, że *Frantic* w jednej z początkowych scen hotelowych (scena uprowadzenia żony Walkera, Sondry), zrealizowanej z wykorzystaniem montażu wewnątrzkadrowego i zawierającej znamienne „ujęcie pod prysznicem”, w sposób wręcz oczywisty nawiązuje do *Psychozy* (*Psycho*, 1960). Ponadto fabuła filmu przywołuje na myśl perypetie niejednego z protagonistów Hitchcocka – takich jak np. Roger Thornhill ze wzmiankowanego już klasyka *Północ, północny zachód* – którzy za sprawą przypadku czy spłotu niešťęśliwych zbiegów okoliczności mimowolnie wikłają się w intrygi szpiegowskie i międzynarodowe afery¹⁸. Ale należałoby zaznaczyć, że najznamienitsze dzieła mistrza suspensu także noszą znamiona gatunkowej hybrydyczności i często odbiegają od utrwalonych schematów, inspirując interpretatorów do poszukiwania zgoła niebanalnych, a nawet wyrafinowanych wykładni.

Krzysztof Loska tak oto podsumowuje *North by Northwest* – film, który uznaje się za zwieńczenie ważnego etapu twórczości angielsko-amerykańskiego reżysera: „Możemy tu odnaleźć podstawowe składniki romansu łotrzykowskiego czy thrillera szpiegowskiego, opowieść o niewinnym człowieku, niesłusznie podejrzanym o zbrodnię, której nie popełnił, romantyczną historię miłosną, przykład »komedii o powtórnym małżeństwie«, a wreszcie metaforę świata jako sceny teatralnej i życia jako gry oraz nawiązanie do klasycznych mitów (o Orfeuszu i Eurydyce czy o Persefonie)»¹⁹. Co ciekawe, w zestawionych przez Loskę pomysłach zagranicznych interpretatorów na odczytanie znaczeń *Północy, północnego zachodu* odnajdujemy i takie, jakie (w podobnym czasie) sformułowała Mariola Dopartowa w odniesieniu do filmu *Frantic*: że jest to dzieło przynoszące opowieść o swego rodzaju dojrzeniu głównego bohatera i o chaotycznej wędrówce człowieka w poszukiwaniu własnej tożsamości; że jego akcja rozgrywa się w miejscach noszących znamiona labiryntów (por. zwł. miasto jako jeden z bohaterów filmu), wreszcie – że w postaci protagonisty można dostrzec współ-

¹⁷ Ibidem, s. 120–121.

¹⁸ Obok *Północy, północnego zachodu* zazwyczaj wymienia się w tym kontekście także takie wcześniejsze filmy Hitchcocka jak: *39 kroków* (*The 39 Steps*, 1935), *Młody i niewinny* (*Young and Innocent*, 1937), *Sabotaż* (*Saboteur*, 1942).

¹⁹ K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 224.

czesne wcielenie Odyseusza (!), „żyjącego w świecie na skraju przepaści, w którym wszystko jest złudzeniem [...]”²⁰. Zatem nawet jeśli – jak sądzę, w pełni zasadnie – będziemy podkreślać, iż zestawiane tu filmy Hitchcocka i Polańskiego wiążą z gruntu odmienne zakończenie (choć w obu przypadkach mamy finał typu happy end)²¹, w ostatecznym rozrachunku przyjdzie nam dostrzec ich niebłahe pokrewieństwo: ani *Północ, północny zachód*, ani *Frantic* nie jest tylko i wyłącznie „opowieścią o MacGuffinie”, mimo że każdy z tych obrazów zostaje na taką opowieść mniej czy bardziej skrupulatnie „upozorowany”.

* * *

Stosunek Polańskiego do mistrza suspenseu trzeba uznać za ambiwalentny i złożony (niniejszy szkic z założenia przybliży tylko wybrane jego aspekty). Z jednej strony zdarza się mu dystansować wobec twórczości Hitchcocka i podkreślać odmienną własnego podejścia, jak w niżej przywołanym fragmencie rozmowy z Andrzejem Wajdą, który dotyczy słynnego *Dziecka Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968):

- [Wajda] To, co mnie w twoim filmie nie satysfakcjonuje w pełni, do czego mam zastrzeżenia, to zakończenie. Czy nie myślałeś nigdy o tym, że zakończenie mogłoby rozwiązać całą sprawę w taki sposób, jak powiedzmy Hitchcock rozwiązuje swoje filmy. Najpierw buduje szalenie duże napięcie, straszy nas. Potem nagle, w ostatniej scenie, całą sprawę rozładowuje, przenosi [...] na płaszczyznę zdrowego rozsądku, krytycyzmu, rzeczywistości – tym sposobem jak gdyby ośmiesza nas i daje nam możliwość oddechu.
- [Polański] Wydaje mi się, że to jest jego słabością.

²⁰ Ibidem, s. 227.

²¹ Można rzec, iż *Północ, północny zachód* kończy się w sposób romantyczno-baśniowy (Roger wyswabdza siebie i Ewę z rąk niegodziwców i zdobywa serce kobiety). O finale *Frantica* M. Dopartowa pisze zaś następująco: „Śmierć Michelle stanie się ostatecznie ostatnią komnatą labiryntu, pozwalającą małżonkom go opuścić [...]”; „Walker – współczesny Odyseusz, daje się poprowadzić temu duchowi [duchowi wolności – przyp. B.P.-J.] i odnosi zwycięstwo, za którym wszyscy tęsknimy. Wolność okazuje się koniecznością opowiedzenia się za najprostszymi wartościami i równie prostymi uczuciami [takimi jak odzyskana miłość do własnej żony – przyp. B.P.-J.]”. M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, op. cit., s. 122 i 131.

- [Wajda] Czy nie myślisz, że tendencja Hitchcocka – ten sposób podchodzenia do rzeczywistości, którą przedstawia w filmie – jest głęboko europejska? To płynie z tradycji zdrowego rozsądku, aprobaty rzeczywistości. [...]
- [Polański] Dużo czasu zabrałoby mi pełne wyjaśnienie tego, co powiem w następnym zdaniu. Ale wyrosłem z tego, wiesz... Racjonalistyczne podejście do tematu wydaje mi się w pewnym sensie dość prymitywne i zacofane. W pewnym okresie znajomości świata wydaje ci się, że istnieją pewne siły niewytłumaczalne, które rządzą życiem. Później poznajesz więcej i zaczynasz być racjonalistą, myślisz, że to wszystko jest głupotą, zabobonem. Ale gdy później zaczynasz iść dalej w tym kierunku, gdy zaczynasz naprawdę poznawać świat i naukę, dochodzisz do następnego etapu. Wydaje mi się, że Hitchcock w tym sensie jest dziecinny i dość prymitywny. To jest tak, jak gdyby ktoś, kto reżyseruje *Sen nocy letniej*, usiłował przekonać widza, że to naprawdę się nie dzieje, że to jest tylko bajka, nieprawda, że się ktoś w osła zmienił... [...]²².

Z drugiej jednak strony bywa, że Polański przyznaje się do ulegania wpływom Hitchcocka, zaświadcza (bezpośrednio czy pośrednio – poprzez nawiązania intertekstualne), że nie pozostaje obojętny na sugestywność jego dokonań – tak jak choćby w przypadku – klasyfikowanego jako horror psychologiczny – *Wstrętu (Repulsion, 1965)*, który miał powstać z inspiracji *Psychozą*. [Notabene, czołówka filmu z pamiętną rolą Catherine Deneuve – eksponująca duże zbliżenie kobiecego oka – przywołuje raczej *Zawrót głowy (Vertigo, 1958)*]. Sprawa nie wydaje się jednak prosta: co prawda mamy we *Wstręcie* temat schizofrenicznej dezintegracji świadomości i operowanie suspensem (np. w scenie, gdy oszalała już Carol, która samotnie zaszywa się w wynajętym mieszkaniu, odwiedza namolny właściciel lokalu – wówczas, stojąc z nim twarzą w twarz, skrywa za plecami brzytwę) mamy nawet efekty dźwiękowe wybrzmiewające jak aluzja do *Psychozy* (np. w scenie, w której rozkojarzona manicurzystka rani klientkę w palec), jednak obydwa filmy niewątpliwie wiele dzieli²³. *Wstręt* kontynuuje i rozwija motyw

²² Reżyser filmowy i świat współczesny. Andrzej Wajda w rozmowie z Romanem Polańskim, w: A. Wajda, *Wajda mówi o sobie*, Kraków 2000, s. 189. Pierwodruk w: „Kino” 1972, nr 2.

²³ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Jak Alfred Hitchcock zdystansował Roberta Blocha. Raz jeszcze o „Psychozie” (w sześćdziesiątą rocznicę powstania słynnej ekranizacji powieści)*, „Tekstualia” 2020, 1(60), s. 69–81.

patologicznego wyobcowania, znany z *Psychozy*, ale nie brak głosów, że Polański zdaje się swym pierwszym pełnometrażowym filmem nakręconym na Zachodzie przewyższać Hitchcocka z uwagi na „powagę spojrzenia”, „powagę potraktowania spraw ludzkich”²⁴. Na przykład Adam Garbicz przekonuje, że angielsko-amerykański reżyser wybrał ton opowieści sensacyjnej, Polak zaś – wykorzystał środki formalne dla stworzenia „[...] przejmującego, choć trochę odstręczającego studium paranoi, skonsultowanego ze specjalistami, a zamkniętego – na tle fotografii z dzieciństwa Carol – konkluzją w duchu *Obywatela Kane* [*Citizen Kane*, 1941, reż. Orson Welles – przyp. B.P.-J.]: nikt nie wniknie w duchowy świat drugiego człowieka”²⁵.

Przystając na powyższą konkluzję dotyczącą *Wstrętu*, muszę dodać w tym kontekście ważne zastrzeżenie: choć makabryczna *Psychoza* uchodzi za wzorcowy przykład thrillera o psychopatycznym zabójcy²⁶ i umotywowanie losów jej bohaterów zyskuje w finale z pozoru przejrzystą (psychoanalityczną) wykładnię²⁷, to rozważać można jednak, czy Hitchcock w istocie nie przedstawia nam parodii wyjaśnienia przyczyn zbrodni. Warto też przypomnieć, że niektórzy badacze proponują z gruntu antyracjonalistyczną (czy wręcz metafizyczną) wykładnię *Psychozy*²⁸. Słowem, tylko jedno nie

²⁴ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Kraków 1996, s. 399.

²⁵ Ibidem, s. 399–400.

²⁶ *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 561.

²⁷ Zarzuty o to, że reżyser „przejął z dobrodziejstwem inwentarza wszystkie nawiązki psychoanalitycznych dywagacji” formułowane są jednak w szczególności pod adresem *Urzeczonej* (*Spellbound*, 1945). Zob. J. Skwara, *Hitchcock*, Warszawa 1974, s. 40.

²⁸ P. Kletowski, „*Wszyscy jesteśmy mordercami*”, czyli *kłopoty z Hitchcockiem*, w: *Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, R. Birkholc, Warszawa 2021, s. 149–168. Autor twierdzi wręcz, że filmem tym „»przepisując« w duch psychoanalitycznego naturalizmu opowieść o likantropii, niespodziewanie otwiera Hitchcock drzwi do nadnaturalnego rozumienia zbrodni dokonywanej przez mężczyznę cierpiącego na rozdwojenie jaźni” (ibidem, s. 162). Jego zdaniem finalne przedstawienie przerażającego podwójnego oblicza Normana Batesa (dzięki technice zdjęć nakładanych osiągnięto tu taki efekt, że spod twarzy mężczyzny przeziiera widmo czaszki) każe interpretować dzieło „nie tyle jako thriller, ile jako metafizyczny horror, opowieść o demonicznym opętaniu. Historię przejmowania ciała człowieka przez ducha jego zmarłej matki. Ale w Ameryce, zdaje się mówić Hitchcock, opętany nie ma szans

ulegą wątpliwości: problem relacji na linii Hitchcock – Polański trudno dziś sprowadzić do MacGuffina, „zapęta się” on bowiem na wielu poziomach i w nader różnych konceptach interpretacyjnych, konsekwentnie wymykając się łatwym uogólnieniom.

Bibliografia

- Ackroyd Peter, *Alfred Hitchcock*, przeł. J. Łoziński, Zysk i S-KA, Poznań 2017.
- Coates Paul, *Nóż w wodzie / Knife in the Water*, w: *The Cinema of Central Europe*, ed. by P. Hames, introduction I. Szabo, London 2004.
- Demby Lucja, *Frantic – paryski taniec*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Hendrykowski Marek, *Nóż w wodzie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- Hitchcock/Truffaut*, przeł. i oprac. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.
- Kletowski Piotr, „Wszyscy jesteśmy mordercami”, czyli kłopoty z Hitchcockiem, w: *Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, R. Birkholc, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.
- Loska Krzysztof, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.
- Łotman Jurij, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Mazierska Ewa, *Dotykając świata. Postać wędrowca w filmach polskiej Nowej Fali*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Universitas, Kraków 2017.
- Mazierska Ewa, *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*, I.B. Tauris, London 2007.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Jak Alfred Hitchcock zdystansował Roberta Blocha. Raz jeszcze o „Psychozie” (w sześćdziesiątą rocznicę powstania słynnej ekranizacji powieści)*, „Tekstualia” 1 (60)/ 2020, s. 69–81; także w: *Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, R. Birkholc, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, Tomczyk-Jarzyna Izabela (red.), „Nóż w wodzie” non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.

na wyzwolenie, egzorcystę zastępuje tu psychoanalityk (stąd druga, »bezpieczniejsza«, montażowa wersja filmu)”. Ibidem.

Reżyser filmowy i świat współczesny. Andrzej Wajda w rozmowie z Romanem Polańskim, „Kino” 1972, nr 2; przedruk w: A. Wajda, *Wajda mówi o sobie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Skwara Janusz, *Hitchcock*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

Stachówna Grażyna, „*Frantic*”. *Thriller w stylu Hitchcocka*, w: eadem, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002.

Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.

Syska Rafał (red.), *Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.

Polanski, Hitchcock and MacGuffin

The main subject of the article is the relationship between the creative method of Roman Polanski and Alfred Hitchcock and the attitude of the Polish director to genre cinema. The author of the text, critically analyzing the earlier diagnoses of Polish monographers of Polanski's work (Grażyna Stachówna, Mariola Dopartowa), prove that these problems are difficult to reduce to the MacGuffin issue today, because they “loop” at many levels and in various interpretative concepts, consistently eluding easy generalizations.

Keywords: Roman Polanski; Alfred Hitchcock; MacGuffin, *Frantic*; *Knife in the Water*; *Psycho*; *North by Northwest*; movie genre; thriller

Data przesłania tekstu: 2.09.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 23.09.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 30.09.2022