

Wielogłos o *Nożu w wodzie* Romana Polańskiego – dialog czy konflikt interpretacji?

Multiple voices on Roman Polański's *Knife in the Water* –
dialogue or conflict of interpretations?

Rafał Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

e-mail: koschany@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9343-9885

Keywords

Roman Polański, interpretation, film theory

Naukowe monografie filmów stanowią przedsięwzięcia niezwykle ważne z punktu widzenia rozwoju refleksji filmoznawczej i szerzej – kultury filmowej, ale w polskim kontekście jest to praktyka obecna w stosunkowo niewielkim zakresie i chyba niezbyt doceniana. Należy jednakże zaznaczyć, że podejmowano próby podobnych (a nawet zakrojonych na nieco większą skalę) projektów; myślę tu choćby o ciągle inspirującym, właściwie klasycznym już zestawie książek Grzegorza Królikiewicza¹ czy o poznańskiej serii *Klasyka Kina* obejmującej, pisane przez różnych autorów, analizy prawie dwudziestu filmów². Poza tym – wciąż to jednak zbyt rzadko i zbyt mało³.

¹ Bohaterami kolejnych książek Królikiewicza, wydawanych w Łodzi przez Studio Filmowe N w latach 1993–1996, były filmy: *Obywatel Kane*; *Rozmowa*; *Sobowtór*; *Zawód reporter*; *General*; *Oto jest głowa zdrajcy*.

² Seria *Klasyka Kina* / *Classics of Cinema* jest publikowana przez Wydawnictwo Naukowe UAM od 2005 roku (ostatni tom – 2017); znaczna część tomów ukazała się – osobno – w wersji polskiej i angielskiej.

³ Zdarzają się także inicjatywy akcydentalne, zarówno autorskie (np. Łukasz Barczyk, *Drzwi percepcji. Analiza filmu „Lśnienie” jako punkt wyjścia do rozważań o metodzie twórczej Stanleya Kubricka*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT 2017), jak i zbiorowe, które – w tym kontekście – byłyby

Dlatego tak cieszy propozycja Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk i Izabeli Tomczyk-Jarzyny, redaktorek książki „*Nóż w wodzie*” *non stop*⁴, zwłaszcza że dotyczy ona filmu wybitnego, dosłownie fenomenalnego, przełomowego, niezwykle ważnego w historii polskiej kinematografii, obchodzącego świetną, 60. rocznicę (premiera w 1962 roku).

Warto w tym miejscu przypomnieć, że jeden z tomików wspomnianej serii Wydawnictwa Naukowego UAM to właśnie pierwsza monografia *Noża w wodzie*, autorstwa Marka Hendrykowskiego⁵. Dodatkowo biorąc pod uwagę fakt, iż film był również tematem kilku osobnych studiów i fragmentów innych książek, zwykle syntez twórczości Romana Polańskiego, omawiany tom w wielce satysfakcjonujący sposób dopełnia wiedzę poświęconą jego debiutowi fabularnemu. Jest to zarazem rozdanie nowe i – ze względu na charakter pracy zbiorowej – od razu różnorodne, wielogłosowe, z wyraźnym i przemyślanym podziałem na role, wreszcie – z interesującym dialogiem pomiędzy poszczególnymi głosami, który daje się zasłyszeć pod główną narracją.

Na książkę składa się dwanaście tekstów dwanaściorga autorek i autorów, napisanych na merytorycznie wysokim, wyrównanym poziomie, a także aneks, poświęcony problemom Polańskiego z prawem oraz refleksjom opinii publicznej na ten temat, do którego to wątku odniosę się jeszcze osobno. Redaktorki we wstępie proponują trajektorię dyskursu, linie podziałów i punktów stycznych dla wielu wypowiedzi (zresztą główne intencje w tym zakresie ujawnia już spis treści) – tymczasem wydaje się, że można by taką lekturę przeprowadzić jeszcze inaczej, nieco w poprzek, formułując dzięki temu – na prawach recenzenckich rekapitulacji – kilka spostrzeżeń ogólnych.

Pierwsze z nich ma swój początek w otwierającym zbiorze tekstów Roberta Birkholca (*Polska recepcja „Noża w wodzie”. O „obramowywaniu” dzieła Romana Polańskiego*), który dokonał rzetelnego przeglądu polskiej recepcji krytycznej i naukowej filmu, wyciągając przy okazji wnioski o nieco bardziej generalnym charakterze. Autor konstatuje na przykład pewien niedostatek wymiaru hermeneutycznego w dotychczasowych interpretacjach filmu, co – jak uważam – w dużym stopniu rekompensują właśnie teksty zawarte w recenzowanym tomie. Taką drobiazgową egzegezę, skupioną na poszczególnych symbolach, a nawet kolorach ubrań, przeprowadza Iwona Kolasińska-Pasterczyk w artykule *Boski (?) Emisariusz. O przemienieniu przez trwogę w obliczu śmierci*. Innym przykładem podobnego podejścia jest rozdział autorstwa Adama

porównywalne z recenzowanym przedsięwzięciem wydawniczym (przykładem jest zainicjowana kilka lat temu seria „Monografie Arcydział Polskiego Kina”; por. *Faraon. Poetyka filmu*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press 2017; *Faraon. Rozmowy o filmie*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2017).

⁴ „*Nóż w wodzie*” *non stop*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Izabela Tomczyk-Jarzyna, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2022. Należy nadmienić, że dzieje się to w ramach wydawniczej inicjatywy, która zawiera już osobne książki zbiorowe poświęcone twórczości konkretnych reżyserów: Michaela Hanekego (*Rozjaśnianie Hanekego*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Katarzyna Taras, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2019) i Alfreda Hitchcocka (*Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Robert Birkholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2021).

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

Domalewskiego – *Zdrada* w „*Nożu w wodzie*”, będący konsekwentną analizą niby oczywistych, a w gruncie rzeczy niejasnych i tajemniczych relacji między trojgiem bohaterów filmu. Z kolei Iwona Grodź w szkicu *Gra i udawanie* w „*Nożu w wodzie*”, również proponując refleksję nad interpersonalnymi relacjami w opowiedzianej przez Polańskiego historii, sytuuje ją jednocześnie w kontekście autobiograficznym i autotematycznym dzieła. Zarówno te wymienione, jak i wiele innych tekstów zbioru stanowią interesujące realizacje z zakresu analityki filmowej, *close reading*, sztuki interpretacji. Być może takich właśnie propozycji spodziewa się czytelnik książki o filmie *Nóż w wodzie*: w jaki jeszcze sposób można ten obraz zinterpretować? Co ta historia znaczy? Jaka tajemnica kryje się pod opowieścią polskiego reżysera? W samym zestawieniu wielu interpretacji jednego filmu, w swoistej jukstapozycji, już kryje się pewna metoda badawcza, jak przekonywał Jacques Aumont w znakomitej książce niedawno opublikowanej w polskim przekładzie⁶.

Po drugie, oprócz tych, powiedzmy, bardziej tradycyjnych warsztatowo i metodologicznie propozycji znajdują się w tomie również próby zastosowania metod nowych, z których tzw. Nowa Historia Filmu byłaby formułą najbardziej pojemną. Jedną z takich propozycji jest właśnie artykuł Birkholca, skupiającego się nie tyle na filmie samym, ile na jego odczytaniach, które – dotyczy to zwłaszcza okresu premiery obrazu – dodatkowo były przecież uwarunkowane kulturowo i politycznie: autor pyta na przykład, „w jakie układy odniesienia wpisywany był debiut Polańskiego i jak rzutowało to na jego oceny oraz interpretacje”⁷. Tu należy wspomnieć, że dzięki przywołaniu głosów z przeszłości, niekiedy znakomitych badaczy i krytyków, okazuje się, jak często w historii refleksji nad sztuką zdarzały się i zdarzają się ewidentne pomyłki (jak na przykład zdecydowanie niechętna *Nożowi* wypowiedź Aleksandra Jackiewicza), a jednocześnie skonstatować, że właściwie „od zawsze” dzieła i ich twórcy wyprzedzali swoje czasy, przerastali współczesnych, chociażby ze względu na zbyt w danym kontekście nowatorski, *de facto* niezrozumiały, sposób ujmowania rzeczywistości. Ujawniając nieco uwagi zaplanowane w późniejszej partii recenzji, warto już teraz zaznaczyć, że w takim historycznym ujęciu jak na dłoni widać rozmaite konflikty interpretacji: odczytania ówczesne, zestawione synchronicznie, absolutnie nie są jednomyślne, ale przede wszystkim podejścia z lat sześćdziesiątych i późniejsze w znaczący sposób różnią się od dzisiejszych, na rozmaite sposoby rewidowanych i formułowanych zgodnie z nowymi tendencjami teoretycznymi.

Blisko zaznaczonej tu ramy metodologicznej znajduje się artykuł Piotra Kletowskiego (*Nóż w wodzie – autorski film Jerzego Skolimowskiego*), sięgającego do kontekstu powstania dzieła i przedstawiającego jego „alternatywną” historię, która ma swój ciąg dalszy w filmografii... Jerzego Skolimowskiego. Punktem wyjścia dla rozważań

⁶ Jacques Aumont, *Analiza filmów*, przeł. Teresa Rutkowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2021.

⁷ Robert Birkholc, *Polska recepcja „Noża w wodzie”. O „obramowywaniu” dzieła Romana Polańskiego*, w: „*Nóż w wodzie*” *non stop*, s. 10.

filmoznawcy stają się znaczący udział przyszłego autora *Bariery*, wówczas kandydata do szkoły filmowej, w poprawkach nad scenariuszem *Noża w wodzie*, i – być może – pierwsze zapisy kształtującego się wówczas stylu prowadzenia dialogów. Z kolei konkretne i specjalistyczne podejście badawcze (może najbardziej zdystansowane względem samego tekstu filmowego jako dzieła finalnego i podlegającego interpretacji) zaznacza już w tytule szkicu Krzysztof Kornacki: „*Nóż w wodzie*” w *perspektywie „production studies”*. *Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne filmu*. Oprócz zatem unikalnej wiedzy na temat procesu finansowania kolejnych etapów przedsięwzięcia, narracja autora pozwala także zweryfikować w niektórych aspektach (lub przynajmniej podjąć taką próbę) legendę filmu, kilka anegdot z nim związanych, powtarzanych często przez pokolenia. Podejście antropologiczne (czy antropologiczno-socjologiczne, jednak inaczej niż w socjologicznej, „darwinowskiej” interpretacji Hendrykowskiego) reprezentuje w tomie Barbara Kita (*2 razy 3. O trójkątach w filmach „Nóż w wodzie” i „Kobieta jest kobietą”*), snując „opowieść o świecie lat sześćdziesiątych”⁸, a właściwie dwie opowieści, gdyż jedna z nich przechodzi przez pryzmat książki Edgara Morina *Duch czasu* (ten sam 1962 rok!), co w efekcie – jako zestawienie – czyni propozycję niezwykle spójną, ciekawą, odkrywczą wręcz. Umieściłbym tu także propozycję Weroniki Kobylińskiej (*Wokalizowanie emocji. Chrzęst, szum i chłupot w pejzażu dźwiękowym filmu „Nóż w wodzie”*). Mimo że filmoznawczy namysł nad niemuzyczną sferą dźwięku ma już swoją tradycję, jest to odczytanie w pełni nowe, zarówno w zakresie przedmiotu analizy, jak i zastosowanych do niej współczesnych i nośnych (choćby jeszcze nie w pełni czy nie do końca efektywnie w kontekście polskim uwzględnianych) koncepcji teoretycznych.

Trzecia uwaga obejmuje (i obejmować może, gdyż z pewnością nie wyczerpię tu wszystkich możliwości) wspólne „tematy do interpretacji”, jakie w zbiorze analiz *Noża w wodzie* szczególnie często się powtarzają. Jednym z nich jest problematyka przestrzeni – niby narzucająca się w pierwszym geście interpretacyjnym (ze względu na umieszczenie głównej części akcji na pływającym jachcie), ale jednocześnie inicjująca wiele – i to różnych – wykładni. Wprost są jej poświęcone dwa teksty: Anny Grochowiak (*Przestrzenna organizacja „Noża w wodzie”*), w którym dominuje analiza formalna kadrów, planów, układów ikonograficznych oraz ich interpretacja, oraz Izabeli Tomczyk-Jarzyny (*Podstępna przestrzeń*), stanowiący z kolei refleksję nad swoistą grą pomiędzy konwencjami przedstawiania przestrzeni i oczekiwaniami odbiorców w tym zakresie a zakłóceniami czy też chwytami (w rozumieniu formalistów) reżysersko-operatorскими, które pozwoliły reżyserowi na uzyskanie efektu wieloznaczenia i nieoczywistości. Innym zagadnieniem przewijającym się w kilku tekstach jest kompozycja filmu, znów: niby przejrzysta w swym podstawowym wymiarze (prolog i epilog, czyli „samochodowa rama” opowieści), lecz prowokująca do wielu odczytań. Niejednokrotnie taka interpretacja oparta na kompozycji przynosi interesujące rozwiązania,

⁸ Barbara Kita, *2 razy 3. O trójkątach w filmach „Nóż w wodzie” i „Kobieta jest kobietą”*, w: „*Nóż w wodzie*” *non stop*, s. 141.

rzutujące na całość i tekstu, i samego dzieła. Kolejny motyw przewodni, częściowo związany z powyższym, to wszelkie podwojenia i potrojenia w filmie – poszukiwany na różnych poziomach organizacji dzieła i różnie w interpretacjach wykorzystywany. Inaczej traktują go badacze skupieni na konfiguracjach personalnych, czyli na przykład zdradzie i/lub trójkącie miłosnym (Kita, Domalewski, Kolańska-Pasterczyk), inaczej – oraz oryginalnie w stosunku do dotychczasowej refleksji na temat obrazu – Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska („*Ty jesteś taki sam, tylko...*”. *Odbicie, podwojenie i ich fotograficzne konteksty w strukturze filmu „Nóż w wodzie”*), symboliczne i semiotyczne znaczenia filmowych podwojeń wyprowadzająca z technicznych i estetycznych uwarunkowań fotografii, z jej „natury”.

Wreszcie spostrzeżenie czwarte, do którego zresztą wszystkie wcześniej sformułowane uwagi pośrednio prowadzą. Otóż w wypowiedziach autorek i autorów nader często pojawia się kwestia samej interpretacji – tematyzowanej jako zagadnienie kluczowe w sytuacji brania na warsztat filmu ważnego i częstokroć analizowanego („wszystko już zostało powiedziane”) oraz jako problem teoretyczny czy wręcz meta-teoretyczny: jak poradzić sobie z wielością interpretacji jednego filmu i ewentualnym konfliktem zachodzącym między nimi? Przedsięwzięcia naukowe i wydawnicze tego typu, to znaczy obierające jako temat rozważań jeden film, z całą pewnością w założeniach swych przyjmują, że kolejne wypowiedzi interpretacyjne dzieła wyjściowego będą ze sobą dialogować i polemizować zarazem. Układać się w rozmaite konstelacje, krzyżować i uzupełniać, krótko mówiąc: dawać mnogość odczytań. Trafne wydaje się tu porównanie do filmowego chwytu narracyjnego *Obywatela Kane’a*, który to tytuł pojawia się zresztą jako ważne odniesienie w jednym z tekstów. Mimo że właściwie większość autorów wychodzi z założenia – strukturalistycznego w swych podstawach, że wszystko w *Nożu w wodzie* znaczy, wszystko jest celowe, precyzyjnie zaplanowane – ich interpretacje owych „znaczących” czasem się różnią. Co więcej, jak przekonuje Tomczyk-Jarzyna, zasada ta jest właściwie przez reżysera sugerowana:

W moim rozumieniu film Polańskiego jest opowieścią o tym, jak bardzo przywiązujemy się do własnego punktu widzenia i jak bardzo trudno jest nam zgodzić się na to, że sposób, w jaki postrzegamy jakąś rzecz lub zjawisko, może być błędny. Rzeczywistość filmu Polańskiego pozbawiona jest trwałego punktu odniesienia, do którego mogliby odwołać się obaj adwersarze; co więcej, żaden z nich nie dysponuje narzędziami, które mogłyby w jakimkolwiek stopniu zobiektywizować ogląd świata⁹.

Uwaga ta odnosi się zarówno do grona autorów książki, jak i znacznie szerszego: jej czytelników i właściwie wszystkich widzów filmu. Znajdują się oni w osobliwej sytuacji – jako swego rodzaju wspólnota interpretacyjna próbująca uporać się z uciekającym przedmiotem oglądu. Oto sztuka egzegezy w praktyce: porównanie różnych prób interpretacyjnych mających podobny punkt wyjścia czy podobną hipotezę pokazuje świetnie, jak „pracuje” interpretacja, jak daleko i w różne strony – mając punkt zaczepienia w tekście – może od niego odejść. Z wagi tego rodzaju pytań w filmo-

⁹ Izabela Tomczyk-Jarzyna, *Podstępna przestrzeń*, w: „*Nóż w wodzie*” *non stop*, s. 181–182.

znawczej refleksji nad poszczególnymi dziełami – a tak się złożyło, że w odniesieniu do *Noża w wodzie* rzecz została sformułowana – zdał kiedyś sprawę Jurij Łotman, pisząc *Przedmowę do polskiego wydania* swojej *Semiotyki filmu*. Otóż, twierdził ten wybitny myśliciel, w historii opowiedzianej przez Polańskiego jest ukryta struktura ateńskiego obrzędu zwanego buffoniami (zabijanie byka). Na podstawie tak zarysowanej analogii Łotman wyciąga wnioski dotyczące fenomenu kina jako takiego, które staje się współczesnym repozytorium mitów, archetypów, snów i wszelkiego rodzaju wyobrażeń:

Warto się zastanowić nad powiązaniem ateńskiego i polskiego „noża w wodzie”. Przejawia się tu, przede wszystkim, jedna z najbardziej swoistych cech kina, która podnosi je do rangi awangardowej sztuki drugiej połowy XX wieku. Ciężenie ku neomitologizmowi, uaktywnianie głębokich pokładów kultury jest wprawdzie zjawiskiem w ogóle charakterystycznym dla sztuki ostatnich dziesięcioleci. Jednakże nigdzie poza kinem różne typy organizacji materiału – od form krańcowo rodzajowych, całkowicie pochłoniętych prawdopodobnym odtwarzaniem bytu dnia dzisiejszego, po formę uogólnioną struktury mitu – nie stapiają się aż tak organicznie, przezierając przez siebie nawzajem¹⁰.

Także w powyższym kontekście dobre zamknięcie całokształtu materiałów, stanowiące przemyślaną ramę kompozycyjną i logiczną, stanowi artykuł Agnieszki Smagi *Przekaz graficzny jako forma mediacji i hipermediacji (na przykładzie plakatów do filmu „Nóż w wodzie”)*. Jest to kolejna wypowiedź na temat recepcji dzieła Polańskiego: tym razem artystycznej, ale od razu w wielonarodowym kontekście. Przedmiotem zainteresowania autorki są plakaty do filmu, potraktowane tu jako konkretne propozycje interpretacyjne, co prawda jedynie przez artystów zasugerowane (w graficznym czy malarskim skrócie). Wracając dziś do tych plakatów oraz przyglądając się zastosowanym w nich zabiegom intelektualnym i plastycznym, jednocześnie interpretujemy film, czy raczej: interpretujemy interpretacje filmu – Macieja Hibnera, Jana Lenicy i wielu, wielu innych.

Na zakończenie powracam do zapowiedzianego aneksu – artykułu Ewy Mazierskiej pod tytułem *Roman Polański (i inni) przed sądem*. Trudno dziwić się redaktorom, o czym same piszą we wstępie: nie można dziś mówić/pisać/myśleć o Polańskim, nie uwzględniając kontekstu jego nieuregulowanej – jak wybrzmiewa dominujący głos opinii publicznej – sytuacji prawnej. Bez tego przypomnienia lektura współczesnej książki o *Nożu w wodzie* mogłaby przypominać oglądanie perły: tworu doskonałego, historycznego, wyabstrahowanego z afiliacji zewnętrznych. Jest to tekst ważny choćby w wymiarze informacyjnym – zbiera kluczowe głosy „w sprawie”, udostępnia polskiemu czytelnikowi mnóstwo odesłań do wypowiedzi funkcjonujących w anglosaskim świecie krytycznofilmowym, ale przede wszystkim – na poziomie opinii, której tutaj oczekujemy – stanowi wypowiedź złożoną i zniuansowaną (nie tylko przecież w odniesieniu do samego bohatera tomu, ale także względem szerszego kontekstu kul-

¹⁰ Jurij Łotman, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: idem, *Semiotyka filmu*, przeł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Warszawa: Wiedza Powszechna 1983, s. 6.

turowego, na przykład ruchu #MeToo), chociaż z pewnością zasługującą na osobną i obszerną polemikę, jak to zresztą bywa w tak trudnych do rozstrzygnięcia kwestiach. Autorka nie broni Polańskiego, ale już przewijająca się w tekście fraza „właściwe” czy „niewłaściwe prowadzenie się” wydaje się osłabiać wagę problemu, gdyż w najbardziej radykalnych wykładniach nie o „prowadzenie się” chodzi, ale o konkretne przestępstwo i historię unikania kary. Z kolei tam, gdzie autorka pisze o nowym purytyzmie (bez cudzysłowu), otwiera się, zbyt mocno chyba, margines subiektywnej oceny i relatywizmu (przestępstwo seksualne, określone w danym czasie konkretnymi paragrafami prawnymi i normami, to jednak coś innego niż zachowanie „niepurytańskie”). Niezależnie od oceny prawnej i moralnej postępowania autora *Noża w wodzie*, najważniejszą, najciekawszą i najtrudniejszą (zwłaszcza dla miłośników filmu) w werbalizacji części artykułu pozostaje próba odpowiedzi na pytanie o wpływ prywatnego życia reżysera oraz rozrastającego się wokół niego dyskursu na estetyczną ocenę jego dzieł. W tym sensie badaczka główny nacisk kładzie nie na opinie o owym „życiu”, ale na konsekwencje dla historii kina, które wynikają z takiego, a nie innego obrotu zdarzeń.

Pierwsze wrażenia po lekturze tomu to swoiste czytelnicze oszołomienie. Pomieszczona w publikacji rozbudowana sieć interpretacji – jeśli tylko potraktujemy ją jako konieczną w swej wielogłosowości i twórczą odpowiedź na wybitny film – wydaje się spełnieniem filmoznawczych oczekiwań. Jak dotąd nie wymyślono bowiem sensownego wyjścia z sytuacji, gdy po jednej stronie stoi hasło „przeciw interpretacji” (by użyć znanej formuły Susan Sontag), sugerujące czystą radość obcowania z filmem, a po drugiej – ludzka potrzeba interpretacji i kilkukrotnego oglądania arcydzieł niejednoznacznych i inspirujących do kolejnych odczytań. Legendarne dzieło w książce tak wielowymiarowej mieni się zatem spektrum znaczeń. Hermeneutyczne i „nowohistoryczne” odczytania dowodzą, że w skromnej realizacji Polańskiego krył się artystyczny geniusz wyprzedzający swoje czasy i zapowiadający kolejne znakomite obrazy w rozpoczynającej się właśnie biografii twórczej reżysera. Drobiazgowo analizy kadrów i ujęć w pełni uświadamiają, na czym polegał kunszt operatorski Jerzego Lipmana (dzięki licznym, starannie dobranym reprodukcjom film zostaje właściwie w tej książce jeszcze raz opowiedziany, wręcz pokazany). Dla czytelnika, który sięgnął po tę pozycję ze względu na znaczenie *Noża w wodzie* w historii kina, tego typu propozycja wydawnicza to nie tylko jubileuszowy powrót do ważnego utworu czy istotne wspomnienie w ramach prywatnej biografii widza, ale przede wszystkim znakomite ćwiczenie z praktyki i teorii interpretacji, która – w przypadku przyłożenia jej do jednego dzieła – okazuje się nieskończonym zadaniem. Jak napisał Robert Birkholc, „przez ostatnie trzydzieści lat opublikowano w Polsce zaledwie kilka obszernych tekstów poświęconych *Nożowi*”¹¹ – ale przecież to, wraz z artykułami pomieszczonymi w książce, daje wcale nie tak małą konstelację krytycznej i naukowej recepcji dzieła. Konstatowany przez autora stan dotychczasowego „niedoczytania” dzieła zdecydowanie zmienia recenzowany tom.

¹¹ Robert Birkholc, *Polska recepcja „Noża w wodzie”*, s. 26.

References

- Aumont Jacques, *Analiza filmów*, przeł. Teresa Rutkowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2021.
- Barczyk Łukasz, *Drzwi percepcji. Analiza filmu „Lśnienie” jako punkt wyjścia do rozważań o metodzie twórczej Stanleya Kubricka*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT 2017.
- Faraon. *Poetyka filmu*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press 2017.
- Faraon. *Rozmowy o filmie*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press 2017.
- Hendrykowski Marek, *Nóż w wodzie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2005
- Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Robert Birkholz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2021.
- Łotman Jurij, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: idem, *Semiotyka filmu*, przeł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Warszawa: Wiedza Powszechna 1983.
- „*Nóż w wodzie*” *non stop*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Izabela Tomczyk-Jarzyna, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2022.
- Rozjaśnianie Hanekego*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Katarzyna Taras, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2019.