

NANCY W KRAINIE WIEPRZY. KILKA UWAG O CO? ROMANA POŁAŃSKIEGO I RECEPCJI FILMU WE WŁOSZECH

KATARZYNA SKÓRSKA

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw
k.skorska@uw.edu.pl
ORCID 0000-0003-2871-1632

W 1972 roku Roman Polański przebywał we Włoszech, gdzie wraz ze swoim stałym współpracownikiem, Gérardem Brachem, napisał scenariusz filmu, który do dziś uchodzi za najmniej znany w jego dorobku, właściwie pomijany jest w tekstach krytycznych, często też uważany za dzieło nieudane. Scenariusz *Co?* (wł. *Che?*) powstał na podstawie pomysłu filmu roboczo zatytułowanego *Magiczny palec*, który miał opowiadać o relacjach wpływowego producenta i początkującej aktorki¹. Projektem Polańskiego i Bracha zainteresował się Carlo Ponti. Zaprosił twórców do swojej willi na Wybrzeżu Amalfitańskim, gdzie scenariusz nabrał ostatecznego kształtu: producent stał się ekscentrycznym milionerem, znudzonym kolekcjonerem sztuki o wymownym nazwisku Noblart, a aktorka – młodą amerykańską turystką. Ze względu na budżet film nakręcono w całości w willi Pontiego, do obsady zaś zaangażowano samych znajomych, w tym zarówno naturszczyków, jak i pierwszoligowe gwiazdy kina włoskiego, takie jak Marcello Mastroianni czy Romolo Valli, oraz brytyjskiego laureata Oscara, Hugh Griffitha. Film *Co?* zilustrowano kompozycjami Ludwiga van Beethovena i Wolfganga Amadeusa Mozarta oraz, co ciekawe, kwartetem smyczkowym *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta, który zwiastuje kolejne przełomy w losach głównej bohaterki, a wiele lat później powróci w obrazie Polańskiego z Sigourney Weaver i Benem Kingsleyem, nakręconym w 1994 roku na podstawie sztuki o tym samym tytule. Warto też dodać, że scenariusz *Co?*

¹ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 23. Por. R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 281–282.

w pewnej mierze oparto na strukturze fabularnej *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, czerpiąc przede wszystkim z onirycznej atmosfery książki i obierając za pierwowzór niektóre jej postaci.



Il. 1. Sydne Rome w roli Nancy

Główna bohaterka *Co?*, autostopowiczka Nancy (w tej roli Sydne Rome, dwudziestoletnia wówczas Amerykanka próbująca kariery filmowej we Włoszech; zob. il. 1) po nieudanej próbie gwałtu, którego usiłowało dokonać na niej trzech Włochów, podejmuje ucieczkę i trafia do odosobnionej willi położonej nad brzegiem morza i zaludnionej przez grupę ekscentryków. W tym luksusowym przybytku

czas jakby się zatrzymał i trwa w wiecznym zawieszeniu. Poczuciu achronii sprzyja fakt, że w jednej ze scen budzik bohaterki rozpada się na kawałki, a większość akcji rozgrywa się w porach dnia o charakterze granicznym – w samo południe lub tuż przed świtem, który wciąż nie nadchodzi. Do willi bohaterka dostaje się windą, co jasno rozgranicza dwa światy: ten, z którego pochodzi, świat „na górze”, i ten, do którego trafia, położony „na dole”. W ten sposób przestrzeń zostaje podzielona na dwie odrębne podprzestrzenie – rzeczywistą i nierzeczywistą – co pozwala interpretować owo przejście jako swego rodzaju katabazę, w której pośredniczyć będzie zresztą dość paradoksalny i groteskowy psychopomp. Zaraz na początku swojej wędrówki po willi Nancy spotyka bowiem biegającego w kółko, mamroczącego pod nosem, że „już późno”, podeszłego wiekiem neapolitańczyka. Jego pospieszne, a zarazem nieporadne ruchy z jednej strony przywołują tradycyjne przedstawienia Białego Królika z *Alicji w Krainie Czarów*, z drugiej zaś w jakiejś mierze czerpią z gestykulacji scenicznej Arlekina czy Pulcinelli, sług z komedii dell'arte, i tym sposobem wprowadzają widza w świat kultury Półwyspu Apenińskiego. Z czasem Nancy stanie się świadkiem, a następnie mimowolną uczestniczką erotycznych praktyk mieszkańców willi. Bohaterka nie wpisuje się jednak w typ kobiety mającej wpływ na rzeczywistość, to raczej swego rodzaju żeński odpowiednik Kandyda – Nancy zdobywa po prostu kolejne doświadczenia, w tym

wypadku seksualne. Ów „prostaczek w kobiecym wcieleniu”², podobnie jak bohater Woltera, obdarzony jest bezgraniczną ufnością wobec bliźnich i odbywa swoją wędrówkę w poszukiwaniu szczęścia³. W myśl swobody obyczajowej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w filmie dużo jest golizny, która pełni zarazem rolę metaforyczną. Główna bohaterka, w miarę rozwoju wydarzeń, coraz bardziej traci kontakt z rzeczywistością, tracąc jednocześnie kolejne części garderoby (w tym jako pierwszą koszulkę ze znakiem wodnika), a swoją ostateczną ucieczkę – tym razem z willi do świata, z którego pochodzi, do rzeczywistości – odbywa zupełnie nago, na ciężarówce z trzodą chlewną, w dosłowny sposób domykając rolę „nagiej Kandydy pośród wieprzy” („Candida nuda fra i porci”), jak nazwał ją jeden z włoskich recenzentów⁴. Nie bez powodu zatem do filmu na dobre przyłgnęła etykieta „komedii erotycznej Romana Polańskiego” (tak zresztą w swoim leksykonie klasyfikuje obraz Grażyna Stachówna), w dodatku dość nieskładnej. Z częścią zarzutów stawianych przez krytykę trudno się zgodzić, film bowiem sprawia wrażenie napisanego naprędce, niedopracowanego, niektóre pomysły wydają się niedostatecznie wykorzystane, postaci pojawiają się i znikają, narracja momentami traci rytm, a kolejne sceny przyjmują charakter luźno powiązanych epizodów i gagów. Niemniej ta drażniąca wielu krytyków niechlujność wydaje się kontrolowana, niektórzy wręcz doszukiwali się w niej nośnika ukrytych znaczeń.

W Polsce film niemal zupełnie przemilczano i w zasadzie nie mówi się o nim szerzej do dziś. W chwili światowej premiery w polskiej prasie nie pojawiły się żadne recenzje, a obraz nigdy nie trafił na ekrany polskich kin. Jeśli już o nim wspominało, to raczej w kategoriach wydarzenia towarzyskiego i sensacji, mniej zaś skupiano się na analizie fabuły. Do dziś nie doczekał się zresztą odrębnego opracowania, a w tekstach poświęconych kompleksowo twórczości Polańskiego raczej zwykło się przytaczać negatywne opinie recenzentów, przypomina się o umiarkowanym przyjęciu filmu w Europie i jego kasowej porażce w Stanach Zjednoczonych⁵, umacniając tym samym wizerunek dzieła pomniejszego, któremu nie warto poświęcać zbyt wiele

² F. Netz, *Co?*, „Śląsk” 2011, nr 1, s. 23.

³ C. Lucato, *Che?*, „Cineforum” 1973, n. 120, febbraio, s. 134.

⁴ Ibidem.

⁵ G. Stachówna, op. cit., s. 25

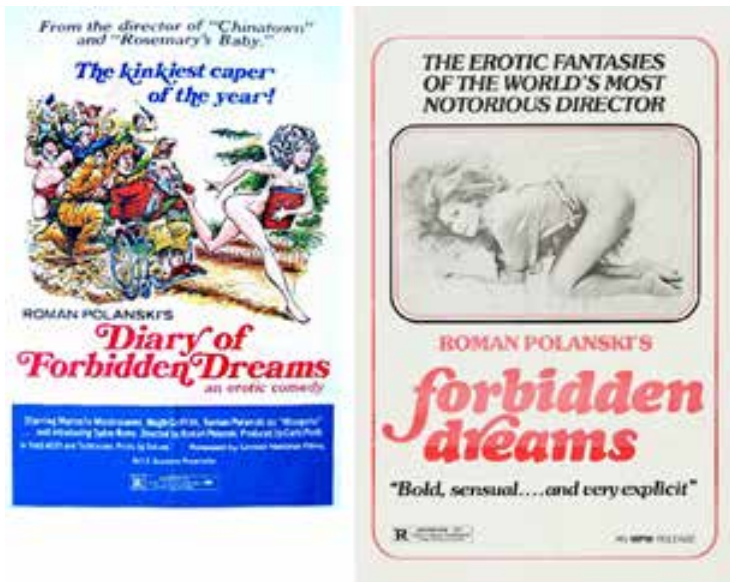
uwagi. Niechciany i szybko zapomniany film w kilka lat po premierze doczekał się jednak drugiego życia: po słynnym skandalu obyczajowym z udziałem reżysera w 1977 roku, w przemontowanej wersji, zaczęto go ponownie rozpowszechniać w krajach anglojęzycznych pod alternatywnymi tytułami: *Diary of Forbidden Dreams* („Dziennik zakazanych marzeń”) lub, *expressis verbis*, *Roman Polanski's Forbidden Dreams* („Zakazane marzenia Romana Polańskiego”)⁶ (il. 2a–2b).

Przeciwno umniejszaniu znaczenia filmu początkowo oponował sam reżyser. O następnym jego obrazie, *Chinatown*, zrealizowanym w 1974 roku i powszechnie uważanym za arcydzieło, pisano w kategoriach „powrotu” po – zdaniem przeważającej większości krytyków – nieudanych *Co?* i *Tragedii Makbeta*, czemu Polański stanowczo się przeciwstawiał, chociażby w wywiadzie opublikowanym w tym samym roku na łamach „Der Spiegel”⁷. Po latach jednak, we fragmencie autobiografii, poświęconym pracy nad *Co?*, reżyser wyznał:

[...] sam film nie jest wart wielkiej uwagi. Odniósł duży sukces we Włoszech, miał powodzenie w innych krajach europejskich, zrobił klapę w Ameryce. Zanim powstał, wszyscy zakochaliśmy się beznadziejnie we Włoszech w ogóle, a w Rzymie w szczególności. Wspólnie postanowiliśmy zapuścić tu korzenie. [...] Andy Braunsberg miał być naszym producentem i zawierać

⁶ Ibidem, s. 26.

⁷ „Nigdy nie potrzebowałem żadnego »powrotu«, jako reżyser nigdy nie straciłem wiary w siebie. Te idiotyzmy wypisywali ludzie, dla których moje dwa poprzednie filmy, *Tragedia Makbeta* i *Co?*, to był chłam. Ja akurat mam na ten temat zupełnie inne zdanie, dla mnie są tak samo dobre, jak wszystkie inne moje filmy. Ale ci ludzie zupełnie się nie znają. Wciąż nie wiedzą, czym jest kino”. Przekł. cytatu – K.S. Tekst oryginału: „Absoluter Dreck, was da geschrieben wurde. Ich hatte nie ein Comeback nötig, ich hatte nie das Vertrauen in mein Können als Regisseur verloren. Diese Leute haben diesen Mist geschrieben, weil sie meine letzten beiden Filme, »Macbeth« und »Was?«, für absoluten Scheißdreck hielten. Ich bin ganz anderer Meinung darüber, für mich sind diese Filme genauso gut wie alle meine anderen. Aber diese Leute haben keine Ahnung. Sie wissen immer noch nicht, was Kino ist”. Zob. *Der Inzest ist aufregend*, „Der Spiegel”, 15.12.1974, Nr. 51, s. 20. Tekst dostępny również online: <https://www.spiegel.de/kultur/der-inzest-ist-aufregend-a-79c776fb-0002-0001-0000-000041696504> (dostęp 31.10.2023).



Il. 2a–2b. Plakaty filmu rozpowszechnianego w krajach anglosaskich pod zmienionym tytułem

kontrakty, Gérard Brach i ja mieliśmy pisać scenariusze [...]. Rzym stał się dla nas bazą przez pełne cztery lata, i chociaż z rozmaitych powodów przedsięwzięcie w końcu upadło, okres ten przyniósł mi ukojenie i pozwolił wrócić do normalnego życia. W Rzymie nie można za długo tonąć w czarnych myślach⁸.

Rzecz jasna, po raz kolejny w fabule Polańskiego doszukiwano się odzwierciedlenia prywatnych problemów reżysera – wedle analizy Stachówny w filmie *Co?* Polański postanowił podjąć grę z widzami skłonnyimi interpretować jego dzieła w kluczu biograficznym i właśnie dlatego w jednej z drugoplanowych ról, natrętnego, skorego do bitki fetyszysty Moskita, obsadził samego siebie (il. 3). Moskit staje się zarazem wariantem innych ról epizodycznych Romana Polańskiego, które reżyser grywał we własnych filmach: od chuligana z *Dwu ludzi z szafą* po nożownika z o dwa lata późniejszego *Chinatown*. Warto dodać, że Stachówna, choć w swojej monografii

⁸ R. Polański, op. cit., s. 283–284.

nie poświęca *Co?* zbyt wiele miejsca, jako jedyna spośród polskich badaczy i badaczek dostrzega wagę filmu w rozwoju twórczości Polańskiego, rozpatrując go z perspektywy psychoanalitycznej – za Dominikiem Avronem konstatuje, że film *Co?* poprzez ów bezwarunkowy tryumf libido i manifestację „siły Ego, a więc sfery świadomości artysty, strzeżonej dotychczas grubymi murami różnych mechanizmów obronnych, czyli wypierania, represji, optymistycznej tendencji pamięci, sublimacji, przed destrukcją tragicznych przeżyć”⁹ przyniósł autorowi swoiste ukojenie, przygotowując go do dalszego etapu kariery po osobistej tragedii. Stachówna podkreśla także, że powrót Polańskiego do groteski w naturalny sposób musiał wynikać z potrzeby azylu po trudnych doświadczeniach życiowych, jak również artystycznych, związanych z niepowodzeniem kasowym *Tragedii Makbeta*¹⁰.



Il. 3. Roman Polański w roli Moskita

Recepcja *Co?* miała się zgoła inaczej w kraju, w którym obraz zrealizowano. Właściwie po dziś dzień włoska krytyka zwykła do rodzimej produkcji Polańskiego powracać nie tylko w kolejnych monografiach poświęconych reżyserowi (których zresztą we Włoszech wydano więcej niż w Polsce)¹¹, ale także w osobnych reinterpretacjach, przeprowadzanych również w kontekście późniejszej jego twórczości, jak i na tle rozwoju kina europejskiego¹². Wkrótce po premierze filmu, w kwietniu 1973 roku, na łamach miesięcznika

⁹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 58.

¹⁰ Ibidem, s. 59.

¹¹ Zob. S. Rulli, F. De Bernardinis, *Roman Polanski*, Milano 1995; A. Cappabianca, *Roman Polanski*, Genova 1997; A. Scandola, *Roman Polanski*, Milano 2003; S. Francia di Celle, *Roman Polanski*, Milano 2008.

¹² Zob. P. Cherchi Usai, *Che?*, „Segnocinema” 1997, n. 84, marzo-aprile, s. 72–73. Na uwagę zasługuje również zestawienie filmu Polańskiego z wczesnymi dokonaniem Luisa Buñuela, *Złotym wiekiem* i *Psem andaluzyjskim* – zob. A. Scandola, *Roman Polański*, op. cit., s. 101–104.

„Filmcritica” zamieszczono zapis interesującej czteroosobowej debaty, której przedmiotem stały się dwa filmy Polańskiego wyświetlane wówczas we Włoszech: *Tragedia Makbeta* i właśnie *Co?*¹³. Uczestnicy dyskusji nie byli zgodni w ocenach (najbardziej krytyczny wobec filmu był Alessandro Cappabianca, późniejszy autor jednej z monografii Polańskiego), w konfrontacji z ekranizacją *Makbeta* film *Co?* ostatecznie wypadł słabiej, niemniej zamiast punktować jego wady, skoncentrowano się na uwypuklaniu atutów. Uwagę krytyków przykuło pojawienie się w obrazie motywów znanych z wcześniejszych dzieł reżysera, przede wszystkim voyeuryzmu nadającego fabule charakter oniryczny, zacierający granice między podmiotem i przedmiotem podglądania. Zamkniętą, wzmagającą poczucie osaczenia, odciętą od rzeczywistości, przestrzeń willi, wykazującą silne cechy fantastyczne, niemal „infernalną”, zestawiano z przestrzenią zamku z *Matni*, który podczas przyływu tracił łączność z zewnętrznym światem, z pokładem jachtu z *Noża w wodzie*, a nawet z mieszkaniem Carol ze *Wstrętu*¹⁴. Wskazywano też na obecność konfiguracji dwójkowych – w epizodach w *Co?*, zresztą niewątpliwie udanych, przewija się kilka typowych dla kina Polańskiego par groteskowych postaci, które równie dobrze mogłyby pojawić się w każdym innym jego filmie, jak choćby dwaj malarze malujący pokój na żółto i niebiesko (to znów nawiązanie do *Alicji w Krainie Czarów*, tym razem do postaci ogrodników przemalowujących na czerwono białe róże w ogrodzie Królowej Kier) czy też starsze amerykańskie małżeństwo, zajmujące pokój Nancy i bezustannie toczące ze sobą absurdalne dyskusje, które w jakiś sposób przywołuje postaci Minnie i Romana Castevetów z *Dziecka Rosemary*. Niczym *déjà vu* nawracają też wykonywane przez bohaterów czynności, które zapętlają czas, czego świadoma jest jedynie główna bohaterka jako obiektywna obserwatorka i przybysz z innej rzeczywistości, mieszkańcy willi zaś są w ten porządek powtarzalności odgórnie wpisani, co obnaża tym samym ich przynależność do świata fikcji. Według włoskich krytyków w groteskowym ujęciu świata w wydaniu Romana Polańskiego wyraźne są wpływy XX-wiecznej prozy polskiej i teatru absurdu (w dyskusji kilkakrotnie padają nazwiska Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego

¹³ E. Bruno, A. Cappabianca, M. Mancini, C. Tiso, *Dibattito*. „Macbeth” e „Che?” di Polanski, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile, s. 132–141.

¹⁴ Ibidem, s. 133.

Witkiewicza i Sławomira Mrożka). Jednak tym, co rozmówców w filmie *Co?* uderzyło najbardziej, były nawiązania Polańskiego do włoskiej kultury, przede wszystkim zaś do tradycji włoskiego kina.

Co? jest swoistym kolażem odniesień i motywów, które jednak – jak w przeważającej mierze podkreślali włoscy krytycy – Polański zdołał wykorzystać i przetworzyć w sposób oryginalny, nie popadając w bezstylowe powielanie czy kicz (jedynie Cappabianca uznał stosunek Polańskiego do włoskiego kina za bezkrytyczny i stąd zgubny dla filmu)¹⁵. Nieprzypadkowe powierzenie jednej z głównych ról Marcello Mastroianniemu, który w *Co?* wciela się w postać byłego alfonsa Alexa, z jednej strony przywoływało filmy spod znaku *commedia all'italiana* (postać kreowana przez Mastroianniiego, który bezlitośnie miażdży mit *latin lover*, jest zlepkiem cytatów i kpin z dotychczasowych ról aktora¹⁶; zob. il. 4), z drugiej zaś stanowiło jawne nawiązanie do kina Federica Felliniego¹⁷, poparte dodatkowo obecnością Alvara Vitalego (odtworzającego epizodyczną, niemą rolę malarza pokojowego) – aktora, którego Fellini zwykł obsadzać w pamiętnych epizodach (w *Satyriconie*, w *Klaunach*, w *Rzymie*, jak również w późniejszym *Amarcordzie*), a który w latach siedemdziesiątych stał się jednym z symboli podgatunku włoskiej *commedii all'italiana* zwanego *commedia sexy*.



Il. 4. Marcello Mastroianni jako Alex

Polański zręcznie lawiruje między odniesieniami do kina autorskiego i komediowego – niektóre cytaty są niemal niezauważalne, jak choćby strojenie przez Nancy min przed lustrem, na chwilę upodabiające ją do Claudii z *Przygody Michelangela* Antonioniego, kreowanej przez Monicę Vitti; zresztą samo snucie się Amerykanki po willi można odczytać również jako

¹⁵ Ibidem, s. 133, 135.

¹⁶ S. Francia di Celle, *Roman Polański*, op. cit., s. 133.

¹⁷ W jednej z recenzji dzieło Polańskiego nazwano nawet „farsą odegraną przez Mastroianniiego dla Felliniego”. Zob. E. Bruno et al., *Dibattito...*, op. cit., s. 144.

niecokarykaturalne przywołanie błędzenia Claudii po opustoszałych korytarzach hotelowych w finałowej sekwencji filmu. Niemniej z pewnością za najbardziej przewrotne nawiązanie można uznać scenę biczowania przebranego w tygrysią skórę impotentą Alexa, będącą niejako odwróceniem słynnej sceny ujarzmiania haremu za pomocą bicia w *Osiem i pół* Felliniego (il. 5a–5b, 6). Dzięki udziałowi Mastroianniego i wymownej niemocy Alexa postać ta staje się swoistym pomostem między postacią Guida a Snaporazem z późniejszego o osiem lat *Miasta kobiet*. Rozmawiając o całej „encyklopedii kina”¹⁸ zawartej w *Co?*, dziele, które poddaje kolejne filmowe cytaty bezuстанnej dekontekstualizacji, krytycy podjęli także refleksję nad wymiarem autotematycznym dzieła Polańskiego. W odbiorze Włochów film stanowi nie tylko studium specyfiki kina włoskiego przefiltrowanej przez wizję „przedstawiciela kultury polskiej”¹⁹, ale także studium nad kinem jako takim, nad robieniem kina, nad samą pracą autora filmowego. Epizodyczny, fragmentaryczny charakter *Co?*, filmu utrzymanego w estetyce *otium*, jak też ciągłe pojawianie się i znikanie kreowanego przez Polańskiego na ekranie fetyszysty Moskita, miałyby zatem obrazować rytm „tworzenia kina” (wł. *fare cinema*) z nieodłącznymi pauzami między okresami zdjęciowymi i niejednokrotnie obezwładniającymi trudami kręcenia. Sama przestrzeń filmowa stała się z kolei przestrzenią typowego dla kina przestoju między robieniem jednego a drugiego filmu²⁰. Właśnie ten aspekt dzieła Polańskiego krytyka włoska uznała za najbardziej interesujący, a zarazem usuwający w cień wszelkie widoczne na pierwszy rzut oka niedociągnięcia i wady *Co?*. Dość powiedzieć, że w tym samym numerze pisma „Filmcritica” ukazała się



Il. 5a–5b. Nancy ujarzmiająca Alexa

¹⁸ Ibidem, s. 138.

¹⁹ Ibidem, s. 137.

²⁰ Ibidem, s. 136.

recenzja autorstwa Giuseppe Turroniego, który określił film Polańskiego mianem „jednego z najlepszych dzieł” reżysera, być może nawet dziełem „najbardziej złożonym”, które niczym u Luigiiego Pirandella „odznacza się jednym, żadnym i stoma tysiącami znaczeń”²¹.



Il. 6. Marcello Mastroianni jako Guido w *Osiem i pół* Federica Felliniego

Na autotematycznej wymowie *Co?* zaważyło też, rzecz jasna, zakończenie filmu, w którym naga Nancy wydostaje się z willi i ucieka na ciężarówce przewożącej świnię, wołając do zdumionego, biegnącego za nią Alexa, że uciec musi, bo inaczej film nie będzie mógł się skończyć. Co ciekawe, finał ten w wersji angielskiej i włoskiej przedstawia się inaczej. W dubbingu włoskim na pytanie: „Co?”, wykrzyczane przez Alexa, pada

odpowiedź: „Film się skończył!”, gdy tymczasem w wersji dystrybuowanej w krajach anglojęzycznych na to samo pytanie Nancy odpowiada: „Chcę poznać prawdziwych ludzi!”²², raz jeszcze odwołując się do fantastycznej natury świata i mieszkańców willi oraz zamykając tym samym serię korelacji z *Alicją w Krainie Czarów*, w której tytułowa bohaterka zwraca się do prześladowców w finałowej konstatacji: „Jesteście zwykłą talią kart, niczym więcej!”²³.

„Quoi? – Rien!”, „Co? – Nic!” – podsumował film Romana Polańskiego jeden z francuskich recenzentów²⁴. Puenta ta, choć pozostaje w zgodzie z odbiorem większości krytyki światowej, zdecydowanie przeciwstawia się opinii krytyki włoskiej, której w licznych drobiazgowych analizach i komentarzach z *Co?* udało się zrobić „coś”.

²¹ G. Turroni, *Che?*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile, s. 143.

²² P. Cherchi Usai, *Che?*, op. cit., s. 73.

²³ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa 1969, s. 198.

²⁴ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, op. cit., s. 26.

Bibliografia

- [Autor anonimowy], *Der Inzest ist aufregend*, „Der Spiegel”, 15.12.1974, Nr. 51.
- Bruno Eduardo, Cappabianca Alessandro, Mancini Michele, Tiso Ciriaco, *Dibattito „Macbeth” e „Che?” di Polanski*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile.
- Cappabianca Alessandro, *Roman Polanski*, Le Mani, Genova 1997.
- Carroll Lewis, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969.
- Cherchi Usai Paolo, „Segnocinema” 1997, n. 84, marzo–aprile.
- Francia di Celle Stefano, *Roman Polanski*, Il castoro cinema, Milano 2008.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2000.
- Lucato Claudio, *Che?*, „Cineforum” 1973, n. 120, febbraio.
- Netz Feliks, *Co?*, „Śląsk” 2011, nr 1.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Polonia, Warszawa 1989.
- Rulli Stefano, De Bernardinis Flavio, *Roman Polanski*, L’Unità/Il Castoro, Milano 1995.
- Scandola Alberto, *Roman Polanski*, Il castoro cinema, Milano 2003.
- Stachówna Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002;
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Turroni Giuseppe, *Che?*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile.

Źródła ilustracji

- Il. 1, 3–5b. Kadry z filmu *Co?* Romana Polańskiego
- Il. 2a. Filmweb, <https://www.filmweb.pl/film/Co-1972-4622> (dostęp 28.10.2023).
- Il. 2b. Movieposters.ha.com, <https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/adult/diary-of-forbidden-dreams-and-other-lot-motion-picture-marketing-r-1979-one-sheets-2-27-x-41-r-rated-style-adult-r-total-2/a/161531-51124.s> (dostęp 28.10.2023).
- Il. 6. Kadr z filmu *Osiem i pół* Federica Felliniego

Nancy in the Land of Swines: A Few Reflections on Polanski’s *What?* and the Film’s Reception in Italy

The article discusses Roman Polanski’s lesser-known film *What?*, made in 1972 in Italy, in Carlo Ponti’s villa. Despite not a very favorable general reception immediately after the premiere and later in time, the film was appreciated by Italian critics, who admired its intertextual values, self-citations, and references to Italian cinema, such as ironic allusions to commedia all’italiana, or Federico Fellini’s works and oneiric atmosphere. The main aim of the text is to present some ways of reinterpreting and reevaluating Polanski’s underrated and almost forgotten movie.

Keywords: *What?*; Polanski; fetishism; reception; Italy; self-reference; citationism

