

## KAT, OFIARA I ŚWIADEK W ŚMIERCI I DZIEWCZYNIIE ROMANA POŁAŃSKIEGO\*

ALEKSANDRA PIĘTKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
apietka@teatr Wielki.pl  
ORCID 0000-0001-5956-1476

[...] kiedy urodziło się w Polsce w epoce, w której ja się urodziłem,  
nie można nigdy zapomnieć prawa gwałtu<sup>1</sup>.

Roman Polański

„Przemoc, lęk i niepewność” – to stygmaty, które – jak pisze Grażyna Stachówna – Roman Polański „wyniósł z dzieciństwa”; są one obecne niemal w każdym jego filmie. *Matnia* (1966), *Wstręt* (1965), *Tess* (1979), *Autor widmo* (2010), *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967), a nawet *Oliver Twist* (2005) oraz *Co?* (1972) – w każdy z tych filmów wpisane jest „prawo gwałtu”, którego Polański nie mógł zapomnieć od dzieciństwa. Wśród wyżej wymienionych dzieł nie może zabraknąć *Śmierci i dziewczyny* (1994) – powstałego na kanwie dramatu Ariela Dorfmana filmu, który jest swoistym studium relacji kata i ofiary. Choć w tym przypadku na ekranie nie oglądamy tak brutalnych scen jak np. w *Pianiście* (2002) czy *Tragedii Makbeta* (1971) (gwałt odmalowany jest jedynie słowami, krzyk uobecniony obrazami), należy uznać

---

\* Niniejszy tekst jest tłumaczeniem artykułu opublikowanego pod tytułem *Image of the Perpetrator, the Victim, and the Bystander in Roman Polanski's "Death and the Maiden"* (1994), „Studies in Eastern European Cinema” 2023, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2023.2196784.

<sup>1</sup> J. Belmans, *Roman Polanski*, Paris 1971, s. 80. Cyt. za: G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 57.

<sup>2</sup> G. Stachówna, *Reżyser z biografią*, w: eadem, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 48. Autorka stwierdza również, że: „okrucieństwo połączone z dominacją, wykorzystaniem, cierpieniem i śmiercią” to stała cecha filmów Romana Polańskiego i że w jego filmach „okrutni są ludzie, sytuacje, czyny, a nawet żarty”. Zob. G. Stachówna, *Okrucieństwo*, w: eadem, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 122–123.

go za jeden z najbardziej „przemocowych” obrazów Polańskiego. Sposób, w jaki prezentowana jest opowieść o niezawinionym cierpieniu, o mechanizmie władzy i przemocy, czyni z tego filmu alegorię otwartą – czyli taką, „którą można czytać zarazem jako przekaz dosłowny, jak i przenośny”<sup>3</sup>. Nie łamiąc konwencji gatunkowej thrillera, reżyser ukazuje w historii Pauliny Escobar traumę wszystkich ofiar wszystkich reżimów i wszystkich „-izmów”. „W *Śmierci i dziewczynie* nie miałem na myśli żadnego konkretnego przywódcy czy reżimu politycznego, który upadł. Opowiadam o nieokreślonym państwie w Ameryce Południowej. To bardziej uniwersalne, ponieważ tego typu sytuacje, gdy dawne ofiary stają twarzą w twarz ze swoimi dawnymi oprawcami i dręczycielami, występują na całym świecie. Muszą przeżyć tego typu spotkania i jakoś sobie z nimi radzić” – komentował swój film Polański<sup>4</sup>.

Okrucieństwo w konwencjonalnych filmach Polańskiego nie jest elementem sensacyjnym, silnie oddziałującą na emocje widza rozrywką lub celem samym w sobie – to, jak pisze Mariola Dopartowa: „bezlitosna diagnoza epidemii, która dotyka współczesne społeczeństwa, gdy wolelibyśmy cudowną pigułkę i trochę relaksu”<sup>5</sup>, ale i – jak uważam – swoista próba reparacji traumy, która te społeczeństwa dotknęła, ponieważ adaptując sztukę Dorfmana, Polański „wystawił traumatyczną konstelację ofiar i katów w postautorytatywnym społeczeństwie”<sup>6</sup>.

W niniejszym artykule analizie zostaną poddane środki kinematograficzne oraz elementy kompozycyjne, których Polański użył w *Śmierci i dziewczynie*, by oddać doświadczenie głównej bohaterki, zobrazować relację pomiędzy katem a jego ofiarą oraz określić pozycję świadka ich spotkania. Skupię się na symbolicznej i fabularnej funkcji kolorów, rekwizytów

---

<sup>3</sup> M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2021, s. 67.

<sup>4</sup> D. Thompson, *I Make Films for Adults*, „Sight and Sound” 1995, Vol. 4, s. 8. Cyt. za: E. Mazierska, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, London–New York 2007, s. 126. Wszystkie cytaty z tekstów anglojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

<sup>5</sup> Zob. M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 91.

<sup>6</sup> M. Elm, *Screening Trauma: Reflections on Cultural Trauma and Cinematic Horror in Roman Polanski's Filmic Oeuvre*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, ed. M. Elm, K. Kabalek, J.B. Köne, Newcastle upon Tyne 2014, s. 46.

i motywów krajobrazowych związanych z poszczególnymi bohaterami, wizualnych aluzjach do obrazów René Magritte'a oraz otwierających i zamykających scenach, które stanowią ramę interpretacyjną filmu. Ponadto przyjrzyć się temu, jak Polański buduje epistemologiczne iluzje odnośnie do postaci, sugerując odbiorcy inne wskazówki interpretacyjne niż te, których spodziewalibyśmy się po konwencjonalnej fabule thrillera.

Przejdźmy zatem do dziewczyny.

## OFIARA

Miałam przepaskę na oczach; leżałam związana na stole, na wznak. Czasem kazali mi trzymać głowę w wiadrze z moimi odchodami, ale kiedy przychodził doktor, byli łagodni. Na moim ciele rozmieścili elektrody z przewodami; włożyli mi metalowy pręt, jak penis. Kiedy rażą cię prądem... Najpierw czujesz pieczenie, a potem... a potem dostajesz drgawek. Gdy jesteś związany, ból jest nie do zniesienia. Staralam się głośniejsze krzyknąć, gdy mniej bolało – taka sztuczka, ale nie pomagała. Wszedł doktor. Powiedział, żeby przzerwali i odesłał ich. Dał mi zastrzyk – poczułam ciepło i ból minął jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Umył mnie i posmarował czymś rany. Powiedział, że już nic mi nie grozi i że puści mi *Śmierć i dziewczynę*. Zapytał, czy lubię Schuberta. Powiedziałam, że go uwielbiam. Ciągłe mu dziękowałam i słuchaliśmy muzyki jak bliscy sobie ludzie. Przez kilka minut nic nie robił. Potem zaczął się przechadzać. Usłyszałam jakby szuranie paska po podłodze i brzęk monet w kieszeni. Wreszcie szelest zdejmowanego ubrania. Nagle położył się na mnie, szepcząc jakieś świństwa. Wsadził mi. Jakbym poczuła ogień. Krzyczałam jakby mnie znowu podłączyli do prądu – ale on nie przestawał. Nie przestawał. Gdy skończył, wyłączył muzykę i pożegnał się, rzucając jedno z tych swoich powiedzonek: „Cała i zdrowa, co, maleńka?”<sup>7</sup>.

Paulina Escobar nie jest typem ofiary: wysoka, postawna kobieta, włosy nosi „po męsku”, na krótko; widać też, że dysponuje pewną siłą fizyczną, sprawnie posługuje się bronią. Odnosi się wrażenie, że przemoc przychodzi jej naturalnie, że czuje się w niej dobrze, swobodnie. Taki odbiór postaci zostaje dodatkowo wzmocniony poprzez fakt obsadzenia w głównej roli

<sup>7</sup> Wypowiedź Pauliny, która zwierza się Gerardowi z tego, co przeżyła podczas pobytu w więzieniu. *Śmierć i dziewczyna*, reż. R. Polański, Wielka Brytania–Francja–USA 1994.

Sigourney Weaver, która wielką popularność zdobyła jako nieugięta porucznik Ellen Ripley w serii filmów o obcym. Poprzez odwołanie się do kinowej metaświadomości widza Polański już przez sam dobór obsady gra z konwencją thrillera i naszymi przyzwyczajeniami odbiorczymi. Taki zabieg sprawia, że zostaje uruchomiony „potencjał dwoistości”<sup>8</sup> aktora i grana przez Sigourney Weaver Paulina nabiera cech osobowości porucznik Ripley z *Obcego*<sup>9</sup>, tworząc szczególną, wprowadzającą dysonans poznawczy kreację antyofiary gwałtu.

Gdy spotykamy Paulinę Escobar w jej „twierdzy” nad urwiskiem, w której izoluje się od reszty świata, „»jest« martwa, a przynajmniej nie w pełni żywa”, jak pisze Hal Hinson<sup>10</sup>. Ten duchowy stan podkreśla jej biało-czerwony strój – zestawienie barw bardzo charakterystyczne dla Polańskiego, który w czerwone sukienki zwykł ubierać postaci, które zginą, żeby wymienić Sarah w *Nieposkromionych pogromcach wampirów*, Michelle we *Franticku* (1988), Mimi w *Gorzkich godach* (1992), Halinę w *Pianiście*<sup>11</sup> czy Tess. Paulina ma białą bluzkę z kołnierzykiem, trochę przypominającą szkolny uniform (co przywodzi na myśl czystość, niewinność), oraz intensywnie czerwoną spódnicę, co można kojarzyć z faktem, że jest ona „martwa od pasa w dół” – bezpłodna, nie w pełni zdolna do rozkoszy fizycznej. Zdaje się to poświadczać scena, w której po kłótni z Gerardem idzie z nim do łóżka: gdy Gerardo czule całuje piersi i szyję Pauliny, jej nieruchoma twarz bynajmniej nie wyraża seksualnego podniecenia; bohaterka jedynie leży bez ruchu i ze łzami w oczach snuje swoją narrację o adopcji chłopczyka i życiu na przedmieściach (il. 1). To, co uderza w tej scenie, to znajdujące się obok kochanków obgryzione skrzydełko kurczaka, „które głodny Gerardo

<sup>8</sup> N. Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 301.

<sup>9</sup> Ewa Mazierska obsadzenie Sigourney Weaver w roli Pauliny komentuje w następujący sposób: „Sigourney Weaver, której wygląd i sposób gry podkreśla neurotyczność postaci, wrażliwość, jak również siłę fizyczną i mentalną, ewokuje jej rolę feministycznej ikony – Ripley w sadze *Obcy*”. E. Mazierska, op. cit., s. 133.

<sup>10</sup> H. Hinson, *Death and the Maiden*, „The Washington Post”, 13.01.1994, [https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthema-idenrhinson\\_coo4ao.htm](https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthema-idenrhinson_coo4ao.htm) (dostęp 12.12.2021).

<sup>11</sup> Zob. M. Dopartowa, op. cit., s. 118.



Il. 1. Gdy Gerardo (Stuart Wilson) całuje namiętnie Paulinę (Sigourney Weaver), ona leży bez ruchu i snuje marzenia o adopcji chtopczyka

wygrzebał ze śmietnika. Ten odpychający obiekt, »abjekt« – używając pojęcia Julii Kristevy – symbolizuje niedającą się strawić część ich relacji oraz, być może, ofiary, których straszliwe krzywdy nigdy nie zostały oficjalnie uznane<sup>12</sup>. Obgryziona kość przywodzi również na myśl kolaże Jonasza Sterna, który wykorzystywał w swoich pracach resztki zwierzęce, takie jak ości czy właśnie kości kurczaka, jako elementy nawiązujące do własnych traumatycznych doświadczeń wojennych<sup>13</sup>.

Do momentu spowiedzi Pauliny zbrodnie Roberta nie uzyskują swojej reprezentacji na poziomie fabularnym; zamiast tego „są wpisane w strukturę

<sup>12</sup> M. Elm, op. cit., s. 60.

<sup>13</sup> W czerwcu 1943 roku, podczas likwidacji getta lwowskiego, Jonasz Stern (1904–1988), „pędzony na miejsce egzekucji, na moment przed wystrzałem upadł do rowu, w którym przez kilka godzin, przykryty ciałami, leżał i udawał martwego, by pod osłoną nocy uciec do lasu. [...] Nigdy nie zdecydował się na podróż do Niemiec. Raz niemieckim dziennikarzom powiedział, że jadąc do Francji przez Niemcy, oczy miał cały czas zamknięte”. A. Piętka. *Jonasz Stern. Ten, który przeżył sam siebie*, w: *Polscy artyści żydowskiego pochodzenia w powojennej Polsce (1945–1989)* [katalog wystawy w Galerii Opera], Warszawa 2014, s. 43.

filmu<sup>14</sup>, oznaczone kolorem spódnicy Pauliny i strojem Doktora Mirandy, ubranego w beżowe spodnie i marynarkę, pod którą ma karminową koszulę. Beż, czyli złamana biel, konotuje skażoną czystość oraz fakt, że pozorna i iluzoryczna jest niewinność Roberta, który ma na sobie koszulę pod kolor spódnicy Pauliny. Polański używa koloru, aby podkreślić symboliczną zawartość oraz dramaturgię narracji filmowej: czerwień kojarzy się z niebezpieczeństwem, lękiem, napięciem<sup>15</sup>, ale też z kobiecością i uwodzeniem<sup>16</sup>, pożądaniem i seksualnością<sup>17</sup>, co razem wskazuje na rodzaj zbrodni dokonanej na Paulinie – gwałt. Z perspektywy dramaturgii filmu czerwień to ekwiwalent nośnika akcji prowadzący zarówno bohaterkę, jak i widza, którego uwagę przyciąga zarówno kolor spódnicy Pauliny, jak i jej impulsywne działania czy też – co znamienne dla Polańskiego – perfekcyjna synergia między nimi. Język ciała Pauliny (zaciśnięte usta, spojrzenie pełne złości, odpalanie papierosa od papierosa) wyraża jej gniew – jest on jak czerwony pulsujący punkt, który z każdą sceną coraz bardziej się rozpala. Czerwień bowiem stanowi „żywą ilustrację kofeiny”, która sprawia, że człowiek staje się „agresywny, niecierpliw lub kompulsywny”, a rytm jego serca przyspiesza<sup>18</sup>; barwa ta „iluzorycznie wychodzi z tła, przez co najbardziej rzuca się w oczy”, „wręcz krzyczy z ekranu”<sup>19</sup> – jak Paulina. Z psychologicznego punktu widzenia gniew Pauliny można rozumieć jako tzw. gniew pourazowy, który sprawia, że nieustannie znajduje się ona w stanie wzmożonej czujności i skupienia.

<sup>14</sup> L. Watkins, *The (Dis)Articulation of Colour: Cinematography, Femininity, and Desire in Jane Campion's "In the Cut"*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Oxford–New York 2007, s. 202.

<sup>15</sup> W. Everett, *Mapping Colour: An Introduction to the Theories and Practices of Colour*, w: *Question of Colour in Motion Picture...*, op. cit., s. 14, 19.

<sup>16</sup> R. Costa-de-Beauregard, *From Screen to Flesh: The Language of Colour in "The Belly of an Architect"*, w: *Question of Colour in Motion Picture...*, op. cit., s. 61.

<sup>17</sup> L. Watkins, op. cit., s. 203.

<sup>18</sup> P. Bellantoni, *Czerwień – kolor kofeiny*, w: eadem, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 2. O „czerwieni strażackiej” autorka pisze: „Ten odcień czerwieni sprawia, że ludzie jedzą szybciej i częściej podejmują ryzyko. Pomyśl o dźwięku, jaki wydaje syrena strażacka. Ta czerwień to jej wizualny ekwiwalent”. Ibidem, s. 3.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 2.

Wiemy od Gerarda, że miała tendencję do przesadnego reagowania, np. gdy jakiś mężczyzna przypadkowo dotknął jej ręki lub gdy miała wrażenie, że ktoś się na nią patrzy. To reakcje typowe dla zespołu stresu pourazowego (*post traumatic stress disorder* – PTSD)<sup>20</sup> – osoby z tą przypadłością mają „obniżony próg rozpoznawania wskazówek w ich środowisku”<sup>21</sup> oraz reagowania na nie.

Aby lepiej zrozumieć doświadczenie Pauliny Escobar i proces uruchomiony w niej przez kata, który dosłownie zapukał do jej drzwi, należy przyjrzeć się początkowi *Śmierci i dziewczyny*. Film otwierają napisy na czarnym tle, wraz z ich pojawieniem się słychać szmery poprzedzające rozpoczęcie koncertu w filharmonii. Następnie zapada cisza, gwałtownie przerwana pierwszymi taktami *Kwartetu smyczkowego d-moll* Franza Schuberta, na ekranie pojawia się w dużym zbliżeniu smyczek uderzający w struny wiolonczeli. Potem widzimy wszystkich muzyków, dalej w dużym zbliżeniu kobiecą dłoń, która mocno ściska męską, a na koniec kamera pokazuje kobietę i mężczyznę, do których te dłonie należą (il. 2–5). Na twarzy kobiety, skierowanej na wprost widowni, maluje się napięcie, lęk. On patrzy na nią przejęty, zatroskany, z powagą, być może z litością. Można odnieść wrażenie, że ona widzi na scenie coś przerażającego, że utwór Schuberta sprawia jej niemal fizyczny ból; on – obserwuje ją, towarzyszy w tym spotkaniu z nieobecny. Nagle na ekranie pojawiają się morze i roztrzaskujące się o skały fale (il. 6) – ostatnie dźwięki muzyki zostają gwałtownie zagłuszone ich rykiem, a ekran zalewa biel piany morskiej. Widzimy miejsce akcji: dom nad urwiskiem, gdzieś w Ameryce Południowej – jak mówi podpis – w kraju po upadku dyktatury. Burza z piorunami, późny wieczór/noc. Taki jest początek spotkania z traumą Pauliny Escobar.

Dom nad urwiskiem, burza, przejście od planu ogólnego do zbliżenia twarzy bohaterki korespondują z otwarciem *Hamleta* Laurence’a Oliviera – filmu będącego odkryciem dla Polańskiego, który obejrzał go przeszło 25 razy i w konsekwencji został kompulsywnym czytelnikiem sztuk Williama

<sup>20</sup> M. Hybiak, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 257.

<sup>21</sup> F.W. Winkel, *Post Traumatic Anger: Missing Link in the Wheel of Misfortune*, Wlp., Nijmegen 2007, s. 11, [https://www.researchgate.net/publication/254836420\\_Post-traumatic\\_anger\\_Missing\\_link\\_in\\_the\\_wheel\\_of\\_misfortune](https://www.researchgate.net/publication/254836420_Post-traumatic_anger_Missing_link_in_the_wheel_of_misfortune) (dostęp 12.05.2022).



Il. 2–6. Początkowe ujęcia filmu *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego

Szekspira<sup>22</sup>. W *Śmierci i dziewczynie*, analogicznie do adaptacji Oliviera, kamera najeżdża przez okno do wnętrza domu Escobarów i tym samym zaprasza nas do wnętrza umysłu Pauliny, w którym pamięć jej gwałciela wypaliła swoje piętno.

Wzburzone morze, porywisty wiatr, grzmiące niebo – nie jest to tylko zabieg psychizacji krajobrazu ukazujący emocjonalny stan bohaterki lub symboliczna prefiguracja jej wewnętrznej przemiany, której będziemy świadkami w dalszej części filmu (czy też swoistego oczyszczenia i nowych narodzin bohaterki) – choć niewątpliwie i te funkcje pełni tak skonstruowane otwarcie. Polański dotyka tu kwestii abstrakcyjnej i bardziej złożonej: na marginesach tych obrazów spojrzeniu widza ukazuje wizualny ekwiwalent głośno Pauliny Escobar<sup>23</sup> – główny temat tego plastycznego nokturnu<sup>24</sup>,

<sup>22</sup> F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, *Polański. Na rozdrożu światów*, Warszawa 2006, s. 31, 38.

<sup>23</sup> Zob. L. Marin, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, przeł. P. Tarasewicz, w: idem, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 394–411.

<sup>24</sup> „Nokturnem w malarstwie określa się scenę nocną, ujęcie pełne mroku, często ukazywane w plenerze”. L. Lubicki, *Najpiękniejsze nokturny w malarstwie polskim*, Niezlasztuka.net, 11.12.2017, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najpiekniejsze-nokturny-w-malarstwie-polskim> (dostęp 12.12.2021). Nokturny malował m.in. William Turner. Ciężko nie odnieść wrażenia, że mieszcząca się nad urwiskiem latarnia morska, która



który zostaje podjęty w następnych „aktach” filmu. Chodzi tutaj o głos jako synonim niewypowiedzianych słów głównej bohaterki; stanowi on niezmaterializowane myśli, oskarżenia, które kumulują się w jej krtani, nim zostaną zwokalizowane<sup>25</sup>. To głos, który jest transcendentny względem mowy<sup>26</sup>, poprzedza ją, a jednocześnie stanowi jej część – to myśli, nim przybiorą formę słów, ale i to, co poprzedza myśl, nim przybierze jej kształt, nim uformuje pojęcie; to coś pierwotnego, wobec czego mówienie jest wtórne (jak *parole* wobec *langue* u Ferdinanda de Saussure’a).

Reżyser w obrazowo-słowny sposób – odwołując się do naszych symbolicznych wyobrażeń na temat burzy, morza, deszczu – unaocznia proces wokalizacji bólu, początek tego procesu. Pokazuje nam budzący się do mówienia głos Pauliny Escobar, który wzbierał w niej przez piętnaście lat niczym wzburzone fale widoczne na ekranie. To „nieobecne mówienie” rozpoczyna się na przecięciu milknących dźwięków muzyki Schuberta i ryku fal i rezonuje w całej sekwencji otwierającej film.

Rama *Śmierci i dziewczyny* jest tak skonstruowana, że ostatecznie nie wiadomo, czy w sali koncertowej Paulina oddaje się własnej fantazji, w której jej oprawca „sam siebie dostarczył pod jej drzwi niczym Bożonarodzeniowy prezent”<sup>27</sup>, czy też mamy do czynienia z retrospekcją zdarzeń, odtworzonych jako jej subiektywne wspomnienie, które przywołuje *Kwartet smyczkowy* Schuberta. Polański zaczyna film w sali koncertowej, gdzie Escobarowie słuchają *Kwartetu*, następnie pokazuje nam to, co najprawdopodobniej stanowi retrospekcję wcześniejszych zdarzeń, w trakcie której ten sam utwór Schuberta odtwarzany jest na kasecie, by ostatecznie powrócić do sali koncertowej z początku filmu, gdzie dostrzegamy Doktora Mirandę siedzącego na balkonie nad Pauliną i Gerardem<sup>28</sup>. Co więcej, historia *Dziewczyny*

---

pojawia się w *Śmierci i dziewczynie*, inspirowana jest *Latarnią morską w Bell Rock* (*Bell Rock Lighthouse*) Turnera.

<sup>25</sup> To „»widzenie« głosu” dotyczy „samej materii »mówienia«”. L. Marin, op. cit., s. 395.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 408.

<sup>27</sup> Słowa Pauliny wypowiedziane do Gerarda zaraz po tym, jak się obudził i zdał sobie sprawę, że związała Roberta.

<sup>28</sup> L. Vachaud, *Ben Hur's Riding Crop*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. P. Cronin, Jackson 2005, s. 159.

z pieśni Schuberta odzwierciedla historię Pauliny. Taka struktura narracyjna oparta jest na *mise en abyme* – „zwierciadlanej kompozycji”, „zawierającej w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie”<sup>29</sup>. Powrót do punktu początkowego kreuje zamkniętą pętlę, która na chwilę zatrzymuje nas w odizolowanym świecie<sup>30</sup>. Widz – na końcu zaproszony do tego, by poddać refleksji to, co zobaczył na początku<sup>31</sup> – ostatecznie opuszcza tę pętlę, lecz bohaterowie pozostają w niej, by w nieskończoność odtwarzać swoją historię. Jednostkowe cierpienie Pauliny, które maluje się na jej twarzy w pierwszych ujęciach filmu, zostaje zmienione w fabułę, w dzieło sztuki – w „akcję”, opowieść, a konkretnie – w thriller. Cierpienie Pauliny można reprodukcować tak często, jak odtwarza się film, który inscenizuje jej traumę oraz – w domyśle – cierpienie wszystkich ofiar politycznych reżimów, które z upływem lat zmieniają się w Szekspirowskie „more talk”, historię niesioną „z ust do ust”<sup>32</sup>, jak zresztą wiele innych wydarzeń i jednostkowych tragedii, o których dowiadujemy się codziennie z mediów.

Biorąc pod uwagę biografię Polańskiego, *Śmierć i dziewczynę* można uznać za jeden z jego najbardziej osobistych filmów – taki, w którym ciężko jest odseparować artystę od jego dzieła. „Wiedziałem, o czym mówię, gdy robiłem ten film. Mogłem wykorzystać własne doświadczenie i postawić się na miejscu tych postaci” – powiedział reżyser w jednym z wywiadów<sup>33</sup>. Niebezpieczne byłoby również stwierdzenie, że fabuła filmu kojarzy się z reżimem komunistycznej Polski czasów Władysława Gomułki i odnosi się do wątku biografii Polańskiego związanego z Samanthą Geimer. Ale bardziej prawdopodobne jest to, że decyzja reżysera o adaptacji sztuki Ariela Dorfmana przywołała jego wspomnienia wojny, uruchamiając moralny dylemat ocalałego z Holocaustu, z którym przyszło mu się mierzyć całe

<sup>29</sup> M. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2, s. 399–400.

<sup>30</sup> F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, op. cit., s. 117.

<sup>31</sup> G. Midding, *Being Merciless, w: Roman Polanski: Interviews*, op. cit., s. 142.

<sup>32</sup> Zob. W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, akt V, scena 3, Książę, w. 307–310. Cyt. za: Z. Mitosek, 2013, s. 18. Książę mówi: „Jednych ukarze się, innym wybaczy, / Lecz ludzie wieki będą się smucili, / Z ust do ust niosąc w cztery świata strony / Historię dwojga kochanków z Werony”.

<sup>33</sup> L. Vachaud, op. cit., s. 162.

życie, nie tylko na ekranie. Jednak, inaczej niż Paulinie, Polańskiemu nie było dane stanąć twarzą w twarz ze swoimi oprawcami.

## SPRAWCA

Przez kilka tygodni potrafiłem się opierać. Byłem twardy, nikt nie mógł mi dorównać w tej walce. Tylko ja mogłem się powstrzymać. Nikt przy mnie nie umarł, wielu z nich uratowałem. Byłem dla nich łagodny, tak było na początku. Potrzebowali lekarza. Mój brat był w tajnej policji, potrzebowali kogoś do opieki nad więźniami, żeby nie umierali. Umyłem cię. Gdy zrobiłaś pod siebie, powiedziałaś, że jesteś brudna, a ja ciebie umyłem. Inni kpili sobie ze mnie: „Nie wezmiesz sobie dupy za friko?”. Nie byłem sobą, ale zaczęło mi się to podobać. Kładli ludzi na stołach, zupełnie nagich, w jasnych pokojach, ale ty tego nie wiesz. Byli zupełnie bezbronni. Nie musiałem być miły ani nikogo uwodzić! Wiedziałem, że nie muszę o nich dbać – byli na mojej łasce, mogłem złamać każdego; robili wszystko, co chciałem. Wciągnęło mnie to; dręczyła mnie chorobliwa ciekawość: ile ta kobieta wytrzyma? Czy po elektrowstrząsach jej wagina nadal będzie wilgotna? A może dostanie orgazmu? [śmiech] Lubilem się obnażać. Rozbierałem się powoli, zdejmowałem spodnie tak, żebyś wiedziała, co robię. To mnie podniecało. Byłem nagi, ale ty tego nie widziałaś. Należałaś do mnie! Wszystkie byłyście moje! To mi się spodobało. Mogłem cię zranić, przelecieć, a ty nie mogłaś odmówić. Musiałaś być tylko wdzięczna. Uwielbiałem to. Szkoda, że to już minęło. Naprawdę żałuję<sup>34</sup>.

Doktor Roberto Miranda cierpi na syndrom Makbeta – jego schemat myślenia odzwierciedla zasada, którą kierował się Szekspirowski bohater: „»mogę / mam możliwość, więc muszę«, bez względu na poważne (zwłaszcza moralne) konsekwencje”<sup>35</sup>. Makbet dopuścił się zbrodni, bo „mógł zostać królem”; ta możliwość stała się dla niego pokusą, a w końcu – koniecznością. „Jak bowiem zdaje się przestrzegać Szekspir, rozpoznana możliwość

<sup>34</sup> „Spowiedź” Roberta Mirandy, który w końcowych ujęciach filmu, klęcząc nad urwiskiem, przyznaje się do popełnionych zbrodni.

<sup>35</sup> Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Syndrom Makbeta, czyli gdy możliwość staje się koniecznością. O powieści Tima Krabbé „Złote jajko” i filmie „Zniknięcie” George’a Sluizera, w: Możliwość i konieczność w kulturze. Idee, narracje, interpretacje*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2017, s. 222.

– zwłaszcza gdy idzie w parze z bogatą imaginacją – bywa grzeszną pokusą, która wiedzie prostą drogą ku zbrodni<sup>36</sup> – pisze Brygida Pawłowska-Jądrzyk. Jeśli ktoś dostaje przy tym gwarancję, że uiszczenie jego fantazji nie poniesie za sobą żadnych konsekwencji – pokusa wiedzie wprost do popełnienia zbrodni.

Zrekonstruowana przez doktora Mirandę scena, w której powoli się rozbiera, krocząc po więziennej sali, nim nagi rzuci się na Paulinę, osnuta jest na kanwie powstałej w 1817 roku pieśni Schuberta *Śmierć i dziewczyna*. Kompozytor potem tę pieśń przearanżował i włączył do *Kwartetu smyczkowego d-moll* (1824), do części *Andante con moto* (warto zauważyć, że wł. *andante* dosłownie oznacza ‘określenie tempa umiarkowanego w ruchu spokojnego kroku’<sup>37</sup>).

„Obok, ach obok  
Przejdź, szkielecie dziki!  
Jestem jeszcze młoda, mój kochany, idź  
I nie dotykaj mnie<sup>38</sup> – śpiewa tytułowa Dziewczyna.

„Daj swą dłoń, piękna i delikatna postaci.  
Jestem przyjacielem, nie przychodzę karać.  
Bądź dobrej myśli! Nie jestem dziki,  
W ramionach mych błogo będziesz spać<sup>39</sup> – odpowiada jej Śmierć.

Oparty na romantycznej pieśni obraz brutalnego gwałtu to wizerunek okrucieństwa, które estetycznie kojarzy się z muzyką klasyczną graną przez obozową orkiestrę w Auschwitz – to faszyzm „wysublimowany”, spotykany w propagandowych tekstach, w których zadawanie gwałtu jest estetyzowane, a piękno rozlanej krwi i krzyk niemal przyprowadzają o dreszcze rozkoszy. Wydaje się, że protoplastą postaci Roberta Mirandy jest doktor Joseph

<sup>36</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>37</sup> Zob. *Słowniczek muzycznych określeń wykonawczych*, <http://dur-moll.pl/sownik/sownik.htm> (dostęp 15.02.2022).

<sup>38</sup> Słowa pieśni *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta. Autor słów: Matthias Claudius. Zob. Wikiwand, „*Śmierć i dziewczyna*” (pieśń), [https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9Amier%C4%87\\_i\\_dziewczyna\\_\(pie%C5%9B%C5%84\)](https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9Amier%C4%87_i_dziewczyna_(pie%C5%9B%C5%84)) (dostęp 15.02.2022).

<sup>39</sup> Ibidem.

Mengele (1911–1979)<sup>40</sup> – lekarz SS w Auschwitz-Birkenau, gdzie najpierw pełnił funkcję szefa służb medycznych obozu kobiecego, a potem był odpowiedzialny za selekcje więźniów zdalnych do pracy. Nim wybrani więźniowie zostali poddani eksperymentom, przebywali w dobrych warunkach, zwłaszcza dzieci. Mengele nierzadko odwiedzał je, by pobawić się z nimi i przynieść słodycze; jego przyszłe ofiary bardzo go lubiły i nazywały go: „wujek Pepi”<sup>41</sup>. Co się zaś tyczy kobiet – podobnie jak doktor Miranda – m.in. sprawdzał, jak reagują na rażenie prądem. Swoje pseudoeksperymenty oraz „zastrzyki śmierci” Joseph Mengele wykonywał w sterylnie białym fartuchu i białych rękawiczkach, stąd szybko zyskał sobie wśród więźniów dwa przydomki: „Anioła Śmierci” oraz „Białego Anioła”. Paulina ironicznie nazywa Mirandę swoim „Aniołem Litości” („my Angel of Mercy”), co sugeruje, że jego fikcyjna biografia jest odzwierciedleniem życia nazistowskiego doktora.

W *Śmierci i dziewczynie* Polańskiego akt przemocy jest dla doktora Mirandy aktem seksualnym (w tym przypadku też dosłownie) i jednocześnie rodzajem perwersyjnego *katharsis*. By osiągnąć spełnienie duchowe i fizyczne, kat musi przekroczyć swoje granice moralne („Tylko ja mogłem się powstrzymać”), społeczne („Nie musiałem być miły ani nikogo uwodzić!”) oraz biologiczne swojej ofiary (naruszenie granic nietykalności cielesnej drugiej osoby), które jednocześnie wyznaczają granice jego człowieczeństwa (fizyczne tortury, którym poddaje Paulinę, dehumanizują go). Dzieje się tak, ponieważ „status prześladowcy czy wręcz kata pograża człowieka w swoistym wiecznym niezaspokojeniu, każe sprawdzać granicę, do której człowiek może czy ma odwagę się posunąć i granica ta podlega prawom eksperymentu”<sup>42</sup>. Ten mały łysy człowiek dzięki Paulinie (i wielu innym kobietom, które były jego seksualnymi niewolnicami) staje się wielki, staje się panem. Nietzsche jest nawet przez niego cytowany: „Nigdy nie jesteśmy w stanie w pełni posiadać duszy kobiecej”. Po wygłoszeniu tej złotej myśli Miranda rozwodzi się nad naturą relacji między mężczyzną i kobietą: „Tracisz zmysły, pożądając ich. Nieważne, ile cię to kosztuje. Zapłacisz

<sup>40</sup> Potwierdza to m.in. Ewa Mazierska. Zob. E. Mazierska, op. cit., s. 108.

<sup>41</sup> Zob. A. Michalewska, *Mengele stał się symbolem. Wywiad z Christopherem Machtem*, Granice.pl, 9.11.2020, <https://www.granice.pl/publicystyka/christopher-macht-wywiad-joseph-mengele/1587/1> (dostęp 15.02.2022).

<sup>42</sup> M. Dopartowa, op. cit., s. 205.

każdą cenę. Jednak nigdy nie dostaniesz tego, czego oczekujesz”. „A czego oczekujemy?” – pyta Gerardo. „Aprobaty” – odpowiada mu Roberto.

Żadna kobieta nigdy nie dała Mirandzie tego, czego tak rozpaczliwie pragnął, dlatego gdy tylko nadarza się okazja, aby mógł zyskać potwierdzenie swojej męskości przemocą – korzysta z niej. Roberto potrzebuje ofiary, by stać się tym, kim chce być. Dlatego nie żałuje swoich grzechów ani za nie nie przeprasza. Wręcz przeciwnie: żałuje dni, gdy mógł bezkarnie poniżać i gwałcić ludzi („Uwielbiałem to. Szkoda, że to już minęło”). Jednocześnie chępli się tym, że był łaskawy dla Pauliny („Umyłem cię. Gdy zrobiłaś pod siebie, powiedziałaś, że jesteś brudna, a ja ciebie umyłem”), choć wcale nie musiał. Jest w tym „współczującym dręczycielu”<sup>43</sup> rodzaj chorej perwersji: w pewnym sensie Roberto nagradza siebie gwałceniem swojej ofiary za dokonany wcześniej akt miłosierdzia.

Polański powiedział Benowi Kingsleyowi, aby grał swoją postać, jakby była niewinna<sup>44</sup>, co się powiodło: do samego końca widz nie może być pewien, że Roberto jest winny. Jednak za każdym razem, gdy Miranda próbuje przekonać Gerarda, że jest niewinny, Polański podkopuje wiarygodność jego słów swoją wizualną strategią sobowtóra. Gdy Gerardo każe Mirandzie być szczerym w swoich zeznaniach dotyczących gwałtu, ten odpowiada mu: „Jak mam być szczerzy, skoro jestem niewinny?”. W scenie tej reżyser umiejscawia za plecami Roberta duży cień wyraźnie odcinający się od tła – jego ciemnego sobowtóra – i sadza go na toalecie, dzięki czemu osiąga efekt ironiczny (il. 7–8).

Sylwetka Roberta zostaje powielona za jego plecami w postaci wielkiego cienia-sobowtóra także wtedy, gdy Paulina nagrywa jego zeznania na kasetę podczas swojego udawanego procesu (il. 9–10), co sugeruje, że Doktor Miranda nie jest tym, za kogo się podaje, a jego prawdziwa osobowość „kładzie się cieniem” na jego zeznaniach. Ujęcie to nawiązuje do obrazu *Zasada przyjemności* (*Le principe du plaisir*, 1937) René Magritte’a, który przedstawia Edwarda Jamesa siedzącego przy stole i mającego głowę zasłoniętą jasnym światłem (il. 11). Magritte, gdy pracował nad tym portretem inspirowanym fotografią Mana Raya, „zastąpił twarz modela eksplozją światła pochodzącą

<sup>43</sup> E. Mazierska, op. cit., s. 126.

<sup>44</sup> B. Wygant, *Ben Kingsley 'Death And The Maiden' 12/3/94*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=VpbvxjodFeg&t=21s> (dostęp 5.02.2022).



Il. 7–8. Roberto siedzący na toalecie z wielkim cieniem w tle, gdy wyznaje Gerardowi, że jest niewinny

z flesza aparatu, a tym samym – co u niego częste – przedrzeźniając i demonstrowując zasadę nieprawdziwości, która stoi za fotografią<sup>45</sup>. Analogicznie, prawdziwa twarz zła kryje się za światłem, które rozświetla Roberta – metaforycznie rzecz ujmując: zło czai się pod powierzchnią prawdy.

Paulina nie szuka zemsty<sup>46</sup>. Chce procesu. Chce oskarżenia i przyznania się do winy<sup>47</sup>. Zabiera Mirandę nad urwisko, zrywa mu przepaskę z oczu i każe spojrzeć w morską otchłań u jego stóp, konotującą jej otchłań emo-

<sup>45</sup> M. Paquet, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Köln 2000, s. 79.

<sup>46</sup> „Żadna zemsta mnie nie nasyci. [...] Nie chcę go pieprzyć ani zabijać, tylko... Musi mi tylko powiedzieć, ma się przyznać...” – mówi bohaterka do Gerarda.

<sup>47</sup> „Oskarżam doktora Mirandę o przyzwolenie na systematyczne bicie i poddawanie elektrowstrząsom Pauliny Lorkin [...]. Oskarżam też doktora Mirandę o czter nastokrotne zgwałcenie Pauliny Lorkin przy muzyce *Śmierć i dziewczyna* Schuberta,



Il. 9. Doktor Miranda zeznaje przed kamerą podczas udawanego procesu Pauliny



Il. 10–11. U góry: Roberto nagrywany przez Paulinę.  
Z prawej: obraz René Magritte'a *Zasada przyjemności*  
(*Le principe du plaisir*, 1937)



cyjonalną (il. 12–14). Sama zostaje wpisana w scenariusz wzburzonego morza, która symbolizuje jej stan psychiczny z początku filmu.

Spójrz na mnie – mówi Paulina, obejmując dłońmi twarz Roberta. – Czy jest wystarczająco jasno, żebyś mnie zobaczył? Nie znasz mnie? Nie ty mówiłeś mi swoje obrzydliwe myśli? Nie zwierzałeś mi się ze swoich sekretów?

Symboliczne ściągnięcie przepaski z oczu Roberta, by ujrzeć prawdę na temat siebie i swych czynów, nie powoduje, że w końcu dostrzega on okropieństwo zbrodni, których się dopuścił. Również i tutaj Polański wprowadza grę z symbolicznym rekwizytem, który nie jest tym, czym wydaje się, że jest

---

odtworzonej na zdezelowanym gramofonie” – mówi Paulina na początku niby-procesu, który wytoczyła Mirandzie.





Il. 12–14. Początek „wyznania grzechów” Roberta

na pierwszy rzut oka<sup>48</sup>. Dopiero spowiedź Roberta w następnej scenie staje się symbolicznym aktem uznania cierpienia i krzywd Pauliny oraz wszystkich prześladowanych przez reżim totalitarny. Zwokalizowanie prawdy uwalnia (symbolicznie oraz dosłownie) Roberta, któremu kobieta pozwala odejść. Z perspektywy psychologicznej oboje w końcu się od siebie oddzielają. Niemniej jednak umysł Pauliny pozostaje zniekształcony przez kata, który tak długo w nim przebywał.

## TRANSGRESJA SPRAWCY I OFIARY

W *Śmierci i dziewczynie* nic (ani nikt) nie jest tym, czym wydaje się na pierwszy rzut oka. Najdobitniejszym tego przykładem jest konstrukcja postaci Pauliny i Doktora Mirandy, względem których widz doświadcza dysonansu poznawczego. „Czy Paulina się nie myli?”, „Na co ją stać?”, „Czy wejdzie w rolę oprawcy?”, „Czy go zabije?” – te pytania zadaje sobie widz, gdy patrzy na wymachującą bronią Paulinę, która przecież dwa lata wcześniej pokonała obcego w kolejnej części kinowego hitu. Im bardziej bohaterka stara się wygzekwować prawdę od Roberta, tym mniej jesteśmy pewni, czy rzeczywiście jest jego ofiarą.

Polański ten efekt dysonansu poznawczego wzmacnia starannie dobraną strategią wizualną, która ma na celu dalsze zacieranie granicy między katem a jego ofiarą. W scenie, w której Paulina uwalnia Doktora Mirandę, w momencie rozwiązywania mu rąk, staje za nim niczym jego cień, tym samym w pewnym sensie Roberto staje się jej powtórzeniem, a dokładniej – odbiciem (w krzywym zwierciadle, można dodać) (il. 15). Scena ta

<sup>48</sup> E. Mazierska, op. cit., s. 54.

przywodzi na myśl dwa obrazy René Magritte’a: *Reprodukcja zabroniona* (*La reproduction interdite*, 1937) oraz *Decalcomanię* (*La décalcomanie*, 1966). Na pierwszym z nich lustrzany sobowtór jest odwrócony plecami do patrzącego – odnosimy wrażenie, że jest odbiciem postaci na pierwszym planie, a jednocześnie nim nie jest; pozornie to ten sam człowiek, a jednak inny (il. 17). Na drugim obrazie Magritte podejmuje grę ze swoim ikonicznym motywem malarskim – mężczyzną w meloniku, który tym razem zostaje zduplikowany na czerwonej kurtynie w postaci wyciętej sylwetki, wypełnionej rozpostartym przed nim morzem (il. 16). Na obu obrazach to podwojenie przynosi zachwianie statusu ontycznego postaci – jej rozszczepienie. Gdy jednak przyjrzymy się uważniej, staje się jasne, że mężczyzna i jego kontur nie są takie same: sylwetka wycięta na kurtynie jest zniekształcona, nie oddaje kształtu rzekomego oryginału. Funkcją kurtyny nie jest bowiem reprezentacja rzeczywistości lub jej obramowanie, a zestawienie „tego, co zwyczajne (dające się zidentyfikować), z tym, co skrywa się wewnątrz niego (ujawnionego przez obecność sobowtóra), widzialnego [...] z jego przekształceniem”<sup>49</sup>.

W obu tych obrazach i omawianej scenie powielenie zakłóca ontyczny status mężczyzny i Pauliny i stwarza efekt ich oddzielenia się od samych siebie. Francuskie słowo *se dédoubler* – sobowtór – dosłownie oznacza ‘być rozdzielonym na połowy’. W ujęciu psychoanalitycznym oznacza to ‘mieć rozdwojoną osobowość’ i odnosi się do Freudowskiej koncepcji niesamowitości: „Dla Freuda niesamowitość wiązała się z łączeniem przeciwieństw, znanego i zgodnego z tym, co – wedle norm społecznych – powinno pozostać ukryte”<sup>50</sup>. Sobowtór reprezentuje stłumionego, wewnętrznego Innego, „który wygląda jak w odbiciu w lustrze w domu zabaw; jest odizolowany, odcięty i ma wątłą, lecz trwałą formę”<sup>51</sup>. Wypartym Innym Pauliny jest Roberto. „Świat Polańskiego – pisze Ewa Mazierska – jest pełen sobowtórów oraz podwojeń i przypomina korytarz pełen luster, w którym każdy człowiek

<sup>49</sup> J. Roudaut, *A Grand Illusion*, w: *Magritte*, ed. D. Abadie, New York 2003, s. 34.

<sup>50</sup> A. Umland, *This is How Marvel Begins. Brussels 1926–1927*, w: *Magritte: The Mystery of the Ordinary. 1926–1938*, ed. A. Umland, New York 2013, s. 37.

<sup>51</sup> *Ibidem*.



Il. 15. Paulina uwalniająca Roberta; po lewej bezradny Gerardo



Il. 16–17. Obrazy René Magritte'a: z lewej – *Decalcomania* (*La décalcomanie*, 1966), z prawej – *Reprodukcja zakazana* (*La reproduction interdite*, 1937)

jest odbiciem innego, który jest podobny, lecz nie identyczny – podobnie jak lustro odbija obiekt, ale i zniekształca go<sup>52</sup>.

W scenie uwolnienia Roberta Polański czyni go negatywnym odbiciem Pauliny (tak jak kat stanowi negatywne odbicie ofiary) oraz personifikacją jej mrocznej tajemnicy, którą niedawno wyjawiała Gerardo. Można by powiedzieć, że w scenie tej symbolicznie uwalnia się od przeszłości, jednak zapętłająca się narracja filmu, na koniec którego przenosimy się tam, gdzie był jego początek – do sali koncertowej – sugeruje, że jej osobowość pozostanie rozdarta pomiędzy ofiarą, którą była, a zinternalizowanym katem, który, paradoksalnie, pomógł jej poradzić sobie z przeszłością i „żyć dalej”. Kojarzy się to z *Tajemniczym sobowtórem* (*Le double secret*, 1927) Magritte’a, zwłaszcza że postać na tym obrazie przypomina z wyglądu Paulinę, która zdaje się być nań wystylizowana (il. 18–19). W obrazie tym Magritte prezentuje nierówno wyciętą twarz, która unosi się obok głowy, do której należy. Wnętrze głowy ujawnia tuby i kulki, które wyglądają jak roztopione; wszystkie elementy kompozycji ukazują człowieka odłączanego od siebie samego, wewnątrznie wypalonego, złamanego przez życie – dokładnie takiego, jakim stała się Paulina.

Polański zaciera granic między Doktorem Mirandą a Pauliną podkreśla jeszcze jednym elementem wizualnym, opartym na twórczości Magritte’a. Reżyser przypisuje Robertowi doświadczenie ofiary w ujęciach nawiązujących do *Pamięci* (*La mémoire*, 1948) (il. 20–21). Obraz ten przedstawia „wyrzeźbioną w kamieniu twarz młodej kobiety – kobiety, która kiedyś żyła, ale już nie istnieje, którą nigdy już nie będzie; kobieta ta ma plamę krwi na skroni, ekspresywnie nawiązującą do jej dawnego życia<sup>53</sup> i bolesnej pamięci o, być może, kochanku, który niegdyś ją skrzywdził. Choć niniejszy opis pasuje do stanu psychicznego Pauliny, Polański kojarzy obraz Magritte’a z Doktorem Mirandą, którego głowa krwawi od uderzenia bronią. Co więcej, ma on przepaskę na oczach, tak jak Paulina w więzieniu. W scenie, w której czeka, aż Gerardo zadzwoni do szpitala w Hiszpanii, by potwierdzić jego alibi, i uratuje od potencjalnej egzekucji nad urwiskiem i wrzuceniem do morza, chusta zakrywa mu prawie dwie trzecie twarzy (il. 22). Scenę tę można odczytać jako aluzję do obrazu *Historia centralna*

<sup>52</sup> E. Mazierska, op. cit., s. 51.

<sup>53</sup> M. Paquet, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Köln 2000, s. 23.



Il. 18–19. Paulina zdaje się być wystylizowana na postać z obrazu René Magritte'a *Tajemniczy sobowtór* (*Le double secret*, 1927)

(*L'histoire centrale*, 1928<sup>54</sup>) Magritte'a (il. 23), na którym białe płótno zakrywające twarz kobiety odnosi się do pamięci malarza o samobójstwie jego matki, która utopiła się i której ciało odnaleziono nakryte jej nocną koszulą. Zasłanianie twarzy Roberta i Pauliny, ukrytych w cieniu, ewokuje również jeszcze jeden obraz Magritte'a: *Kochanków* (*Les amants*, 1928) (il. 25). Zważywszy na fakt, że ich relacja to odwrócenie relacji romantycznej, jest to bardzo niepokojące zestawienie. Polański świadomie podkreśla to quasi-erotyczne napięcie między nimi m.in. wtedy, gdy Paulina knebluje Mirandę swoimi majtkami i siada na nim okrakiem – reżyser w scenie tej wykorzystuje serię zbliżeń imitujących stosunek seksualny<sup>55</sup>.

Podsumowując powyższe rozważania, kata i ofiarę łączy relacja metonimiczna, przyczynowo-skutkowa: tożsamość/byt ofiary określa (zwłaszcza w tak „bliskiej” relacji jednostkowej zbrodni, jaką jest gwałt) – kat; kat również nie byłby katem, gdyby nie miał ofiary. Czy kat i ofiara to dwa oblicza tego samego bytu? Ile jest kata w ofierze, ile ofiary w kacie? Biorąc pod uwagę biografię Polańskiego, zdaje się, że pytania te zadaje sam sobie<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Zob. J. Meuris, *René Magritte: 1898–1967*, transl. M. Scuffil, Cologne 1990, s. 30–31.

<sup>55</sup> M. Hybiak, *W matni symbolicznego...*, op. cit., s. 263.

<sup>56</sup> Więcej na temat związków biografii Polańskiego z recepcją jego dzieł zob. E. Mazierska, *Roman Polanski (and Others) on Trial*, „Studies in Eastern European Cinema” 2022, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2022.2088135.



Il. 20–21. René Magritte, *Pamięć* (*La mémoire*, 1948) i Roberto po tym, jak Paulina uderzyła go bronią w głowę



Il. 22–23. Roberto czekający, aż Gerardo wykona telefon, który może uratować mu życie i obraz René Magritte, *Historia centralna* (*L'histoire centrale*, 1928–1929)



Il. 24–25. Roberto obejmujący Paulinę i przystawiający pistolet do jej skroni. Poniżej obraz René Magritte'a, *Kochankowie* (*Les amants*, 1928)

## ŚWIADEK

Na przecięciu spojrzeń kata i ofiary stoi Gerardo Escobar, świadek tego osobliwego spotkania kata i jego ofiary. Ten reprezentant prawa w kapciach i szlafroku został mianowany przez prezydenta na przewodniczącego komisji śledczej badającej dawne zbrodnie. Gorzką – jakże znamioną dla humoru Polańskiego – ironią w *Śmierci i dziewczynie* jest to, że Gerardo jest adwokatem jedynie martwych ofiar. Paradoksalnie więc ci, którzy zamilkli na zawsze, otrzymują prawo do sprawiedliwego procesu, podczas gdy ofiarom, które zostały przy życiu, głos odebrano. „Kocham cię. Jesteś moim życiem. Ale ty chcesz szukać jedynie tych, którzy nie żyją i nic nie powiedzą. A ja mogę zeznawać!” – mówi do niego Paulina parę minut przed tym, jak wyznaje mu prawdę o tym, co przeszła w więzieniu. Po mężu można by się spodziewać, że ukoi ból żony czułym słowem, pocieszy ją i uspokoi,

gdą ewidentnie przechodzi przez tzw. flashback traumatycznego doświadczenia sprzed piętnastu lat. Jednak zamiast tego Gerardo postanawia „nie oszczędzać jej uczuć” i „być szczerym”, ponieważ „sprawa jest zbyt poważna”<sup>57</sup>. Podkopuje poczucie rzeczywistości Pauliny i nieustannie podkreśla bezużyteczność jej zeznań: „To kpina, a nie sąd – mówi Gerardo. – Już go przecież skazałaś. I jedyny dowód, jaki masz w tej sprawie, to twoje własne zeznanie. Jeśli chcesz prawdziwej prawdy...<sup>58</sup>. [...] Nie jesteś wiarygodnym świadkiem. [...] Uwierz mi, każdy sąd rozerwałby cię na strzępy”.

Gerardo zostaje wyposażony przez Polańskiego w jeden z jego ulubionych filmowych rekwizytów – w okulary, które – metaforycznie rzecz ujmując – nie pomagają mu dojrzeć prawdy i dokonać sprawiedliwego osądu. Podobnie jak Corso z *Dziewiątych wrót* czy Gittes z *Chinatown*, widzi zniekształcony obraz rzeczywistości<sup>59</sup>. Innym znaczącym elementem towarzyszącym Gerardowi jest latarnia morska<sup>60</sup> symbolizująca „poszukiwanie zguby, wiedzę w odróżnieniu od mądrości, poszukiwanie prawdy, prawdę nietrwałą w odróżnieniu od wiecznej” oraz światło indywidualne i duchowe<sup>61</sup>. W *Śmierci i dziewczynie* Gerardo jest nośnikiem wszystkich znaczeń tego symbolu. Staje się tragiczną, a jednocześnie ironiczną personifikacją sprawiedliwości – współczesną, męską wersją Temidy oślepionej światłem własnej wiedzy. Nie jest w stanie dostrzec prawdy, ponieważ nie znajduje się ona na powierzchni rzeczy (dowody, zeznania), lecz tkwi w rzeczywistości cierpienia Pauliny, a cierpieniem nie można manipulować tak jak faktami (jak robi to Roberto). Światło latarni co jakiś czas rozbłyskuje i gaśnie, co może wskazywać na wahanie Gerarda (wierzyć jej czy nie?) i fakt, że prawda tylko czasami rozświetla jego umysł i słowa. Ponadto obraz latarni na urwisku koresponduje z fabułą filmu: Gerardo, tak jak żeglarze,

<sup>57</sup> Słowa wypowiedziane przez Gerarda do Pauliny podczas ich pierwszej rozmowy na ganku.

<sup>58</sup> W oryginale: „If you want the real truth...”.

<sup>59</sup> E. Mazierska, op. cit., s. 52.

<sup>60</sup> M. Czochaj, *Film i dramata*, „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2009–2010, t. 7, nr 13–14, s. 118, 120.

<sup>61</sup> W. Kopaliński, hasło ‘latarnia’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 192.



powinien wsłuchiwać się w bicie dzwonu latarni (w głos Pauliny), który ostrzeża przed niebezpieczeństwem (Doktorem Mirandą).

W *Śmierci i dziewczynie* migające światło latarni widzimy za plecami Gerarda podczas jego pierwszej rozmowy z Pauliną na ganku, gdy wygłasza przed nią swoją mowę o prawie, oraz w scenie nad urwiskiem, gdy po przyznaniu się Mirandy do winy mówi jej, że nie jest w stanie „tego” zrobić, mając na myśli wymierzenie sprawiedliwości za jej krzywdy i zabicie Roberta. Umiejscawiając Gerarda na tle takiej scenerii, Polański nałożył na niego znaczenie Platońskiej alegorii jaskini: widzi tylko cienie rzeczy, ponieważ odwrócił się plecami do światła (w domyśle: prawdy). Zauważył tylko mrocznego sobowtóra Roberta, jego wielki cień, wyeksponowany przez Polańskiego, kiedy przysięga, że jest niewinny (zob. il. 7–10).

Gerardo wierzy w swój rozum i sprawiedliwość opartą na systemie prawa i niepodważalnych dowodach, których Paulina nie posiada. W odpowiedzi bohaterka sarkastycznie wyznacza go na adwokata Roberta w jej niby-sądzie („Tylko zobacz, kogo uczyniłam jego adwokatem. Jednego z najbardziej utalentowanych w narodzie, przyszłego ministra sprawiedliwości, nie mniej. Gdybym tylko ja była tak dobrze reprezentowana”). Roberto natomiast wini Gerarda za to, że nie pomógł mu, gdy Paulina potknęła się i broń wypadła jej z rąk: „Nic nie zrobiłeś! Stałeś beczynnikiem!” – zarzuca mu Roberto. „To oczywiste. Reprezentuje prawo” – konkluduje Paulina, która chwilę wcześniej rzuciła w Gerarda papierosem, podsumowujące w ten sposób jego przemowę o tym, że każdy ma prawo do sprawiedliwego procesu. Potwierdziwszy ze szpitala w Barcelonie alibi Mirandy, ten rzecznik pokrzywdzonych bohatersko rzuca się na ratunek doktorowi, któremu Paulina chce wymierzyć sprawiedliwość. Widok biegnącego nad urwisko Gerarda, któremu jakimś cudem udało się po drodze nie zgubić kapci, wydaje się tyleż komiczny, co tragiczny. Czy ten wykształcony, doświadczony prawnik naprawdę wierzy w niewinność Roberta? A może po prostu wygodniej jest trzymać się „domniemania niewinności” kata swojej żony, bo potworność zbrodni dokonanych przez tego „zwykłego faceta z sąsiedztwa” może przekroczyć ludzkie pojmowanie oraz zburzyć cały dotychczasowy system wartości Gerarda? Pewnym jest jedynie to, że Gerardo jest zarówno zmieszany, jak i przerażony, gdy Paulina opowiada mu o tym, co przeszła w więzieniu, ponieważ uświadamia sobie, jak wiele jej zawdzięcza, i prawda ta jest dla niego nie do zniesienia.

Wydaje się, że w filmie najsprawiedliwiej traktowani są zbrodniarze (Miranda), którzy w obliczu niewystarczającego materiału dowodowego pozostaną na zawsze „domniemanie niewinni”. Ironia w *Śmierci i dziewczynie* ma więc również wymiar historiozoficzny – forma thrilleru psychologicznego staje się dla reżysera nośnikiem metaforycznym historii XX-wiecznej w ogóle. Polański narzuca nam punkt widzenia Gerarda, który dokładnie tak jak widz również doświadcza dysonansu poznawczego względem Pauliny i Doktora Mirandy. Kaci i ofiary są wśród nas, a my wszyscy zachowujemy się ja Gerardo – stoimy obok beczynn timer, jak zarzuca temu reprezentantowi prawa Roberto-kat, gdy historia dzieje się obok nas, a zbrodnie są popełniane na naszych oczach. Jak zważył Michael Elm, otwarta narracja (*open narration*), której użył Polański w *Śmierci i dziewczynie*, „uczestniczy w formowaniu się kulturowej traumy poprzez zwrócenie się do widzów jako świadków i postronnych obserwatorów”<sup>62</sup>. Reżyser gra zarówno z fikcją, jak i z rzeczywistością: jesteśmy gapiami przez sam fakt oglądania zdarzeń akcji na ekranie. Patrzymy i nie robimy nic.

Sprawiedliwość – niewątpliwie jest to wartość najbardziej skompromitowana w *Śmierci i dziewczynie*.

## PODSUMOWANIE

Czas nie uleczył ran Pauliny Escobar, ponieważ – jak pisze Agata Bielik-Robson – to właśnie czas jest traumą: „czas to trauma; zderzenie z wymiarem temporalności to uraz, który pobudza pragnienie Ja, by traumie tej zaradzić, jednocześnie jednak odbiera ostateczną moc słowu, w którym Ja chciałoby się bezpiecznie ukonstytuować”<sup>63</sup>. Słowo Pauliny jest bezsilne – opowiedzenie swojej historii Drugiemu/Innemu nie scali jej psyche, nie uwolni od przeszłości. Tylko słowo wypowiedziane przez jej kata ma moc scalającą – to on wypowiada jej ból (począwszy od pierwszego zdania nagranego przez nią na kasecie: „To niewybaczalne”) i pozwala jej dotknąć jądra traumy, którą cały czas nosiła w sobie, która tyle lat ścisnęła jej gardło, choć jej płuca rozsadał stłumiony krzyk. Roberto przez piętnaście lat stał się integralną częścią tożsamości Pauliny: jeśli go zniszczy lub zabije

<sup>62</sup> M. Elm, op. cit., s. 67.

<sup>63</sup> A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5(89), s. 24.

– co paradoksalne i tragiczne zarazem – zniszczy również część siebie, którą się stała. Lecz jeśli przekroczy swoje granice (moralne, psychologiczne), przekroczy i jego w sobie. W tym sensie kat staje się lekarstwem ofiary („Ją trzeba leczyć!” – mówi w jednej ze scen Roberto. „Ty jesteś jej lekarstwem” – odpowiada mu Gerardo).

Polański wykorzystuje bardzo precyzyjnie dobrane i złożone środki artystyczne, by oddać proces odzyskiwania tożsamości przez Paulinę, dwulicową personę Roberta oraz poszukiwanie prawdy przez Gerarda i jego niemożność dokonania sprawiedliwej oceny tego, co widzi. Sposób, w jaki reżyser przedstawia bohaterów i gra z konwencją thrillera kreuje dysonans poznawczy w odbiorcy, który nie jest w stanie jednoznacznie zinterpretować fabuły. W ostatniej scenie ciężko powiedzieć, czy siedzący nad Pauliną, na balkonie Roberto jest prawdziwy, czy to tylko wytwór jej wyobraźni. Ostatecznie nie ma to większego znaczenia. Nie uwolni się ona od swojego kata, ale dzięki niemu wyrwie się z „wiecznego teraz” traumy<sup>64</sup>, a jej życie odzyska linearny wymiar czasowy. Nie będzie wciąż na nowo, bez końca powracać obsesyjnie do tego jednego punktu na osi swojego życia – koszmaru, w którym terazniejszości utknęła jej świadomość. Zrozumiała swoją przeszłość i może ruszyć w przyszłość, choć już zawsze Roberto Miranda będzie obok niej i Gerarda czy też bardziej precyzyjnie – będzie wewnątrz niej.

„Ofiara na zawsze pozostanie ofiarą – takie jest prawo”<sup>65</sup> – mówi Tess Durbeyfield. Takich słów nigdy nie usłyszymy z ust Pauliny Escobar; ona się im przeciwstawia. I choć jej opór trafia w próżnię, zrobi wszystko, by odzyskać swoją tożsamość. Pod koniec filmu już nie jest ofiarą. Jest ocalałą. Tak jak Polański.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>65</sup> Słowa skierowane przez Tess do Aleca w scenie, w której policzkuje go rękawiczkami, gdy ten nazywa osłem jej męża Angela. Pełne brzmienie cytatu: „No uderz, nie będę krzyczeć. Ofiara pozostanie ofiarą – takie jest prawo”. Zob. *Tess*, reż. Roman Polański, Columbia Pictures, Francja–Wielka Brytania 1979.

## Bibliografia

- Bellantoni Pati, *Czerwień – kolor kofeiny*, w: eadem, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bielik-Robson Agata, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5(89).
- Carroll Noël, *Problem z gwiazdami filmowymi*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Universitas, Kraków 2013.
- Caruth Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- Costa-de-Beauregard Raphaëlle, *From Screen to Flesh: The Language of Colour in “The Belly of an Architect”*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Czochaj Małgorzata, *Film i dramat. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2009–2010, t. 7, nr 13–14.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Ebert Roger, *Death and the Maiden*, „Chicago Sun-Times”, 13.01.1995. Numer dostępny również online: <https://www.rogerebert.com/reviews/death-and-the-maiden-1995> (dostęp 12.12.2021).
- Elm Michael, *Screening Trauma: Reflections on Cultural Trauma and Cinematic Horror in Roman Polanski’s Filmic Oeuvre*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, ed. M. Elm, K. Kabalek, J.B. Köne, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014.
- Everett Wendy, *Mapping Colour: An Introduction to the Theories and Practices of Colour*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Hinson Hal, *Death and the Maiden*, „The Washington Post”, 13.01.1995. Numer dostępny również online: [https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthemaiderhinson\\_c004a0.htm](https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthemaiderhinson_c004a0.htm) (dostęp 12.12.2021).
- Hybiak Mariusz, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Avalon, Kraków 2019.
- Karkiewicz Magdalena, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Marin Louis, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, w: idem, *O przedstawieniu, słowo obraz terytoria*, Gdańsk 2011.

- Mazierska Ewa, *Roman Polanski (and Others) on Trial*, „Studies in Eastern European Cinema” 2022, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2022.2088135.
- Mazierska Ewa, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, I.B. Tauris, London–New York 2007.
- Meuris Jacques, *René Magritte: 1898–1967*, transl. by M. Scuffil, Taschen, Cologne 1990.
- Midding Gerard, *Being Merciless*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. P. Cronin, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Mitosek Zofia, *Opowiadanie i ironia*, w: eadem, *Co z tą ironią?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Paquet Marcel, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Taschen, Köln 2000.
- Pawłowska-Ĵądrzyk Brygida, *Syndrom Makbeta, czyli gdy możliwość staje się koniecznością*, w: *Możliwość i konieczność w kulturze. Idee, narracje, interpretacje*, red. B. Pawłowska-Ĵądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2017.
- Piętka Aleksandra, *Jonasz Stern. Ten, który przeżył sam siebie*, w: *Polscy artyści żydowskiego pochodzenia w powojennej Polsce (1945–1989)* [katalog wystawy w Galerii Opera], Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2014.
- Roudaut Jean, *A Grand Illusion*, w: *Magritte*, ed. D. Abadie, Distributed Art Publishers, New York 2003.
- Rusinek Michał, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Umland Anne, *This is How Marvel Begins. Brussels 1926–1927*, w: *Magritte: The Mystery of the Ordinary. 1926–1938*, ed. A. Umland, Museum of Modern Art, New York 2013.
- Vachaud Laurent, *Ben Hur’s Riding Crop*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. by P. Cronin, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Watkins Liz, *The (Dis)Articulation of Colour: Cinematography, Femininity, and Desire in Jane Campion’s “In the Cut”*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Zamochnikoff Frédéric, Bonnotte Stéphane, *Polański. Na rozdrożu światów*, Cyklady, Warszawa 2006.

### Źródła internetowe

- Claudius Matthias, *Death and the Maiden*, [https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9A-mier%C4%87\\_i\\_dziewczyna\\_\(pie%C5%9B%C5%84\)](https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9A-mier%C4%87_i_dziewczyna_(pie%C5%9B%C5%84)) (dostęp 5.02.2022).
- Lubicki Leszek, *Najpiękniejsze nokturny w malarstwie polskim*, Niezlasztuka.net, 11.12.2017, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najpiekniejsze-nokturny-w-malarstwie-polskim> (dostęp 12.12.2021).
- Michalewska Adrianna, *Mengele stał się symbolem. Wywiad z Christopherem Machtem*, Granice.pl, 9.11.2020, <https://www.granice.pl/publicystyka/christopher-macht-wywiad-joseph-mengele/1587/1> (dostęp 5.02.2022).

- Vinella Edition, *Słowniczek muzycznych określeń wykonawczych*, <http://dur-moll.pl/slownik/slownik.htm> (dostęp 5.02.2022).
- Winkel Frans Willem, *Post Traumatic Anger: Missing Link in the Wheel of Misfortune*, Wlp., Nijmegen 2007, [https://www.researchgate.net/publication/254836420\\_Post\\_traumatic\\_anger\\_Missing\\_link\\_in\\_the\\_wheel\\_of\\_misfortune](https://www.researchgate.net/publication/254836420_Post_traumatic_anger_Missing_link_in_the_wheel_of_misfortune) (dostęp 12.05.2022).
- Wygant Bobbie, *Ben Kingsley 'Death And The Maiden' 12/3/94*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=VpbvxjodFeg&t=21s> (dostęp 5.02.2022).

### Źródła ilustracji

- Il. 1–10, 12–15, 18, 21–22, 24. Kadry z filmu *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego
- Il. 11. René Magritte, *Zasada przyjemności (Le principe du plaisir, 1937)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 16. René Magritte, *Decalcomania (La décalcomanie, 1966)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 17. René Magritte, *Reprodukowanie zabronione (La reproduction interdite, 1937)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 19. René Magritte, *Tajemniczy sobowtór (Le double secret, 1927)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 20. René Magritte, *Pamięć (La mémoire, 1948)*. Źródło: Abadie Daniel (ed.), *Magritte*, Distributed Art Publishers, New York 2003, s. 160. © Béatrice Hatala / Jeu de Paume, Paris
- Il. 23. René Magritte, *Historia centralna (L'histoire centrale, 1928–1929)*, fot. Wikioo. Encyclopedia of Infinite Art
- Il. 25. René Magritte, *Kochankowie (Les amants, 1928)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)

### **The Perpetrator, the Victim, and the Bystander in Roman Polanski's *Death and the Maiden* (1994)**

This paper analyzes the cinematographic means used by Roman Polanski in *Death and the Maiden* to portray the characters of the movie and the relationship between them. It discusses how Polanski toys with the thriller convention to create a cognitive dissonance in the viewer and uses artistic devices to reflect the process of restoring the identity by the protagonist. In particular, the author examines the frame of the movie and its compositional and semantic functions, and compares selected scenes with René Magritte's paintings to show how the director depicts the experience of the main character and the blurring of boundaries between the perpetrator and the victim. Also, colors, props, and landscape motifs associated

with each character are analyzed to explain their symbolic and dramatic function in the film.

**Keywords:** Roman Polanski; *Death and the Maiden*; perpetrator; victim; bystander; René Magritte

