

**СПОДЕЛЕНАТА АВТОБИОГРАФИЯ ВЪВ ФИЛМА
„ПИАНИСТЪТ“ НА РОМАН ПОЛАНСКИ
(ПОЛАНСКИ – ШПИЛМАН – ХОЗЕНФЕЛД – ШОПЕН)**

Маргрета Григорова
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

**THE SHARED AUTOBIOGRAPHY
IN ROMAN POLANSKI'S „THE PIANIST“
(POLANSKI – SPILLMANN – CHOPIN – HOSENFELD)**

Margreta Grigorova
St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Turnovo

The text interprets Roman Polanski's film „The Pianist“ as a „shared autobiography“ (of Spillmann, Chopin, Hosenfeld and Polanski himself) with four synchronized layers of meaning, respectively. The layer which foregrounds the lietmotif and bears the symbolical implications of the film is associated with Chopin. It is connected with the power of music to rescue, to bring confession and salvation to the human soul. The layer which serves as a direct basis for the script is the memoirs of the pianist Spillman. The next layer is the diary of the German officer Hosenfeld who rescues Spillmann at the end of the war. The most discreet, subtle and encoded autobiographical layer, however, belongs to Polanski himself. Spillmann's and Polanski's memories of the Second World War are as personal and individual, as they are common and shared, for there are many coincidences between them. These common memories give Polanski the opportunity, by relating the story of Spillman, to confess himself, and to intertwine his personal episodes into the film. It is also important to note that „The Pianist“ was based on the second edition of Spillmann's memoirs (1999), which was initiated by his son Andrzej Spillmann first in Germany. Fragments of Hosenfeld's diary can be found in this edition. The book ends with an epilogue by the German poet Wolf Birman, telling us about the biography and life of the officer with the meaningful title „Bridge between Wladislaw Spillmann and Wilm Hosenfeld, consisting of 33 parts“. The first edition of Spillmann's memoirs was in 1946 and was censored to a crippled level. There was a film based on it („Warsawian Robinson“), which is in conformity with the ideological imperatives in communist Poland of that time.

Key words: „The Pianist“, Roman Polanski, Wladislaw Spillmann, Holocaust, autobiography

*В този филм наистина е важно да бъде съхранено смирението
и скромността спрямо темата – така именно е създаден
„Пианистът“.*

*[...] Това е филм, който остава в човека задълго
и може би завинаги.*

Войчех Килар

Пътят на споделеността

На въпроса на Ендрю Браунсбърг от кой свой филм не би сменил, нито премахнал дори един кадър, Роман Полански отговаря така: „Ако трябва да избира един филм, чиято лента да бъде поставена на паметната ми плоча, това ще е *Пианистът*¹“. С този категоричен отговор световноизвестният, но и обект на скандална слава² режисьор с полско-еврейски произход поставя „Пианистът“ над дългата поредица свои филми, които показват изключително разнообразния му и провокативен филмов почерк³, и го признава за своя емблематична творба и основна филмова изповед.

В този филм на Полански са вплетени индиректно най-много спомени от детството му, прекарано в окупираната от фашистите Полша. Тук е и неговият лично преживян Холокост, от който, за щастие, оцелява, за да извърви пътя си до световното кино, преживявайки следващи житейски удари⁴. По принцип автобиографията на всеки творец е негов естествен прототекст, който присъства в творчеството му в различна степен на разпознаваемост. Както отбелязва полският филмов критик Бартош Сташчишин, „през годините Полански води с

¹ Отговорът е от финала на биографичния филм „Роман Полански: Филмов мемоар“ (Roman Polanski: A Film Memoir) (2011). Филмът е във формата на интервю с Полански, водено от актьора и продуцента Ендрю Браунсбърг.

² През 1977 г. Полански е обвинен в блудство с непълнолетната 13-годишна Саманта Гейли, дъщеря на актриса, по време на рекламна фотосесия. Много покъсно, през 2008 г., той е арестуван по това обвинение в Швейцария, където е бил поканен да получи награда за цялостно творчество.

³ Филмовият му почерк включва трилъри като „Бебето на Розмари“ („Rosemary's Baby“) и „Танцът на вампирите“ („Dance of the Vampires“), „Китайски квартал“ („Chinatown“), „Оливър Туист“ („Oliver Twist“) и „Писателят в сянка“ („The Ghost Writer“).

⁴ Светът е потресен от убийството на бременната му втора съпруга Шарън Тейт, извършено от сектата на Чарлз Менсън през 1969 г.

публиката и с критиката особена игра: жонглира със собствената си биография, разказва за себе си, за да се скрие след миг зад маската на формите и изкуствеността на представяния свят“. Сташчишин се позовава на едно от многобройните интервюта на Полански след премиерата на „Горчива луна“ („Bitter Moon“), в което режисьорът споделя: „Създаването на филм е, като да направиш рентгенова снимка на душата на режисьора. Следователно всичко, което създавам, се отнася до самия мен. Но журналистите опростяват това по наивен и идиотски начин“ (Сташчишин 2013).

Роман Полански издава своя словесна автобиография през 1984 г. под заглавието *Roman by Polanski*. Тя е преведена и издадена на полски език през показателната 1989 г. под заглавието *Роман (Roman)* и не само запознава с пътя на режисьора, но и става част от „книгата на паметта“ за съдбата на полските евреи. Изабела Сухояд вписва спомените на Полански сред цяла поредица автобиографични текстове, разказващи за унищожаването на краковските евреи (на Хенрик Цицерман, Ирена Брьомер, Стела Мюлер-Мадей, Натан Грос и др.). В този контекст неговият разказ спомага за реконструкцията на краковското гето и хрониката на станалото (Сухояд 2010: 91 – 122). Полански попада заедно с майка си, баща си и заварената си сестра в гетото и благодарение на баща си единствено той успява да избяга оттам през 1943 г., когато започва ликвидацията на гетото – с променено име и с помощта на няколко полски семейства той заживява в едно близко село. Майка му е убита в Аушвиц (по-късно той разбира, че е била бременна), а сестра му излиза жива от лагера и след войната се връща в Париж, където води щастлив семеен живот. Баща му също оцелява и се жени втори път след войната.

Но Полански не прави филм за Холокоста по сюжета на своята автобиография. Той избира друг сюжет и друг подход, а като първооснова има собствените си спомени. Автобиографичният разказ в „Пианистът“ не тече директно, а скрито, чрез режисьорската интерпретация на една друга, много близка и вдъхновяваща автобиография – окупационните спомени на полския композитор и музикант Владислав Шпилман (1911 – 2000), който оцелява след преживения във Варшава Холокост, но загубва всички свои роднини. В тази автобиография е вплетен най-символният за света полски музикален гений – Шопен, а филмът се превръща в сказание за силата на полското пиано, което преминава през времето, за да създаде мостове на спасение сред разрухата на войната. Може би именно музиката като надсловесен език се оказва най-верният изказ на трудното за изговаряне. Затова тя

е основният лайтмотив, а режисьорът и целият екип работят в сянката на голямата и затрогваща тема на филма.

Не една, а няколко творби на Шопен са втъкани във филмовата музика – дело на Войчех Килар⁵. Това са ключовото „Ноктюрно в до минор“ (в самото начало на филма и в края на филма), „Балада 1 в ре минор“ (изсвирена в присъствието на немския офицер, който спасява Шпилман) и т. нар. „Голяма полонеза“ („La Grande Polonaise Brillante“), последната творба на Шопен, с която завършва филмът – тази финална творба е изсвирена по време на световната премиера на филма във Варшавската филхармония. Освен творби на Шопен, във филмовата музика участват „Лунната соната“ на Бетовен и „Втора сюита“ на Бах. На въпроса на Гжегож Войтович защо „Пианистът“ е толкова важен за него, Килар отговаря: „Помня как на малък телевизор пускахме фрагменти от филма и аз свирех „към тях“ на пиано. По този начин доработихме детайлите на композицията. Написах музиката по същия начин, както е бил записан филмът. Неговата тема е толкова важна, че тук не са важни нито Полански, нито Килар, нито кой да е друг. В този филм наистина е важно да бъде съхранено смиренieto и скромността спрямо темата – така именно е създаден „Пианистът“. Нямах нужда чрез музиката да подсилвам драматургията, понеже и без това всичко, което виждаме на екрана, е достатъчно драматично. Доволен съм от музиката, понеже тя е толкова скромна, колкото и режисурата на Полански. Няма нищо по-трудно от това да се отдръпнеш в сянка“ (Килар, Войтович 2003). В същото интервю Килар казва, че първото нещо, от което се интересува, за да се заеме с музиката към някой филм, това е името на режисьора. За Полански казва, че е изключителен режисьор, перфекционист. Споделя и впечатленията си от Шпилман, когото познава: „Това е необикновен пример за човек, който излиза от ада на войната незасегнат. Когато общуваш с него, никога не можеш да допуснеш, че е преживял нещо толкова страшно. „Пианистът“ е необикновен филм без омраза, макар и в него да няма фалшив обективизъм. Това е филм, който остава в човека задълго и може би завинаги“ (Килар, Войтович 2003).

Шпилман оцелява като по чудо по време на варшавската окупация благодарение на това, че е пианист. Музиката спасява живота му на няколко пъти и може да се каже, че го спасява през цялото време.

⁵ Войчех Килар (1932 – 2013) е полски пианист и композитор, автор на филмова музика за повече от 130 филма, сред които филми на Анджей Вайда, Кшищоф Зануси, Войчех Хас, Тадеуш Конвицки, Франсис Форд Копола. „Пианистът“ е третият филм на Полански, за който Килар създава музика.

Първото спасяване се случва по време на масов разстрел, когато случайно един от разстрелващите се оказва музикант. Второто, особено горчиво спасяване, се случва по време на поредното натъпкване във вагоните на смъртта, в които попада цялото му семейство по пътя към зловещата Треблинка – тогава неговият далечен братовчед Исаак Хелер, застанал, за съжаление, на страната на врага, го изблъсква встрани и не му дава да се качи във вагона. Шпилман остава единственият оцелял от семейството, свършено сам, като Робинзон, но на острова на спасението сред океана на разрушението. „Днес бях така самотен, както никой друг на света – пише той за това как се е чувствал в самия край на войната. – Когато Дефо е създал идеалния образ на самотния човек – Робинзон Крузо, той му е оставил надеждата за контакт с хората и Робинзон е можел да се радва на самата мисъл за такава среща, която може да настъпи всеки ден, и тя е поддържала през цялото време духа му. А аз трябваше да бягам и да се крия от заобикалящите ме хора в страх пред смъртта. Ако исках да оцелея, трябваше да бъда самотен, абсолютно самотен“ (Шпилман 2000: 157). Така се чувства той след всички свои спасявания, в самия край на войната, скрит сред руините, когато дочаква съветските катюши и освобождаването на града. Оттук и прозвището „Варшавският Робинзон“, превърнало се в заглавие на първия филм по спомените му.

Третото му спасяване, което става емблема и поанта на филма, се случва, когато есесовците подлагат Варшава на тотално унищожение след потушаването на Варшавското въстание – това спасение идва чрез срещата с немския офицер Хозенфелд. Пред него криещият се в една полуразрушена сграда Шпилман изнася своя необичаен Шопенов концерт (тогава свири „Балада 1“). По ирония на съдбата „Ноктюрно в до минор“ на Шопен се превръща в музикална рамка на войната. Много точно е изразил това Волф Бирман: „По време на първото варшавско радиопредаване след войната той свири същата творба на Шопен, която е свирил час преди немските бомби да унищожат предавателя през септември 1939 г. Звучи като кичозен сценарий на филм, но е било истина. Може да се каже така: програмата с рецитала на Шопеновото „Ноктюрно cis-moll“ е била прекъсната за миг, за да може по време на краткото, шестгодишно прекъсване, господин Хитлер да изиграе своята роля по време на антракта в театъра на света“ (Бирман 1999: 173). Но Полански, разбира се, се разминава с кичозността, за да превърне това стечение на обстоятелствата във възвишена филмова поезия. Музиката на Шопен спира за миг ужасното време на войната, за да сбъдне едно единично, но Голямо спасение сред толко-

ва много огромна, масова смърт. Трябва също да отбележим, че Полански и Килар модифицират тази музикална рамка, като добавят в последните епигонични кадри споменатата тържествена „Голяма полонеза“, изсвирена от Шпилман във Варшавската филхармония.

Оцеляването и спасението не са идентични. Оцеляването след толкова масова и целенасочена смърт, като Холокост, се оказва парадокс, тъй като оцелелите не се чувстват спасени в същинския смисъл на тази дума. Те не изживяват спасението като душевна радост, страдат за изгубените близки и не са свободни да се радват на свободата си, а напротив, носители са на чувство за вина и екзистенциална мъка, която често води и до самоубийствени рефлексии. Много точно е изразил този парадокс Пьотър Вейсер, говорейки за „двойствения свят на оцелелите“: „Оцеляването представлява парадокс. То слага край на престъплението, можеш да излезеш от скривалището, можеш да говориш на идиш. Спира страданието. Но нямаш много възможности къде да идеш и кого да слушаш. Лицето на оцелелия също излъчва парадокс. Оцелелият човек, това е ясно, той е преживял Унищожението. Неосъществена жертва – така ще го дефинира науката. [...] Оцеляването, според историците, винаги е било последица от много обстоятелства – подвиг на приятели, купуващата сила на парите, относителната роля на случая“ (Вейсер 2011: 61). Оцеляването е „проблем“ на следвоенната полска литература, за който ясно говорят и поредица творби на нобелиста Чеслав Милош, един от оцелелите след Варшавската окупация. Първият му поетически том след войната носи красноречивото заглавие „Оцеляване“ („Ocalenie“) и съдържа емблематични творби като „Песен за края на света“ („Pieśńka o końcu świata“) и „Campo di Fiori“.

Но както обръща внимание Изабела Сухояд, другият водещ рефлекс на оцелелите е отговорността им на пазители на паметта, които трябва да запишат разказа за случилото се (Сухояд 2010: 113 – 115). Към „категорията“ на оцелелите, които записват паметта си, принадлежат Полански и Шпилман, като трябва да се има предвид, че Полански е дете на шест години, а Шпилман е млад мъж, който работи като пианист в радиото (на 28 години), когато започва войната. Следователно става дума за различна възрастова психика и памет, както и за различен тип отразяване на действителността и връзки с околните. Детето е много по-зависимо от роднините, които се грижат за него, то изживява стресовите неосъзнато, но много по-дълбоко и емоционалните образи на събитията в съзнанието му са много ярки. Тези параметри личат в двете автобиографични книги – на Шпилман и на Полански.

Двете издания на спомените на Шпилман – начини на употреба

Спомените на Шпилман преживяват две силно различаващи се издания през 1946 г. (в Полша под заглавието „Смъртта на града“) и 1999 г. (в Германия под заглавието „Пианистът“). Както личи от годините на издаване, те са вписани в коренно различен идейно-политически и културен контекст. И двата пъти почти веднага стават обект на киното, което вижда в тях красноречието на документа. Те са филмирани двукратно на базата на двете си издания, всеки път с акцент върху документалния език, но с много превратна разлика в целите и интерпретациите. Първият филм, това е цензурираният „Робинзон Варшавски“ по първоначален сценарий на Йежи Анджейевски и Чеслав Милош. Филмът се оказва изцяло зависим от идеологическата конюнктура в следвоенните години, което става причина Милош да не понесе компромиса и да се оттегли от сценария. По-късното издание става основа за филма на Полански, който също не понася идеологическата цензура и напуска Полша през 1962 г. Това се случва след успешния му филм „Нож във водата“ („Nóż w wodzie“), който не може да спечели реално признание в Полша във времето на Гомулка.

Използваното от Полански издание на Шпилмановите спомени е много различно от първото, което Шпилман издава в комунистическа Полша (една година след написването) под заглавието „Смъртта на града“. По думите на сина му Анджей Шпилман то е „орязано и осакатено от цензурата“. „Мисля, че въпреки това – пише синът му – тя (книгата, б.м. – М.Г.) изпълни задачата си, като му помогна да се отърси от кошмара на военните преживявания и направи възможно връщането му към нормалния начин на живот“ (Шпилман А. 2000: 5). След много неуспешни опити да се преиздаде книгата през 60-те години новото издание излиза първо в Германия, половин век по-късно, в самия край на ХХ век, по инициатива на Анджей Шпилман и неговия приятел, немския поет Волф Бирман. Книгата веднага става събитие, най-сериозното немско списание „Дер Шпигел“ („Der Spiegel“) ѝ посвещава осем страници, издадена е мълниеносно в Англия, Холандия, Италия, Швеция, Япония и САЩ и заема видно място в класациите на най-добрите книги за 1999 година на такива списания като „Los Angeles Times“, „The Times“, „The Economist“ и „The Guardian“. Преведена е на 38 езика. Френското списание „Lira“ я обявява за книга № 1 за 2001 г. През 2000 г. е издадена в Полша и през следващите няколко години оглавява листата на бестселърите.

В предговора, написан от Анджей, четем:

Моят приятел, големият немски поет Волф Бирман, ме убеди, че издаването на тази книга има смисъл, помогна ми да осъзная нейната необикновена документална стойност. Живея от много години в Германия и забелязах болезненото мълчание, което цари между евреи, германци и поляци. Надявам се, че тази книга ще доведе до зарастване на все още отворените рани. [...] Поместените в това издание фрагменти от разтърсващия дневник на Вилм Хозенфелд придават на книгата нова стойност. Те се противопоставят на властващата в Германия теза, че немското общество не е знаело нищо за престъпленията, извършвани от хитлеристката армия на терена на Полша и окупираните страни. Същевременно героичните постъпки на този германец свидетелстват, че е било възможно единични хора да се противопоставят на нацисткия режим. Включвайки тези фрагменти в настоящото издание, се ръководех от желанието, а също и от моралния дълг да спася образа на Вилм Хозенфелд от забравата (Шпилман А. 2000: 7).

Както сочи цитираният фрагмент от предговора, ценността на обновеното издание се повишава изключително от добавените страници из дневника на немския офицер от Вермахта⁶ Вилм Хозенфелд, който спасява Владислав Шпилман от смърт, глад и студ – страници, които той изпраща на семейството си и в които можем да прочетем неговите пронизани от морален шок и религиозно-философско терзание размисли. Попадаме на есенцията на една изстрадана теодицея, прекарана през чувство за колективна вина, а загубата на немската армия той вижда като справедлив край и възмездие.

Виновен ли е Бог? Защо не се намесва, защо позволява всичко това? – пише Хозенфелд. – Това са въпроси, които можем да зададем, но за тях няма отговор. Най-охотно търсим вината в другите вместо в себе си. Бог позволява злото, защото хората сами го избират и ето че сега изживяват нещастията, стоварващи се отгоре им чрез тяхното собствено зло и несъвършенство. Нищо не направихме, за да избегнем идването на нацистите на власт, предадохме собствените си идеали, идеалите на личната ни свобода, на демокрацията и религиозната свобода. Работниците подкрепяха това, Църквата гледаше отстрани, гражданите бяха твърде страховливи, както и висшите духовници (Хозенфелд 2000: 192).

Дневникът показва сблъсъка на Хозенфелд с моралния парадокс на фашизма, ужаса му, че това се случва със собствената му държава. Той е пълен и с информация за наблюдаваните зверства на есесовците и формите на масово унищожение. Четем потресаващи репортажни сведения за войната от началото ѝ до финала, когато Германия започ-

⁶ Трябва да се отбележи, че има значителна разлика между армията на Вермахта, която се състои от редовни и мобилизирани войници, и СС – фанатизираната националсоциалистическа гвардия.

ва да губи войната, и сред последните ексцесии по заповед на СС е изпепеляването на Варшава. Последните записки са от 11 август 1944 г. Хозенфелд изпраща дневника на семейството си с военно-полевата поща. Цяло чудо е, че дневникът достига до тях, както посочва Бирман: „ако беше попаднал в ръцете на лицата с кожени палта, страшно е да си помислиш! Биха насекли Хозенфелд на парченца“ (Бирман 2000: 207).

Като допълнителни щрихи към образа на Хозенфелд могат да послужат и сведенията от страна на семейството му (колкото и това да не е решаващ критерий, тъй като много от нацистите са били добри съпрузи и бащи). Синът му казва за него, че във времето, когато баща му бил учител, все още в училището се прилагало налагане с бич, от което баща му се възмущавал. Той бил много търпелив с учениците и вземал малките първокласници на коленете си, когато ги учел да четат. Самият той умира в съветски концлагер седем години след нейния край, през 1952 г., една година преди смъртта на Сталин. В писмата си от съветския лагер, в опитите си да бъде освободен, той изпраща на близките си информация за случаи, в които е помагал на евреи и поляци често с риск за собствения си живот, и сред тях е тази за Шпилман. Шпилман напразно прави опити да го намери и спаси, още повече че първоначално не знае името му. Той научава данни за самоличността му чак през 1949 г. благодарение на също оцелелия от войната полски евреин Лео Варм.

И така, второто издание на спомените добавя още един автобиографичен текст и конструкт – този на Хозенфелд. Историята на офицера, на неговия дневник и по-късната връзка на Шпилман със семейството му научаваме от послеслова на Бирман, озаглавен показателно „Мост между Владислав Шпилман и Вилм Хозенфелд, съставен от 33 части“ („*Pomost pomiędzy Władysławem Szpilmanem i Wilmem Hosenfeldem złożony z 33 części*“) – заглавие, което съдържа емблемата на междучовешкия мост – мост, построен от градивото на хуманизма, моралната съпротива срещу злото. Бирман сочи, че сензационността на изданието в много голяма степен се дължи на тези записки. Той заявява, че книгата не се нуждае от никакъв коментар, нито от предговор, нито от послеслов. Като причина да напише своя *postscriptum* посочва молбата на самия Владислав Шпилман, който има нужда от няколко пояснения – на първо място държи да се разбере, че книгата е писана непосредствено след края на войната, сред димящите руини на Варшава, когато все още е бил в шок. Бирман вижда „меланхоличната дистанция, с която описва всичко, което лич-

но е преживял“, и има впечатлението, че „не е дошъл напълно на себе си след пътуването по кръговете на ада и разказва за себе си като за някой друг“ (Бирман 2000: 196). Той се спира отчетливо на психическата и моралната травма, която преживяват оцелелите от войната. И на чувството за вина, което измъчва оцелелите.

Често описван феномен при оцелелите от гетата и лагерите: измъчва ги парализиращ страх за това, че точно те са успели да останат живи. На плещите им тежат планини от трупове – приятели, семейство, собствени деца, почти целият народ. И така страдат те, помилваните от съдбата, с мъката на невинната вина, която се засилва с течение на времето. Много от жертвите, които са останали живи, изживяват страх от невинния въпрос: *Защо остана жив точно ти?* (този въпрос често си задават сами). Този, който си задава такива въпроси, си е набил в главата правилото, което поражда чувство за вина: бруталните егоисти са преминали през този ад без загуба, докато благородните и добри хора са загинали (Бирман 2000: 202 – 203).

Очевидно следите от преживения стрес остават и у Полански, който дълго време не разказва и не филмира биографията си, но споделя, че отдавна се е канел да направи филм за Холокоста. Филмът излиза много бързо след появата на книгата – през 2001 г., и също толкова бързо като нея печели световно признание и популярност на много нива. Дългият списък от награди⁷ и критически оценки хармонизира със свещеното вълнение на зрителя, ужасен от припомнените документални истини за войната и неочаквано извисен, трогнат и спасен от мисията на изкуството. Музиката е единствената сбъдната молитва във филма – пренесена от действителната история на Шпилман във филма на Полански.

Автобиографичното сливане Полански – Шпилман

Осем години след „Пианистът“, през 2009 г., се появява филмът интервю на Лоран Бузеро, цитиран в началото на текста. Счита се, че в това филмирано интервю Полански разказва за най-болезнените моменти от своята биография. Филмът е записан по време на домашния арест на режисьора в Швейцария, където отива, за да получи награда за цялостно творчество, но още на летището е арестуван заради неговите „американски проблеми“ от 70-те. Арестът се превръща в

⁷ Три Оскара за 2003 г. (за режисура, адаптиран сценарий и главна мъжка роля), осем полски филмови награди за 2003 г., три награди BAFTA, две награди „Златна палма“, Европейска филмова награда за 2002 г., чешката филмова награда „Лъв“ и др.

необичайна възможност за автобиографична изповед. Полански казва, че никога до този момент не е имал време за себе си, и се чувства, че много от размислите му са свързани с детството му. Неговият събеседник Ендрю Браунсбърг споменава, че чак сега си е дал сметка за необикновената му и трудна биография.

Автобиографичният разказ във филмираното интервю започва от драматичната история на детството, съвпадащо с годините на войната. Показателен е фактът, че близо една трета от това филмирано интервю преминава като повторение и преразказ на филма за Шпилман, на чийто фон Полански изповядва своя живот. Освен в този филм, Полански говори за връзките между собствените си спомени и спомените на Шпилман и по ред други поводи. Един от тях е състоялата се през 2012 г. в Париж среща с него под надслов „Полански – дете на Холокоста“, в рамките на изложбата „Децата на Холокоста“.

Тези свидетелства подкрепят идеята, че „Пианистът“ може да бъде разглеждан като параболична форма на автобиографичен разказ за годините на войната – създавайки този филм, Полански разказва за себе си през призмата на Шпилмановата автобиография, като имплантира в нея свои лични спомени. Типичното отчуждение от себе си и дистанцията спрямо себе си, последиците от войната, за които стана дума по-горе, стимулират тази форма на автобиографичност. Същевременно Полански е изключително верен на дневника на Шпилман и пресъздава спомените му отговорно, с внимание към преживяното и станалото. Той не пропуска нищо от най-важните моменти, на места забързва лентата на събитията и им придава по-голяма скорост, на други места я забавя. От момента, в който пианистът остава абсолютно сам в руините, филмът се персонализира в него и сякаш забавя своя ход. Трябва да отбележим, че има (разбира се) и такива моменти от словесната тъкан на спомените, които си остават изключително тяхна заслуга, която не е успяла да влезе (или не е можело да влезе) в тъканта на киноразказа.

Спомените на Шпилман и Полански за Втората световна война са колкото лични, толкова и общи, споделени. Войната е техен общ спомен, между преживяванията им има множество прилики и съвпадения, като най-голямото съвпадение е Холокостът с цялата му жестокост, с всички издевателства и ужаси. И двамата са сред Оцелелите, които могат да разкажат за преживяното и видяното. Между животите им има множество съвместни опорни точки, а разликите дори потвърждават общността.

И Полански, и Шпилман са полски евреи, които преживяват ужаса на фашистката окупация и зверствата срещу евреите съответно в Краков и Варшава. Както вече подчертахме, важна е разликата във възрастта им – Шпилман е млад мъж, докато Полански е дете и военните ужаси разтърсват детското му съзнание. Шпилман преживява военните събития и затварянето в гетото на терена на Варшава (включително Варшавското въстание), докато Полански е затворен в Краковското гето. Но историите на двете гета си приличат. Както отбелязва Ева Вон: „спомените и сцените от краковското гето помагат на Полански да впише собствената си история в „Пианиста“, макар и неговото действие да се развива не в краковското, а във варшавското гето“ (Вон 2012).

Приличат си и първоначалните методи на заблуда, както и методите на ликвидация. Както изповядва Полански пред Ендрю Браунсбърг, в самото начало войната не е изглеждала за него чак толкова страшна, дори имал за играчка гилза от бомба. В първите редове на разказа си за гетото в автобиографията си „Роман“ режисьорът пише, че въпросът защо евреите не са се съпротивлявали, а сякаш сами са тръгнали към смъртта, има следното обяснение: „Чувството за опасност нарастваше постепенно, незабелязано. Беше така, защото никой не допускаше унищожението. Натискът растеше бавно и отначало не изглеждаше толкова страшно. Методът на немците се основаваше на приспиването на бдителността, на потопяването на хората в пасивност, на култивирането на надежда: никой не се и надяваше, че може да стане *чак толкова* зле. (к. а. – Р. П.) Аз, между другото, мислех, че ако кажа на немците, че не сме направили нищо лошо, те биха разбрали, че е станало гигантско недоразумение“ (Полански 1989: 19).

Осъзнаването, че нещата не са наред, идва тогава, когато полските евреи са принудени да носят препаски на рамото с Давидовата звезда. И Полански, и Шпилман обръщат внимание на тази препаска (която е акцент и във филма). А Шпилман споделя, че въпреки страшното ѝ предназначение е имало моменти, в които е харесвал знака на звездата. За края на ноември той пише:

В същото време в края на месеца (ноември 1939 г., б. м. – М. Г.) се появи съобщение, на което в началото никой не можеше да повярва. То надминаваше и най-черните ни очаквания: между 1 и 5 декември всички евреи трябваше да бъдат снабдени с бяла препаска, обшитата с бяло-синята звезда на Давид. И така, щяхме да бъдем белязани и публично отграничени от тълпата като „предопределени за стрелба“. С това бяха зачеркнати няколкостотин години от прогреса на човешкия хуманизъм, заместен с

методи на тъмното Средновековие. Еврейската интелигенция се затваряше по цели седмици в доброволен домашен арест. Никой нямаше смелост да излезе на улицата с препаска на ръката, а когато това не можеше да бъде избегнато по никакъв начин, опитваше се да се промъкне незабелязано, с наведена глава и пълно с болка и срам лице (Шпилман 2000: 40).

По-късно препаските са възприемани по-различно: „Препаските на рамото вече не ни пречеха – пише Шпилман, – те бяха носени от всички. След дълго време, откакто съществуваше гетото, се улових, че съм привикнал към тях. Дори когато сънувах мои приятели отпреди войната, ги виждах с препаски, все едно че бяха неизменна част от облеклото, като вратовръзки или шалчета“ (Шпилман 2000: 49). И двамата описват немската диверсия, свързана с обвинението, че евреите разпространяват петнистия тиф, което става чрез въшки.

Както подчертава Ева Вон, между споменните следи на Полански в „Пианистът“ са „строежът на стената на гетото, както и сцената с бащата на Шпилман, бит на улицата от гестаповец. Подобна ситуация се случва с бащата на режисьора и остава в паметта му“ (Вон 2012). Построяването на стената на гетото е ключов момент и за двамата, който присъства във филма като прелюдия към последвалите репресии: виждаме как се строи тухлен зид, който пресича улицата и предизвиква учудване, страх и въпроси. Оттам нататък започва да нараства състоянието на безизходица и житейски капан. В автобиографията на Полански четем лаконични, но красноречиви бележки за ужаса от стената.

Изведнъж разбрах: ще бъдем зазидани. Стана ми страшно, дори избухнах в плач. Това беше първият знак, че с немците шега не бива. Работници зазидаха също главния вход и прозореца на нашата сграда, скривайки по този начин изгледа към площада и катедралата. [...] В резултат на това приятната и спокойна уличка, която отвеждаше към заобиколения от дървета площад, стана сляпа, задънена улица (Полански 1989: 20 – 21).

В друг фрагмент от спомените си Полански описва как видял зида от външната му страна и той изглеждал много по-различно и по-приветливо. Една от разходките му вън от гетото го убеждава, че движението отвъд стената е рисковано и опасно и го привиква към рефлекс да бърза да се прибере в гетото.

В спомените на Шпилман стената показва още по-ясно своята същина на екзистенциален символ и граница.

Но улиците на гетото не отвеждаха никъде. Те винаги свършваха със стена. Често ми се случваше да вървя напред, за да се натъкна неочак-

вано на стена. Внезапно преграждаше пътя ми и дори ако исках да продължа разходката си, нямаше никакво логично обяснение защо не беше възможно. По-нататъшната част от улицата от другата страна на стената прерастваше за мен до размерите на нещо, най-скъпо на земята, от което не можех да се откажа, там се случваше нещо, за което бих дал всичко, което притежавам (Шпилман 2000: 49).

Описаните от Шпилман ужаси, свързани с избиването на населението, са много повече, един от друг по-ужасни. Но не по-слаб е ефектът на ужаса върху Роман Полански след първия разстрел, който вижда – разстрела на една стара жена, която не иска да влезе в шпалира от отвеждани хора. Ужасяват го трясъкът от изстрела и рукналата кръв. След този случай започва поредица от нощни напикавания, което се случва при деца след изживяване на стрес. След време преживява и убийството на петгодишния Стефан, изключително красиво дете, което става негов приятел по време на окупацията.

И Полански, и Шпилман преживяват трагична семейна одисея, в която страдат за своите близки. Семейството на Шпилман включва майка му, баща му, по-големия му брат Хенрик и двете му сестри – Регина и Халина. Баща му е цигулар. Семейството на Полански (баща му, майка му и заварената му сестра Анета) идва от Париж в Краков малко преди войната (през 1936 г.). В Париж бащата на Полански е работил в звукозаписна компания за производство на грамофонни плочи. Решението за идване в Полша Полански оценява като „голяма грешка“, защото Краков е близо до границата с Германия и се очаквало немците да навлязат по-рано там (считало се е, че Варшава е отбранявана добре). Помни бомбардировките и глада, помни как майка му е донесла разсипана захар и я е почистила, помни и безценната консерва с кисели краставички – спомен, който влита в „най-гладните кадри“ от „Пианистът“.

Както вече посочихме, Шпилман изгубва цялото си семейство, умъртвено в газовите камери. Особено затрогващ е моментът, в който той „научава насън“ за смъртта им:

[...] имах сън, който напълно ме лиши от всички илюзии. Видях в него окончателно потвърждение на предположенията ми относно съдбата на моето семейство. Сънувах моя брат Хенрик. Приблужи се до мен и надвесвайки се над леглото ми, каза: „Вече не сме между живите“ (Шпилман 2000: 110).

Полански изгубва през войната само майка си, жертва на газовите камери в Аушвиц заедно с детето, което е носела в утробата си.

Майка му успява да спаси сестра му и се жертва вместо нея. Когато разбира, че Анета е в списъка от имена за поредната хайка, тя я скрива и вместо нея отива на смърт. Когато майката изчезва, семейството потъва в скръб, мислят, че е само затворена, но още никой не знае за съществуването на газовите камери. След време и сестрата е изпратена в Аушвиц, но оцелява.

Бащата е ключова фигура и за двамата. Някои от спомените на Шпилман са концентрирани върху баща му, като например частта от дневника, наречена „Поклоните на баща ми“ („Ukłony ojca“). В нея той разказва за начините, по които баща му съхранява равновесието си, за всекидневното му свирене на цигулка, за скритата ирония, която влага в преувеличено галантните поклони към немските офицери, после разказва у дома със задоволство за шегата, която си е устроил. За това унижително правило на поклоните си спомня и Полански. Споменът за плесницата, която получава баща му, защото не се е поклонил, влиза във филма „Пианистът“ отново въз основа на общността на спомена.

Вниманието и обичта, с които Шпилман обгръща баща си в спомените си, Полански изживява като обсемя може би поради това, че е бил дете. Детето Полански постоянно се страхува да не изгуби баща си. В „Моят живот“ той разказва красноречиво за този страх, за това колко мъчителни са били периодите далече от него, как е очаквал да го види. Епизодите, в които баща му се появява след дълго отсъствие, са измежду най-щастливите. В живота му има и една сцена, която е близка до сбогуването на Полански с неговото семейство, поело към Треблинка. Но изходът е друг, баща му, когото депортират за Матхаузен, оцелява. Така както майката на Полански успява да спаси сестра му, баща му спасява него, като го предупреждава да избяга по време на депортациите.

Полански не може да прости на баща си, че след войната и смъртта на майка му в газовите камери той се жени отново. Когато се среща в Париж с него и втората му съпруга Ванда, този гняв вече е започнал да бледнее. Отново се връщат спомените от войната – баща му плаче на фона на немската песен „О, майн папа“, на фона на която изплува споменът за това как немските войници товарят еврейски деца в камиони, отчаяните родители си скубят косите и се хвърлят на земята, а по мегафоните звучи идиличната немска песен.

Сходни са и сцените на спасение от страна на близки хора, влезли в отрядите на есесовската полиция, съставени от местни хора. Млад поляк на възраст 18 – 20 години му помага да избяга по време

на хайка, така както на Шпилман помага да не бъде депортиран неговият далечен роднина Исаак Хелер.

Това, което поддържа мечтата за живот жива, при Шпилман е музиката, той жадува за нея през месеците, когато се крие. Във филма това е показано в кадрите, в които Пианистът свири въображаемо, движейки пръстите си във въздуха. Ако потърсим аналог на ролята на музиката в спомените на Полански, този аналог е киното, с което той се среща по време на окупацията и за пръв път тогава гледа първия нем филм на братя Люмиер. В киното той се научава да чете.

Както се вижда, изброените съвпадения не са малко, става дума за общност на спомените и преживяното, общност и близост, която се превръща в общочовешко състояние.

Между спасени и загинали се установява особена, свещена връзка. На тази връзка са посветени и някои от разказите на известната полско-еврейска писателка Ханна Крал, написани в духа на еврейските вярвания за превъплъщенията на душите. Евреите наричат странстващата душа „дибук“ и вярват, че тя може да живее в тялото на близък човек и да говори в него и от негово име. За една такава душа става дума в разказа „Дибукът“: в него се разказва за Адам С., син на оцелял от Холокоста еврейин и на францужойка, който е американски гражданин, но живее двойствен живот. Нещо в него непрекъснато го тласка да се връща в Полша. В него живее дибукът – душата на първия син на баща му от първия му брак, загинал в гетото (Крал 2007: 187 – 196). Ако разгледаме това вярване метафорично, то можем да кажем, че душите на загиналите проговарят в душите на оцелелите.

Пианото на Шопен като литературна и културна легенда

Фигурата на пианиста, чийто конкретен прототип е Шпилман, става обект на митологизация, която хармонира полски и универсални черти. Свирейки музиката на Шопен, той се превръща в своеобразна творческа реинкарнация на Шопен и неговото митологично пиано. Самият Шопен е с двоен произход, полско-френски, и е мост между полската и френската култура, емблема на полско-френската културна симбиоза. Но той е мощна полска литературна и културна легенда, която постепенно прераства в световен символ заради световния принос на пианото на Шопен. Филмът на Полански е още едно доказателство за това, че пианото на Шопен продължава да бъде световна полска емблема.

Създаването на литературната легенда Шопен започва във времето на Шопен – времето на романтизма, когато баладите на Адам

Мицкевич вдъхновяват Шопеновите и жанрът на баладата синхронно звучи в музикалните и литературните си вариации. Решаваща крачка към пренасянето на Шопеновото пиано във времето прави късният романтик и водач на модернистите Камил Циприян Норвид с поемата „Пианото на Шопен“ („Fortepian Szopena“), което представлява апотеоз на музиката на Шопен, израстващ от историята на едно разбито на паважа пиано по време на Ноемврийското въстание. Шопен е обект на възвишен реквиемен портрет в цикъла есета на Норвид „Черни цветя“ („Czarne kwiaty“), посветени на последните му срещи с полските романтици. По пътя на приемствеността пианото на Шопен се преселва в културата на полския модернизъм (периодът на „Млада Полша“) и се възплъщава в екстазната програмност на Станислав Пшибишевски, който не само виртуозно свири Шопен, но и го издига в култ като универсален и национален гений в есетата си „Шопен и Ницше“ („Szopen i Nietzsche“) и „Шопен и народът“ („Szopen i naród“).

Към Шопен се връща в своето стихотворение „Мазурката на Шопен“ („Mazurek Szopena“) и поетът войник Владислав Броневски. По време на Втората световна война, минавайки по малка уличка в Йерусалим, случайно дочува свирене на пиано и разбира, че това е музиката на Шопен. Тогава си спомня как баба му е свирила музиката на Шопен в стая, на чиято стена е висяла фотография на двамата ѝ разстреляни братя. Финалната строфа на стихотворението гласи:

Тъй силно в уличките остарели
бичува пианистът тишината:
приятелко моя, клавишите бели
ни удрят сякаш по сърцата.⁸

В антологите на полската поезия, посветена на Шопен, присъстват стихове на дълга редица известни полски поети – Ян Каспрович, Кажимеж Пшерва-Тетмайер, Леополд Стаф, Константин Галчински, Кажимеж Вежински, Ярослав Ивашкевич, Ян Твардовски, Чеслав Милош (вж. Руджински 1949; Слушковски 1964; Хила-Шепулова 2003). Всички те са силни и прочувствени и показват едно – пианото на Шопен е станало глас на полската душа и съдба, то живее във вре-

⁸ Полски текст:

Za głośno w starym zaułku
pianista smaga ciszę:
po sercach, o przyjaciółko,
biją nas białe klawisze.

мето като полски символ, свързващ възвишеност, сила, страдание, гений. Пианото на Шопен е дочуто и от много световни писатели, поети, учени, които му посвещават свои творчески жестове, размисли, признание – между тях са Борис Пастернак, Андре Жид, Клод Леви Строс. (вж. Хеймей 2008).

Може би Роман Полански е дочул точно този тон от автобиографията на Шпилман, за да избере точно нея за своя филмов сценарий – това е изповедният тон на музиката на Шопен, в която се прелива полската съдба, вплътена в ноти, изписани на полетата на човешката история. Емигрантският и изгнаническият полски мотив, получил библейското си озарение в митологията на скиталчеството, е един от най-силните в полската литература и култура.

В заключение можем да обобщим, че филмовият текст на Полански свързва четири автобиографични пласта, решаващи за режисьорската визия. От тях лайтмотивно-символният пласт е този на Шопен, пряката основа на сценария са спомените на пианиста Шпилман, в тях се вплита дневникът на Хозенфелд, а най-скритият и кодираният биографичен пласт принадлежи на самия Полански. Всичките тези пластове общуват помежду си и създават една обща и споделена автобиография.

ЛИТЕРАТУРА

- Бирман 2000:** Biermann, W. Pomost pomiędzy Władysławem Szpilmanem i Wilmem Hosenfeldem złożony z 33 części. // Szpilman, W. *Pianista. Wspomnienia warszawskie 1939 – 1945*. Kraków: Znak, 2000, 195 – 215.
- Вейсер 2011:** Weiser, P. „Pst! Ani słowa więcej...” O podwójnym świecie ocalonych z Zagłady. // *Wojna i postpamięć* (red. Majchrowski, Z., Owczarski, W). Gdańsk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, 2011, 61 – 77.
- Вон 2012:** Вон, Е. Polański na wystawie „Dzieci Holocaustu”: przychodzę tu jako ocalony; <http://dzieje.pl/aktualnosci/polanski-na-wystawie-dzieci-holocaustu-przychodze-tu-jako-ocalony>
- Килар, Войтович 2003:** Orły, 2003. *Rozmowa z Wojciechem Kilar*em. Rozmawiał: Grzegorz Wojtowicz, 11 marca 2003. // Wojciech Kilar. Strona kompozytora, <http://kilar.soundtracks.pl/wywiad.php>
- Крал 2007:** Kral, H. *Żal*. Warszawa: Świat książki, 2007.
- Полански 1989:** Polański, R. *Roman*. Warszawa: Polonia, 1989.
- Руджински 1949:** Chopin w literaturze: Poezja. Proza. Scena i film [bibliografia], oprac. B. E. Sydow. // *Almanach chopinowski 1949:*

Kronika życia. Dzieło. Bibliografia. Literatura. Ikonografia. Varia, oprac. K. Stromenger, B. E. Sydow, red. W. Rudziński, Warszawa: Czytelnik, 1949.

Слушковски 1964: *Wiersze o Chopinie*. Antologia i bibliografia, съст. E. Słuszkiewicz, przedmowa J. Przyboś, „Biblioteka Chopinowska”, t. VII, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1964.

Сташчишин 2013: Staszczyszyn, B. *Roman Polanski*. // *Culture.pl*, <http://culture.pl/pl/tworca/roman-polanski>

Сухояд 2010: Suchojad, I. *Topografia żydowskiej pamięci. Obraz krakowskiego Kazimierza we współczesnej literaturze polskiej i polsko-żydowskiej*. Kraków: Uniwersytas, 2010.

Шпилман 2000: Szpilman, W. *Pianista. Wspomnienia warszawskie 1939 – 1945*. Kraków: Znak, 2000.

Шпилман А. 2000: Szpilman, A. Wstęp. // Szpilman, W. *Pianista. Wspomnienia warszawskie 1939 – 1945*. Kraków: Znak, 2000, 5 – 8.

Хеймей 2008: Hejmej, A. Chopin i jego muzyka w literaturze; http://www.chopin.pl/chopin_w_literaturze.pl.html

Хила-Шипулова 2003: *Poezja polska w darze Chopinowi*, wybór i oprac. I. Chyła-Szypułowa. Warszawa: Wydaw. Pani Twardowska, 2003.

Хозенфелд 2000: Kapitan Wilm Hosenfeld. Fragmenty pamiętnika kapitana Wilma Hosenfelda. // Szpilman, W. *Pianista. Wspomnienia warszawskie 1939 – 1945*. Kraków: Znak, 2000, 180 – 195.