

Pianista – obraz getta w filmowym języku Romana Polańskiego

Twórczość Romana Polańskiego zawsze stanowiła unikatowy przykład interferencji znakomitego rzemiosła i ciekawego tematu. Co więcej, każdy z filmów (nawet tych, które krytyka miażdżyła zbyt powierzchowną interpretacją) doskonale funkcjonował w przestrzeni kultury popularnej i artystycznego dokonania. Godził gusty wysublimowanego widza i poszukiwacza rozrywki. Stuart Wilson, odtwórca roli Gerardo Escobara w filmie *Śmierć i dziewczyna* powiedział: „Roman to bardzo głęboka woda, która udaje płytką wodę.”[1] Jedno krótkie zdanie doskonale komentuje metodę twórczą Polańskiego, zakładającą korzystanie z kolejnych parawanów (gatunków, tematów kultury popularnej, znanych schematów), które skrzętnie chronią głęboko ukrytą prawdę o świecie i relacjach międzyludzkich. W *Pianiście* temat Holocaustu zostaje wykorzystany przez Polańskiego jako klucz do pokazania mechanizmów rządzących światem. I tym razem najbardziej oczywista z diagnoz okazuje się najmniej istotna. *Pianista* nie jest bowiem opowieścią autobiograficzną mierzącą się ze wspomnieniami dotyczącymi getta. Zdecydowanie istotniejsza okazuje się próba zderzenia w tym filmie obrazu getta i jego mieszkańców z językiem filmowym, którym posługuje się Roman Polański. Pozwala ona na odczytanie zagadnień Holocaustu w świetle stałych motywów twórczości reżysera, w tym – w kontekście kina gatunku. Polański w *Pianiście* zderza precyzję rzemieślnika z pamięcią świadka. W konsekwencji, za pomocą hollywoodzkich rozwiązań opowiada historię getta, które widzimy jako metaforę całego świata.

Joshua Hirsch w książce *Afterimage. Film, Trauma nad the Holocaust* zwraca uwagę na fakt, iż Polański choć przez wiele lat nie wypowiadał się na temat getta, umieszczał je w filmach jako kolejne miejsca odosobnienia, w których byli więzieni jego bohaterowie (łódka w *Nożu w wodzie*, mieszkanie we *Wstręcie*, apartament w *Dziecku Rosemary*, zamek w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* czy *Matni*, półwysep w *Śmierci i dziewczynie*, w końcu – getto *Chinatown*).[2] Okazuje się zatem, że, wbrew powszechnym opiniom, filmowy powrót Polańskiego do getta, jaki obserwujemy w *Pianiście*, jest nieco iluzoryczny i staje się naturalną kontynuacją wątków zaznaczonych w poprzednich filmach. Możemy traktować go jako prawdziwy tylko wtedy, gdy zdamy sobie sprawę z tego, iż Polański podróżował jedynie

Obraz getta

[1] Cyt. za G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 7.

[2] J. Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia 2004, s. 115.

w świat wyobraźni i wspomnień, które w *Pianiście* zostają przefiltrowane przez umiejętności warsztatowe reżysera.

Wizerunek getta naszkicowany w *Pianiście* charakteryzuje wielogłosowość. Chęć uniknięcia zafałszowanego obrazu rzeczywistości (którą chciało odkłamać, jak pisze Mariola Jankun-Dopartowa, pokolenie '56[3]) zaważyła na decyzji Polańskiego o szczegółowym ukazaniu racji wszystkich stron, biorących udział w tragicznych zdarzeniach. W obrębie trzech grup narodowościowych, które spotykają się w ograniczonej murem przestrzeni, można odnaleźć różne zachowania i postawy. Niemcy – okupanci i zbrodniarze zostają pokazani jako brutalni, bezwzględni i szyderczy kaci. Tym jaśniej i szlachetniej na ich tle wypada Niemiec pomagający Szpilmanowi. Kolejny i równie wyrazisty rys dotyczy wizerunku Żydów. W dusznych i ciasnych uliczkach getta można zobaczyć szaleńców, ludzi walczących o godną śmierć, ale także nędzne kreatury, które sprzedają się Niemcom. Jedni, jak Szpilman, próbują po prostu przetrwać, inni umierają z głodu, a kolejni całkiem nieźle się bawią. Wszyscy w drodze ku zagładzie, szukając odpowiedzi „za co?”, „kogo mamy winić?”. Niektórzy sugerują przeciwstawienie się Niemcom, inni pokornie znoszą swój los, tacy, jak ojciec Szpilmana, obwiniają amerykańskich Żydów za brak reakcji z ich strony. Pełen obraz tego świata, rekonstruowany z chirurgiczną precyzją, za pomocą drobnych lecz znaczących epizodów, dopełniony zostaje charakterystyką postaw Polaków. Pytanie o ich stosunek do Zagłady jest szczególnie zasadne w kontekście rozważań o *Pianiście* jako filmie, w którym obraz getta i jego mieszkańców zostaje przefiltrowana przez doświadczenie i autorską wizję reżysera.

Jan Błoński pisze o lęku, który dotyczy postawy Polaków żyjących obok getta: „Lęk, aby nie zostać policzonym między pomocników śmierci”[4]. W filmie Polańskiego możemy odnaleźć prawdopodobnie wszystkie postawy, które charakteryzowały Polaków „patrzących na getto”. Z tej bliżej nieokreślonej liczby tysięcy reżyser wybiera kilku, by pokazać tych, którzy z narażeniem życia pomagają Szpilmanowi i tych, którzy są w stanie wydać go w ręce Niemców. By sprawiedliwości stało się zadość: obie grupy są tak samo nieliczne. Co z pozostałymi? Polański pokazuje ich w kilku ujęciach, zawsze w tle. Ten fakt można interpretować dwojako – reżyser unikał zbliżeń twarzy Polaków, ponieważ nie dostrzegł w nich winy, albo właśnie taki opis najeźniej ilustruje owo „obok”, obojętność. W tym momencie warto zwrócić uwagę na ostatnie ujęcia *Pianisty*. Koncert grany przez Szpilmana, być może przed tymi, którzy obojętnie mijali getto, rozgrzesza ich i pobudza do reakcji. Aplauz, jakim kończy się film pokazuje, że nie ma już w tych ludziach obojętności, jest żywa reakcja. Muzyka, która ocaliła Szpilmana może teraz rozgrzeszyć chrześcijan, którzy – by raz jeszcze użyć słów Błońskiego – „byli za mało chrześci-

[3] M. Jankun-Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 185-188.

[4] J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008, s. 24.

janami”[5]. Czy brzmi to zbyt utopijnie? Przypomnę scenę, w której Szpilman, ubrany w płaszcz niemieckiego żołnierza, wzbudza niepokój wolnej już ludności Warszawy. By ratować swoje życie wykrzykuje: „Nie strzelajcie, jestem Polakiem”... Pozostał Polakiem. Wcześniej Szpilman jeszcze kilkakrotnie wypowiadał słowa, które sugerowały, iż nie czuje silnej więzi z Żydami. Ponad stwierdzeniem „jestem Polakiem” z całą pewnością postawiłby kolejne – „jestem pianistą”.

W *Pianiście*, podobnie jak wcześniej w *Lokatorze*, w *Balu wampirów*, czy *Śmierci i Dziewczynie* został zastosowany zabieg klamry kompozycyjnej[6]. Przykład ostatniego z wymienionych filmów jest porównywalny z sytuacją ukazaną w *Pianiście*. Oprawca Pauliny ze *Śmierci i dziewczyny* wpadł w ręce swojej ofiary przypadkiem, jakby po to, by mogła dokonać zemsty. Ostatnie sceny filmu pokazują bohaterkę rozwiązującą ręce swego kata. Mężczyzna długo stoi nad brzegiem morza i patrzy... Kamera w tym czasie wykonuje ruch w dół, jakby się przewracała, albo śledziła czyjś upadek. Następne ujęcia powtarzają scenę, która rozpoczynała film. Paulina wraz z mężem siedzi w filharmonii. Tym razem kamera wykonuje ruch w górę, widz dostrzega siedzącego na balkonie zbrodniarza. Mężczyzna głaszcze po głowie małego chłopca. Czy grzechy zostały wybaczone?

Pierwsze ujęcia *Pianisty* pokazują Władysława Szpilmana w trakcie koncertu w Polskim Radiu, końcowe zaś prezentują bohatera występującego w Filharmonii Narodowej. Muzyka, która ocala duszę, pozwala także wybaczyć i trwać, mimo tragicznych zdarzeń. Skupione i zasłuchane audytorium być może składa się z tych samych Polaków, którzy niemo patrzyli na wysiedlanie Żydów. W *Śmierci i dziewczynie* zasygnalizowano podobny problem, aż nazbyt wyraźnie. Czy wolno i trzeba wybaczyć?

Z całej palety barw opisujących filmografię Romana Polańskiego, nie sposób nie wspomnieć o, trafnie definiującym jego styl, zabiegu groteski. Małgorzata Owczarek dostrzega jej elementy w *Balu wampirów*, *Wstręcie*, *Lokatorze*, *Tragedii Makbeta*, *Dziecku Rosemary*, w *Tessie*. Owczarek pisze: „Forma karnawałowo-groteskowa pozwala łączyć to, co różnorodne (śmiech i przerażenie), zbliżyć co dalekie, pozwala spojrzeć na świat po nowemu, odczuć całkowicie inny porządek świata [podkreślenie – A. Ś.]”[7].

Użycie elementów właściwych grotesce odpowiada najpełniej wizji świata, jaką preferuje w swojej twórczości Polański – przedstawia rzeczywistość, w której zawodzi nasz dotychczasowy system postępo-

[5] Ibidem, s. 27.

[6] Warto pamiętać, że twórczość Romana Polańskiego charakteryzuje niezwykła spójność wykorzystywanych technik i rozwiązań warsztatowych. Obok klamry kompozycyjnej można wymienić również specyficzną konstrukcję pierwszych ujęć oraz napisów końcowych. Te ostatnie zawierają elementy aktywizowania odbiorcy, który zostaje nakłoniony do ogląda-

nia filmów aż do ostatniej sekundy. Doskonałym przykładem są napisy końcowe ilustrowane koncertem muzyki klasycznej (przykład *Śmierci i dziewczyny* i *Pianisty*).

[7] M. Owczarek, *Karnawał grozy (Bal wampirów)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Kraków 1995, s. 105.

wania. Przekonuje się o tym aż nazbyt boleśnie Szpilman, którego oczyma patrzymy na groteskowy i absurdalny świat getta. Groteska w *Pianiście* funkcjonuje przede wszystkim jako punkt styczny elementów komicznych i tragicznych, jako metoda ukazania getta, albo raczej – jako próba „oswojenia” go przez gorzki śmiech. Owczarek pisze o twórczości Polańskiego: „Mimo całej bezradności, zgrozy, jaką budzą w nas ciemne moce, które czają się zewsząd w naszym świecie i mogą nam go uczynić obcym, istnieje również mechanizm rozbrajający jakim jest humor. [...] Często jest to śmiech groteski z przymieszką goryczy, który nabiera cech szyderczych, cynicznych i na koniec satanicznych.”[8]

W *Pianiście* można odnaleźć wiele dowcipnych, a nawet szyderczych uwag, w których specjalizuje się brat Władka – Henryk. Mariola Jankun-Dopartowa mówi o filmie: „Humor u Polańskiego budowany jest na takiej samej zasadzie, jak we *Franticu* czy w *Śmierci i dziewczynie*: tworzy się na przecięciu losu ludzkiego, biologicznej kondycji człowieka, ideologii, historii – jest humorem *Don Kichota*”[9]. Najpełniej widać wykorzystanie definiowanych elementów groteski w ujęciu, na które zwraca uwagę Jankun-Dopartowa. W owej scenie zastraszeni przez gestapowców Żydzi rozpoczynają groteskowy taniec[10]. W tych paru ujęciach na trwałe zostają splecione ze sobą: tragizm i komizm, rozpacz ofiar i drwiący śmiech oprawców. Dzięki temu Polański z większą mocą uwydatnia tragizm i okrucieństwo dni spędzonych w getcie.

Groteska w *Pianiście* odnajduje również swoje rozwinięcie w perfekcyjnie rekonstruowanej przestrzeni. Okupowana Warszawa składa się bowiem z samych paradoksów i niezwykłych zdarzeń. Choć zgadzamy się, że Polański dba o szczegóły i dzięki temu jego obraz jest wierny realiom, niepokoi jednak precyzją użytych środków wyrazu, wywołujących czujność widza, który zauważa mitologizowanie przestrzeni. Najpierw domu-ostoi, której bohater będzie szukał w kolejnych kryjówkach. Dalej, getta filmowanego tak, jakby było całym światem. Następnie, świata poza murem, który jawi się jako ziemia obiecana, a w końcu – okazuje się kolejną pułapką, w której trzeba walczyć o przetrwanie.

Bliscy Szpilmana w kluczowych momentach filmowani są razem, dzięki czemu kolejne etapy rozgrywających się tragicznych zdarzeń stają się udziałem całej rodziny. Sposób, w jaki Polański pokazał bardzo silną więź łączącą najbliższych (dzielenie cukierka na sześć części oraz dramatyczny moment rozłąki), ilustruje ważność rodziny w judaizmie, ale także może stać się dla reżysera metaforycznym powrotem do Polski, do swoich korzeni.

Namiastką domowego ogniska po oddzieleniu od rodziny stają się dla Szpilmana kolejne kryjówki. W ten sposób okupowana Warszawa przeistacza się dla niego w pułpkę i kryjówkę jednocześnie.

[8] Ibidem, s. 107-108.

[10] Ibidem, s. 201.

[9] M. Jankun-Dopartowa, op.cit., s. 193.

Polański kreśli obraz Warszawy, a może całej Polski, jako miejsca paradoksów. Gdzie Żydzi zdradzają siebie nawzajem, Polacy apatycznie patrzą na zbrodnię, a Niemcy dokonują najokrutniejszych mordów. Gdzie jedno miasto jawi się jako pułapka i azyl jednocześnie. Bohater w kolejnych odsłonach akcji staje wobec coraz bardziej absurdałnej sytuacji. Na powstanie w getcie będzie patrzył z aryjskiej strony, na powstanie warszawskie zaś z dzielnicy zamieszkałej przez Niemców! Zawsze w niewłaściwym miejscu. Tak, że patrząc na zgłiszczającego getta i słuchając słów Janiny o rychłym powstaniu Polaków, mówi: „Choć czasem nie wiem, po której jestem stronie”. W Polsce komentowanie tych słów zdaje się być niepotrzebne.

Porównanie *Pianisty* z polskimi filmami dotyczącymi powstań ukazuje wielowymiarowość i wyjątkowość filmu Polańskiego. Warto zaznaczyć, że bohater *Pianisty* nie bierze udziału w żadnym z powstań (pomijając fakt szmuglowania broni). Na dodatek opuszcza getto przed wybuchem zamieszek. Oba powstania będzie obserwował zatem ze swoich kryjówek. Polska kinematografia, choć uboga w swoich świadectwach dotyczących obu powstań, prezentuje dwa typy ukazania tragicznych zdarzeń. W dużym, i z całą pewnością krzywdzącym przez swą skrótowość, uproszczeniu można przedstawić je w następujący sposób. Pierwszym z nich jest prezentowanie czynnej walki, która w *Pianiście* stanowi tło i z tego powodu nie zostanie omówiona (przykładem takiego filmu jest *Kanał*). Drugi sposób opowiadania prezentują filmy *Wielki Tydzień*, *Tragarz puchu*, czy *Daleko od okna*. Między nimi a *Pianistą* można odnaleźć wiele elementów stycznych, w tym podobny temat pokazujący losy ukrywających się Żydów. Co istotne, filmy te definiują rzeczywistość za pomocą interakcji pomiędzy bohaterami. Postaci zostają przefiltrowane przez reakcję środowiska na ich obecność, raz wrogą, innym razem przyjazną. Polański w swoim filmie, idzie nawet o krok dalej, prezentuje wszystkie możliwe zachowania, jakie dotyczyły uczestników tych tragicznych zdarzeń. Wśród Polaków, Żydów i Niemców odnajduje zarówno postawy godne naśladowania, jak i najhaniebniejsze w swej przebiegłości. Jednak w przeciwieństwie do wspomnianych wyżej filmów taka diagnoza nie zadowala reżysera. Dla Polańskiego najważniejsze stało się pokazanie tragedii Holocaustu poprzez pryzmat jednej osoby, która ciągle pozostaje z boku, nie biorąc udziału w działaniach wojennych, tylko walcząc o siebie i swoje człowieczeństwo. Reżyser bardzo długo szukał sposobu wyrażenia prawdy o najczarniejszych dniach naszej historii. Dopiero wspomnienia Szpilmana pozwoliły mu na opowiedzenie historii bez zbytniego sentymentalizmu, z pewną dozą humoru i, co najważniejsze, w poczuciu pełnej wolności, bez nienawiści do wroga.

Kategoria gatunku stała się podstawowym wyznacznikiem całej filmowej twórczości Romana Polańskiego. Wszystkie jego filmy fabularne od *Noża w wodzie* (1962) do *Frantica* (1988) można umieścić w szufladkach – horror, film gangsterski, dramat historyczny, film «czarny», melodramat, film

Pomiędzy gatunkami

korsarski, thriller – gdyż w każdym z nich łatwo da się wyśledzić podstawową konstrukcję określonego gatunku. Ale równocześnie w badaniach analitycznych kryteria gatunkowe okazują się wyjątkowo zawodne, bowiem o niezwykłości filmów Polańskiego decyduje naprawdę wcale nie ich kościec gatunkowy, ale to wszystko, co reżyserowi udało się na nim umieścić i co często bardzo daleko wykracza poza wąsko pojmowane schematy i formuły. W każdym ze swoich filmów, europejskich czy amerykańskich, Polański jednocześnie manifestuje znajomość filmowych konwencji oraz przeprowadza proces ich łamania, przekraczania lub deformowania. To nie kategoria gatunku stanowi punkt odniesienia w jego twórczości, ale ta zdumiewająca łatwość perfekcyjnego używania znanych kinowych reguł do wpisania w filmy spraw, których nie oczekuje się w utworach gatunkowych, gdyż tradycyjnie zarezerwowane są dla dzieł innego typu. Sprawia to, że filmy Polańskiego znakomicie mieszczą się w «kulturze niskiej», dostarczając atrakcyjnych fabuł i mocnych wrażeń widzom złaknionym dobrej rozrywki, oraz w «kulturze wysokiej», zadowolając gusty wyrobionej, a często snobistycznej publiczności.[11]

Zgodnie ze słowami Grażyny Stachówny gatunek narzuca czytanie pewnych historii w odniesieniu do schematu i powtarzalnych klisz, jednocześnie, w przypadku twórczości Polańskiego, zapewnia możliwość interpretowania ich w kluczu wielowymiarowości. Z cytowanych słów, wyłania się jeszcze jedna kwestia, stanowiąca podstawę moich rozważań – kino Polańskiego wykorzystuje znane nam schematy, by za ich pomocą i dzięki nim przekroczyć granice gatunkowego gorsetu. *Pianista* jest tego najlepszym przykładem.

Filmy Polańskiego zostały skonstruowane na szkieletcie gatunku, ale to, co je obudowuje, nie jest tylko – jak twierdzi Stachówna – materią zadowalającą snobów. Sformułowanie „pomiędzy gatunkami” powinno właściwie zostać zamienione na „ponad gatunkami”. Wcale nie oznaczałoby to pejoratywnej oceny gatunków filmowych. Analizę i interpretację filmów Polańskiego za każdym razem należy rozpocząć od dokładnego oglądu zastosowanych „chwytów” charakterystycznych dla kina gatunków, ale nie wolno na tym poprzestać, ponieważ filmy te ukazują rzeczywistość w szerszej perspektywie. Może trafną formułą byłoby nazwanie Polańskiego autorem wśród gatunków[12]? Bardziej interesujące od rozstrzygnięć terminologicznych staje się pytanie, jak owo „ponad” lub „pomiędzy” zmusza do reinterpretacji, do nowego spojrzenia na filmy reżysera.

Władysław Szpilman znany kompozytor, który pozostał w ruinach Warszawy po upadku powstania, był także autorem wspomnień, na podstawie których Polański zrealizował swój film *Pianista*. Konstrukcja bohatera tego filmu, wzorowana na autentycznej postaci pozwala nazwać ten obraz filmem biograficznym. Marek Hendrykowski napisał: „Definicja gatunku w tym przypadku jest bardzo prosta. Film

[11] G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994, s. 230-231.

[12] Niech tłem dla tego pytania stanie się fragment książki Krzysztofa Loski *Hitchcock – autor wśród*

gatunków, Kraków 2002, s. 7-9: „Mamy tu [w filmach Hitchcocka – A.Ś.] bowiem od czynienia ze zderzeniem różnorodnych wymiarów: tekstu klasycznego z modernistycznym, kina gatunkowego z autorskim,

biograficzny to opowieść, której tematem jest życie i działalność sławnych ludzi. (...) Zgodnie ze swoją nazwą ekranowa biografia jest niczym innym, jak opisem czyjegoś życia. Owo opisane życie może być w kinie wstrząsająco prawdziwe albo całkiem bałamutne.” [13]

Nie ma żadnego rozdźwięku między historią getta warszawskiego opowiedzianą przez Szpilmana a tym, co w swoim filmie prezentuje Polański. Reżyser zadbał o szczegóły, wierne oddanie klimatu i uczuć pianisty (drobne innowacje dotyczą wątku młodej kobiety, w której zakochał się bohater). Pokazanie biografii Szpilmana pozwoliło reżyserowi na opowiedzenie historii getta bez niepotrzebnego patosu i nienawiści. Bohater nie był przecież powstańcem, ani sabotażystą; wyzwania, jakie sobie stawiał dotyczyły spraw najprostszych – biologicznego przetrwania, wygrania walki z samotnością, ocalenia w sobie pianisty i człowieka, któremu nienawiść pozostanie na zawsze obca.

Sam biografizm opowieści nie pozwala jednak na zamknięcie filmu w kręgu zagadnień gatunkowych. Obrazy Holocaustu stanowią w kinie odrębną, specyficzną grupę filmów, przez co trudno przypisać im cechy określonego gatunku. Mogą być definiowane jako filmy wojenne, biograficzne, historyczne, dramaty, itd. Przykład *Pianisty* najlepiej ilustruje owo zjawisko. Miejsce i czas akcji wskazują, iż jest to film historyczny, zaś konstrukcja bohatera, wzorowana na autentycznej postaci pozwala nazwać ten obraz filmem biograficznym. W roz-

realizmu z ekspresjonizmem, „czystego kina” z wpływami literackimi. Różnorodne składniki zostają ze sobą splecione, tworząc nierozzerwalny „warkocz”, sieć, *teksturę*, w której obowiązującą zasadą jest nie tyle zgoda i współdziałanie, ile raczej *spór*, wzajemna rywalizacja: autora ze *skrybką*, moralisty z prowokatorem, realisty z formalistą itp. Nie powinniśmy więc mówić o odkryciu „prawdy tekstu”, dotarciu do autorskiej intencji, odczytaniu znaczenia jako o czynnościach dokonanych, ale raczej jako o procesie niedokończonym, otwartym, pozbawionym pretensji do ostateczności, wyczerpania potencjału znaczeniowego. [...] Filmy Hitchcocka wymkają się jednoznacznym podziałom gatunkowym, ustalonym hierarchiom, zawsze zawierają w sobie elementy, które podważają proste przyporządkowanie do określonej kategorii: z jednej strony sugerują możliwość zamknięcia, stworzenia integralnej całości, dotarcia do ostatecznego znaczenia, z drugiej zaś odwołują moment jego uobecnienia; z jednej strony należą do kultury popularnej, ucieleśniają klasyczne schematy fabularne, stając się *przedmiotem konsumpcji* (działając w obszarze *przyjemności*), z drugiej strony podejmują grę z konwencjami, zachęcają widza do aktywności, znosząc dystans między twórcą a odbiorcą (sytuując się tym samym w sferze *jouissance*). W poszczególnych tek-

stach odkrywamy napięcie między porządkiem a chaosem, rzeczywistością a pozorem, jednością a wielością, prawdą i fałszem, dobrem i złem, ale wyróżniając system opozycji binarnych dostrzegamy zarazem jego *perwersyjne* działanie, zmierzające do odwrócenia oczekiwanego układu zależności. // Filmy Hitchcocka ujawniają dwuznaczność i niestabilność wszelkich systemów, prowadzą „podwójną grę”, polegającą na równoczesnym przyjmowaniu i podważaniu konwencji gatunkowych, obnażaniu ideologii, sposobów konstruowania opowieści filmowej (napięcie między „przezroczyością” narracji klasycznej a „samoświadomością narracji artystycznej”). Twórczość brytyjskiego reżysera zarówno podtrzymuje, jak i krytykuje zasadnicze opozycje, na których wspiera się klasyczne kino: między pierwiastkiem męskim a żeńskim, aspektem czynnym i biernym, postacią dominującą i podporządkowaną, patrzącą a oglądaną itd. Poddanie w wątpliwość podstawowych układów instytucjonalnych warunkujących, np. ideologię patriarchalną nie dokonuje się wszelako poprzez bezpośrednią krytykę systemu, ile raczej przez ukazanie mechanizmów jego powstawania i funkcjonowania.”

[13] M. Hendrykowski, *Gatunki filmowe* (15): *Film biograficzny*, „Film” 1998 nr 5, s. 125.

dziale pt. *Oglądanie historii. Filmowe opowieści o Zagładzie* Anna Ziębińska-Witek opisuje *Listę Schindlera*:

Historie o Holocauście (tak jak wszystkie inne) ulegają pewnym modom i mówią tyle samo o Holocauście co o czasach, w których się o nim opowiada. Szukanie pozytywnych bohaterów, to według jednych właśnie wynik takiej mody [w przypisie autorka podaje pozycję *Good Germans: Honoring the Heros. And Hiding the Holocaust* by Diana Jean Schedo, „The New York Times” 1994, June 12, [w:] *Oscar Schindler and His List. The Man, the Film, the Holocaust and Its Survivors*, ed. by Thomas Fensch, Vermont 1995, s. 220.] Inni (R. Hilberg) twierdzą, że zwracanie tak szczególnej uwagi na tych, którzy ratowali, jest znakiem bardzo ludzkiego głodu poszukiwania znaczenia i wspólnoty między ludźmi w najbardziej dramatycznych czasach i miejscach. Rzeczywiste istnienie bohaterów nie tłumaczy obecnej nimi fascynacji i rozdmuchiwania ich historycznej roli. Według Hilberga nie było w Holocauście nic takiego, co mogłoby nas teraz napełniać nadzieją i myślami o odkupieniu, to tylko nasza potrzeba bohaterów jest tak silna, że nadal będziemy ich wytwarzać. W tym punkcie zgadzam się z Avisarem, według którego sytuacja taka jest symptomatyczna i charakterystyczna dla pełnego wiary amerykańskiego optymizmu celebrowanego przez wiele popularnych hollywoodzkich filmów. Poza problemem szczęśliwych zakończeń, amerykański optymizm cechuje się wiarą w siłę indywidualną, która determinuje los jednostki.[14]

Za sprawą podobnych zabiegów film Polańskiego wpisuje się w ramy amerykańskiego sposobu patrzenia na Holocaust (kwestię czy owo zjawisko można by nazwać gatunkiem, lub podgatunkiem filmowym, pozostawiam otwartą). *Lista Schindlera* była, może nie pierwszym, ale najbardziej popularnym przykładem takiego przedstawiania biegu zdarzeń. *Pianista*, podobnie jak film Spielberga, pokazuje obraz wyjątkowej jednostki, która dzięki wrażliwości i odwadze potrafi nie tylko przetrwać piekło, ale w czasach zezwierżenia ocalić w sobie człowieka. Choć wiemy, iż w obu przypadkach scenariusze do filmów napisało życie, nie jesteśmy jednak w stanie oprzeć się wrażeniu, że właśnie amerykański sposób patrzenia na świat najłatwiej i z największą ufnością gloryfikuje podobne historie. Cudowne ocalenia i nagłe zwroty akcji w najmniej spodziewanych momentach oraz triumfalny happy end – stanowią sedno dyskutowanej kwestii. Z tych rozważań całkiem już blisko do kolejnego punktu, w którym *Pianista* przypomina *Listę Schindlera*, a mianowicie do zjawiska estetyzacji Holocaustu. Mimo nielicznych przykładów ostatnich lat, w których obok filmu Polańskiego postawiłabym z całą pewnością *Życie jest piękne* Roberto Beniniego, jestem skłonna stwierdzić, że europejska pamięć getta, podobna do tej, którą pielęgnują Polacy, przyjmuje postać kolorów szarości, kurzu i ekskrementów, nie zaś soczystych barw i rozświetlających kadr promieni słońca. Nie ma w tych słowach znamion wartościowania. Zagadnienie pamięci, w omawianym przypadku, jest prze-

[14] A. Ziębińska-Witek, *Holocaust – problemy przedstawiania*, Lublin 2005, s. 125-126.

cież diagnozą, nie zaś kwestią dyskusyjną. Anna Ziębińska-Witek, powołując się na słowa Tadeusza Sobolewskiego, który nazwał *Listę Schindlera* baśnią, pisze: „Może dlatego Spielberg zadbał o przepiękną stylizację, emocjonalną muzykę i bogatą scenerię. Niektórzy zauważają nawet pewną sprzeczność między tą stylizacją i horrorem, co zostało najlepiej uchwycone w pewnym komentarzu – oksymoronie: *Lista* ma najlepiej sfilmowane i najwspanialej skonstruowane sekwencje chaosu i masowego terroru.”[15]

Pianista obfituje w piękne, słoneczne kadry, z zachwycającymi barwami i dbałością o szczegóły wszystkich planów. Film został zrobiony z igrasce hollywoodzkim rozmachem, tak charakterystycznym dla superprodukcji, przy realizacji których dba się o doskonałość scenografii, kostiumu i muzyki.

Nie można jednak nazwać *Pianisty* filmem jednego gatunku, ani typową dla kina amerykańskiego superprodukcją. Film Polańskiego balansuje na granicy stereotypowych wyobrażeń o getcie, które utrwały się w odmienny sposób w kulturze Polski i Zachodu. Reżyser wybiera ściśle określoną przestrzeń tylko po to, by pozostawić ją nieodokreśloną. *Pianista* nie jest filmem historycznym również przez miejsce, w którym się dzieje. Getto zostało sfilmowane tak, jakby było całym światem. Wiadomo, że za murem istnieje inna, ale zakazana, przestrzeń. Gdy bohater filmu ucieka z getta okazuje się, że po drugiej stronie nie ma lepszego świata. Mariola Jankun-Dopartowa zwraca uwagę na scenę, w której Szpilman próbuje pomóc chłopcu, przedostającemu się przez otwór w murze: „Widzimy moment okrutnej inicjacji, wyznaczającej początek życia, w którym bezradność rodzi lęk przed beznadziejnym i niczemu nie służącym cierpieniem, wreszcie przyzwyczajenie do codziennych obrazów śmierci i daremnej rozpacz.”[16] Jest to zwiastun, który informuje bohatera, że za murem getta nie ma lepszego życia – tam też trzeba się ukrywać.

Pianista nie jest filmem wojennym, nawet – historycznym. Nie może nim być, ponieważ jego trzonu nie stanowią walki, ani fakty znane z podręczników historii. Ukazuje natomiast prawdę o prywatnej wojnie, którą toczy się z samym sobą, by przeżyć. Miejsce w *Pianiście* to nie zburzona Warszawa, ale wycieńczone ciało bohatera. Szpilman nie bierze udziału w żadnej wojnie, nawet nie żywi nienawiści do faszystów. Jego wrogiem jest ciało, które chce się poddać. Jankun-Dopartowa stwierdza: „Ostateczna walka z potworem nie jest walką z drugim człowiekiem i unicestwieniem go. Jest to walka z sobą samym jako zaszczutym zwierzęciem, odwzajemniającym nienawiść.”[17]

Rozważania gatunkowe prowadzą do szerszej refleksji na temat korespondencji filmów Polańskiego. Niewidoczne na pierwszy rzut oka podobieństwo łączy wizję świata zawartą w *Pianiście* z tą, która

[15] A. Ziębińska-Witek, op. cit., s. 127.

[17] Ibidem, s. 235.

[16] M. Jankun-Dopartowa, op. cit., s. 200.

pojawiła się wcześniej w *Tessie*. Bohaterka filmu *Tess* boryka się z dylematami, które są silnie zakorzenione w tradycji melodramatu. Staje w obliczu dramatycznych wyborów: żyć w hańbie? wyznać prawdę? ocalić własne szczęście? Piętrzy te pytania Thomas Hardy, naśladuje go Polański. Jedynie ostatnia scena filmu rzuca nowe światło na całość obrazu. Tess i Angel, ukrywając się przed policją, docierają do Stonehenge. Bohaterka zasypia na ołtarzu, który według badań antropologów kultury był miejscem kultu Słońca lub zmarłych. Do dziś niezbadana zawiałość pozwala spojrzeć na historię Tess w nowym kontekście. Czyż założeń religii megalitycznej, dotyczących walki Światła i Ciemności, nie można odnieść do kolei losu bohaterki *Tess*? Ułożona we śnie na ołtarzu śmierci i światła może czekać spokojne na wyrok, który już dawno zapadł. *Tess* nie jest opowieścią o melodramatycznych losach skrzywdzonej dziewczyny, tak, jak *Pianista* nie jest historią losów wojennych Szpilmana. W *Tess* Polański opowiedział, chyba po raz pierwszy w swojej twórczości, tak niezwykłą i, wprost zapierającą dech w piersiach, historię świata. Mówił o zbrodniach i karach, o walce z własnymi ułomnościami i przewyciężaniu pokus. Wróci do tego w obrazach wycieńczonego ciała Władysława Szpilmana. W ostatniej scenie *Tess* pozwala bohaterce zasnąć na ołtarzu, który jest kolebką cywilizacji i kultury. Mireille Amiel stwierdza: „Tessa tak jak i Roman Polański wybrała życie. Dalej spokojnie podąża swą drogą, choć inni chcieliby ją zabić, a przynajmniej zmienić i skłonić do rezygnacji.” [18]

Jankun-Dopartowa uważa podobnie: „(...) Polański opowiada się za życiem, z całą jego złożonością; życiem, którego nie da się pomylić z prostymi schematami filmu czy literatury.” [19]

Powróci do tego w *Pianiście*, gdzie wygrana walka będzie oznaczać pozostanie po stronie żywych. Nigdy w twórczości Polańskiego nie było tak jasnej diagnozy funkcjonowania świata, jak w przypadku dwóch omawianych filmów. Niewinność zostaje skrzywdzona i poniżona, na tyle, że sama dopuszcza się występku (*Tess*), albo rozważa możliwość kapitulacji (*Pianista*), mimo tego, jak twierdzi reżyser, podniesie się i ruszy prostą drogą w stronę życia. Na taki bieg zdarzeń zgadza się Polański, więcej – stwierdza, że dzięki temu świat może istnieć.

Twórczość Polańskiego jest, aż nazbyt często, czytana w kontekście biografii reżysera. Nie można zaprzeczyć pewnym faktom, które nie są jednak tak oczywiste, jak przyzwyczaili się myśleć krytycy. Rozważania dotyczące *Tess*, filmu dedykowanego pamięci zamordowanej żony reżysera, samoistnie wymuszają odwołanie biograficzne. Reżyser każe widzowi szukać rozwiązania filmowej tajemnicy w kamiennym kręgu Stonehenge. Polański znalazł tam wszelkie odpowiedzi. Dowiedział się, że niewinność – choć poniżona i złamana, odradza się, dlatego *Tess* może ze spokojem przyjąć karę, iść na pewną

[18] M. Amiel, *Interpretacje świata Polańskiego*, przeł. [19] M. Jankun-Dopartowa, op. cit, s.107.

I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 67.

Przedruk z „Cinema 80” nr 254.

śmierć. W ten, na pierwszy rzut oka, przewrotny sposób reżyser wybiera życie, które dla niego oznacza wolność, a wyłącznie w niej upatruje podstaw kultury i cywilizacji. Po *Tess* jeszcze tylko raz w twórczości Polańskiego, pojawi się tak wyraźne odwołanie do zagadnień, których osobiście i dotkliwie doświadczył reżyser. *Pianisty* nie należy zaliczać jednak do grupy wypowiedzi autorefleksyjnych, dlatego iż opowiada historię getta, ale ponieważ (podobnie jak *Tess*) jest wywodem na temat istnienia świata. Szpilman i Tess, wbrew poniżeniom, nawet upadkom, chcą ocalić najcenniejszy skarb, jakim jest godne życie. Zagadką, jaką stawia przed Szpilmanem życie, jest pytanie: jak przetrwać? Tajemnica, nad którą każe zastanowić się widzom Polański, dotyczy tego, jak w okrutnych, nieludzkich warunkach ocalić w sobie człowieczeństwo.

W kinie Romana Polańskiego każdy obraz niesie z sobą mnóstwo znaczeń i zachęca do ciągłych reinterpretacji. Analiza wybranych scen pozwala na dobitne ukazanie, w jaki sposób reżyser, za pomocą charakterystycznych dla jego twórczości chwytów, opowiada o losach bohatera. Charakterystyka dwóch kluczowych dla filmu scen pokazuje proces przefiltrowywania pamięć o Zagładzie przez doświadczenia reżyserskie Romana Polańskiego.

Deportację z Getta Warszawskiego poprzedzają ujęcia, które pokazują rodzinę Szpilmana wśród innych Żydów zebranych na placu i dyskutujących o czekającym ich losie. Omawianą scenę rozpoczyna ujęcie wjeżdżającego pociągu, które dobitnie informuje widza o tragicznym biegu zdarzeń. Następne ujęcia będą już poprzedzały najgorszy ze scenariuszy:

- ujęcie pierwsze: wjeżdżający pociąg;
- ujęcie drugie: statyczna kamera filmuje grupę Żydów wychodzących zza muru; kamera zaczyna śledzić ich marsz, by za pomocą najazdu wyłowić z tłumu dwie osoby – Szpilmana i jego siostrę, która dowiaduje się, że brat żałuje, iż nigdy lepiej jej nie poznał;
- ujęcie trzecie: kamera ustawiona za plecami oprawców, którzy pilnują, by wszyscy wsiedli do wagonów;
- ujęcie czwarte: zza pleców Szpilmana; kamera towarzyszy bohaterowi przechodzącemu obok jednego z pilnujących (Itzak Heller); rozpoczyna się szamotanina, w wyniku której Szpilman zostaje oddzielony od rodziny;
- ujęcie piąte: przebitka na ojca pianisty;
- ujęcie szóste: Szpilman, którego Heller przewraca na ziemię, aby odciąć mu drogę powrotu do maszerujących skazańców;
- ujęcie siódme: półzbliżenie na Hellera; montaż wewnątrz ujęciowy, w którym za pomocą szwenku śledzimy ucieczkę bohatera;
- ujęcie ósme: ponowne zbliżenie na Hellera;
- ujęcie dziewiąte: rodzina Szpilmana wsiadająca do pociągu;

Warsztat reżysera

- ujęcie dziesiąte: kamera śledzi oddalającego się bohatera;
- ujęcie jedenaste: Szpilman pomaga tragarzowi ciało; montaż wewnątrzuciowy, za pomocą którego przechodzimy od pianisty do esesmanów mówiących: „Wszyscy pojedą na szmelc”;
- ujęcie dwunaste: odebranie skrzypiec ojcu Szpilmana;
- ujęcie trzynaste: wsiadające do pociągu osoby widziane z perspektywy oprawców;
- ujęcie czternaste: mężczyzna próbuje ochronić kobietę w ciąży;
- ujęcie piętnaste: mężczyzna zostaje brutalnie zamordowany;
- ujęcie szesnaste: tłok wokół pociągu;
- ujęcie siedemnaste: przeniesienie zwłok zamordowanego mężczyzny;
- ujęcie osiemnaste: wepchnięcie ojca Szpilmana do pociągu; w detalu zostają ukazane zatrzaśnięte drzwi;
- ujęcie dziewiętnaste: za pomocą planu ogólnego powracamy do ujęć poprzedzających deportację; sfilmowany w statycznym ujęciu pociąg, tym razem opuszczający stację getta.

Następujący po tym odjazd kamery pokazuje jedno z najbardziej poruszających ujęć filmu – Szpilmana w rozpaczliwej wędrówce opustoszałymi ulicami getta.

Omawiana scena stanowi przykład charakterystycznego sposobu filmowania, którym posługuje się Roman Polański. W pierwszej kolejności dlatego, że zostają w niej wykorzystane elementy kłamy kompozycyjnej, która podkreśla groźbę chwili. Wjeżdżający na stację pociąg stanowi zapowiedź tragicznych zdarzeń. Znajdują one swoje dopełnienie w statycznym ostatnim ujęciu sceny, w którym wagony odjeżdżają wypełnione zatrwożonymi pasażerami. Oba ujęcia zostały nakręcone z podobnego kąta patrzenia kamery, w tym samym świetle, z podobnym ustawieniem postaci. Ostatnie zawiera jednak tragiczne dopowiedzenie, którym są porozrzucane wszędzie walizki oraz ciała pomordowanych. Omawiane ujęcia pokazują także charakterystyczne dla Polańskiego próby przełamania zsubiektywizowanego sposobu opowiadania. Choć Szpilman jest głównym bohaterem *Pianisty* to w kluczowych, istotnych momentach filmu, zdarzenia oglądamy nie z jego perspektywy, ale za pomocą ujęć obiektywnych, wyciętych z nadmiaru uczuć. Na dodatek wszystkie z ujęć tej sceny zostały sfilmowane w jasny, słoneczny dzień.

Wybitne umiejętności Pawła Edelmana przekładają się w tym przypadku na długie ujęcia, w których nie brakuje montażu wewnątrzuciowego. Statyka kolejnych ujęć nie tylko podkreśla kunszt realizatorów, ale także potęguje napięcie i groźbę chwili. Jest przecież tym, o czym wielokrotnie pisał Czesław Miłosz:

Wspomniałem Campo di Fiori
 W Warszawie przy karuzeli,
 W pogodny wieczór wiosenny.[20]
 (*Campo di Fiori*)

[20] Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 74-76.

Czy innym razem:

W dzień końca świata
 Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji,
 Rybak naprawia błyszczącą sieć.
 Skaczą w morzu wesołe delfiny,
 Młode wróble czepiają się rynny
 I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć.[21]
(Piosenka o końcu świata)

Nie ma zatem w tych ujęciach szkolnej sztampy, której próbowali dopatrzeć się niektórzy krytycy. Jest natomiast przeszywająca groza, która przeraża właśnie wtedy, kiedy zostanie wystawiona na światło dzienne.

Drugą z omawianych scen jest spotkanie Szpilmana z Wilmem Hosenfeldem. W tych ujęciach bohater wchodzi do opustoszałego budynku, w którym znajduje puszkę ogórków. Zасыwa się na strychu, skąd słyszy dźwięki gry na fortepianie. Nocą postanawia opuścić swoją kryjówkę.

- ujęcie pierwsze: Szpilman wchodzi do pokoi na parterze budynku;
- ujęcie drugie: znajduje pogrzebacz i szufelkę, którymi próbuje otworzyć puszkę ogórków;
- ujęcie trzecie: puszka spada na podłogę; za pomocą panoramy odkrywamy, że toczy się wprost do stóp niemieckiego oficera.

Następuje kombinacja ujęć pokazujących na przemian Wilma Hosenfelda i Szpilmana. Rozpoczyna się rozmowa:

- Co Pan tu robi? Kim pan jest? Czy Pan mnie rozumie?
- Tak.
- Co Pan tu robi?
- Chciałem otworzyć tę puszkę.
- Pan tu mieszka? (po chwili) Czy Pan tu pracuje?
- Nie.
- Z czego się Pan utrzymuje?
- Jestem... byłem pianistą.
- Pianista...(macha sugerując, aby Szpilman udał się za nim) Proszę za mną.
- (Szpilman podnosi puszkę i obaj wchodzi do salonu)
- Niech Pan coś zagra.
- (Szpilman stawia na fortepianie puszkę, zastanawia się przez chwilę i rozpoczyna grę.)

W pierwszych ujęciach tej sceny Hosenfeld stoi na schodach. Jest filmowany w zbliżeniach i półzbliżeniach, lekko z dołu, co sugeruje jego postawę i status społeczny oraz przewagę nad Szpilmanem. Pianista jest nieco niżej, jego wychudzona, zgarbiona sylwetka zostaje pokazana w planie pełnym. W końcu Niemiec schodzi ze schodów i od tej

[21] Ibidem, s. 88.

pory bohaterowie będą filmowani na tej samej wysokości. Okazuje się, że są tego samego wzrostu, stają się jakby partnerami w rozmowie. Za pomocą planu pełnego widzimy ich wchodzących do salonu, w którym stoi fortepian.

Rozpoczyna się gra na fortepianie, która do głębi porusza Hosenfelda i widzów. Grana przez Szpilmana Ballada nr 1 g-moll, Op. 23 Fryderyka Chopina niesie ze sobą nastrój dumania i oczekiwania, zawierający elementy wahania i niepokoju, które przesycone są jednak nadzieją oraz wiarą. Całość została sfilmowana za pomocą kombinacji kilku charakterystycznych ujęć. Zbliżenia i półzbliżenia na Szpilmana, na Hosenfelda oraz jednorazowa przebitka na jego kierowcę, który czeka na zewnątrz budynku – stanowią podstawę tej sceny. W zrealizowanych w bliskich planach ujęciach Szpilmana widzimy profil pianisty oraz detal pokazujący wirtuozerską grę na pianinie. Dzięki takiemu filmowaniu zostaje idealnie wydestylowane napięcie, które niepokoi widza. Czy Szpilman będzie w stanie zagrać? Czy słyszymy jego ostatni koncert? Oszczędność kadrów i minimalizm dialogów inspirują takie pytania. W trakcie krótkiego koncertu Szpilmana obserwujemy zachowanie Niemca, który siada w fotelu, przez co znowu znajduje się na poziomie wzroku pianisty. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż postać głównego bohatera oświetla pojedyncza smuga światła, która wpada przez rozchylone zasłony. Nadaje to jego (tym razem wyprostowanej i pełnej godności) sylwetce dodatkowej wzniosłości i potęgi. Okazuje się, że muzyka odradza w nim dawno zapomniane wartości. Spotkanie Szpilmana i Hosenfelda pozostaje – jak pisze Mencwel – sytuacją ostateczną: „Ponieważ istnienie świata jest tak kruche, jak kruche jest ich spotkanie. Ocalenie Szpilmana, więc ocalenie ludzkiej jakości świata rozstrzyga się wtedy, kiedy stają oni ze sobą «twarzą w twarz».”[22]

Przy okazji analizowania tych ujęć nie wolno zapomnieć o zarzutach, które pojawiły się w recenzjach *Pianisty* – krytykowano akademizm oraz rzemieślnicze podejście do omawianego tematu. Rzeczywiście, scena ta została sfilmowana zgodnie z kanonami dobrze pojętej tradycji kina amerykańskiego, ale ja widziałabym w tym raczej zalety filmu niż jego wady. Zdecydowanie łatwiej jest sfilmować ogrom cierpienia i skrajnych emocji za pomocą szybkiego, ciętego montażu, krótkich ujęć i drażniącej ucho muzyki. Prawdziwą wirtuozerią jest pokazanie dramatu, który rozgrywa się w spokojnych, długich ujęciach.

Scena gry na fortepianie pobudza do jeszcze jednej refleksji związanej z twórczością Polańskiego. Grażyna Stachówna pisze:

Pascal Bonitzer, analizując filmy Alfreda Hitchcocka, udowodnił, że istniały w nich zawsze sygnały przykuwające spojrzenie narratora, a za nim spojrzenie widza. Zwykle w naturalnym pejzażu pojawiało się coś, co

[22] A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 328.

ogromnie chciało wtopić się w jego zwyczajność, ale przez swój nadmiar naturalności stawało się obiektem wywołującym napięcie – np. plama na sukni, szklanka mleka, samolot, wiatrak, wypchane ptaki. Cały wysiłek Hitchcocka sprowadzał się do tego, by stworzyć i rozwinąć ten naturalny pejzaż, zderzony z perwersyjnymi obiektami przykuwającymi spojrzenie. W jego filmach jest więc zawsze najpierw plan ogólny, a potem zbliżenie, najpierw ten naturalny pejzaż, a potem obiekt wywołujący napięcie. Takie następstwo planów filmowych jest źródłem *suspense'u*, przygotowuje widza do czegoś niezwykłego.[23]

Grażyna Stachówna zabiegi znane z kina Hitchcocka odnosi do filmów *Frantic* i *Nóż w wodzie*. We *Franticu* sprawa jest aż nazbyt oczywista. Tezy Stachówny dotyczące *Noża w wodzie* nie są już tak jednoznaczne:

Ta hitchcockowska zasada organizuje także narrację *Noża w wodzie*. W serii wystudiuowanych obrazów autor prezentuje naturalny i neutralny pejzaż mazurskich jezior i pływającego po nich stateczku. I nagle pojawia się perwersyjny przedmiot – nóż – który burzy spokój, przyciąga spojrzenia bohaterów, narratora i widza, jest źródłem napięcia. Ponieważ *Nóż w wodzie* jest thrillerem zamaskowanym, ukrytym w hybrydycznym kostiumie filmu psychologiczno-obyczajowego, dlatego ta macguffinowska i zarazem perwersyjna funkcja noża nie jest oczywista jak krytronu we *Franticu* – thrillerze jawnym.[24]

W moim przekonaniu każdy film Polańskiego, w mniejszym lub większym stopniu, wykorzystuje właściwości McGuffina. Mamy przecież martwego królika we *Wstręcie*, niedorzeczne wyposażenie zamku w *Matni*, wisiorok w *Dziecku Rosemary*, opatrunek na twarzy Jake'a w *Chinatown*, dziurę w szklanym dachu w *Lokatorze*, czy tajemnicze rękopisy w *Dziwinytych wrotach* i *Autorze widmo*. Przykłady można mnożyć. Oczywiście przedmioty użyte w funkcji dramaturgicznej pojawiają się w filmach Polańskiego ze różnicowaną intensywnością. Od takich, które dominują w całym filmie (*Frantic*) po takie, które korzystają z nich tylko w kluczowych dla filmu scenach (przyrządek *Pianisty*).

Moment pierwszego spotkania Szpilmana z Hosenfeldem jest połączony z upuszczeniem puszek ogórków, która dla pianisty jest bezcenna, ponieważ może zapewnić mu kolejny dzień życia. Trzyma ją ciągle w rękach, potem stawia na fortepianie, by po wystąpieniu zabrać ze sobą. Zderzenie tych dwóch przedmiotów, które przez czas trwania koncertu pozostają w bezpośredniej bliskości, pokazuje prawdę na temat życia głównego bohatera, któremu przez brutalne koło historii został odebrany najważniejszy przedmiot (fortepian), zastąpił go natomiast kolejny, w którym nie ma już ani odrobiny pierwiastka duchowego, jest natomiast czysto fizyczna chęć przetrwania (puszka). Jednak w tej jednej scenie, w tym zbliżeniu dwóch przedmiotów, reżyser pokazuje symbolicznie powrót Szpilmana do godności człowieka

[23] G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 227.

[24] Ibidem, s. 227-228.

i pianisty. Mężczyzna gra koncertowo, bo ani przez chwilę swojego życia nie zrezygnował z bycia człowiekiem. Walczył, by przetrwać, ale się nie zezwierzył, nie zapomniiał o tym, że życie choćby niewyobraźalnie bolało jest po to, by je godnie wieść.

Zakończenie

Roman Polański w swojej twórczości odwołuje się do najbardziej stereotypowych i „ogranych” elementów kina rozrywkowego, często korzysta z warsztatu, który charakteryzuje tzw. „dobrze zrobione kino”. Wybiera z niego najbardziej „rozrywkowe”, często „najniższe” schematy i rozwiązania, gra tym, co powtarzalne i łatwo uchwytnie – doskonale widać to, przy skrupulatnej analizie kolejnych elementów świata przedstawionego. Reżyser nie wykorzystuje tej wiedzy, by popisać się swoją znajomością konwencji – taki parawan chroni jego filmy przed jednoznaczną interpretacją, świadczy także o kunszcie i precyzji. *Pianista* jest idealnym przykładem filmu, który wykorzystuje elementy pamięci o getcie i gry z własną biografią, po to, by po raz kolejny, za pomocą używanych wcześniej środków wyrazu, opowiedzieć o swojej wizji świata.

W *Pianiście* zatem motyw Holocaustu zostaje wykorzystany do stworzenia opowieści, którą możemy czytać na wielu płaszczyznach – w kontekście wcześniejszej twórczości reżysera oraz mitów narosłych wokół zagadnień związanych z gettem. Dla tych jednak widzów, którzy w kinie szukają rozrywki Polański przygotował produkt skrojony na hollywoodzką miarę, który wzbogaca jedynie swoją umiejętnością i warsztatem. Rafał Marszałek stwierdził:

Problemem jest obecność twórczości Polańskiego na różnych piętrach. Filmy przez niego realizowane mieszczą się dość wysoko na skali krytycznych roztrząsań, a zagarniając najbardziej snobistyczną publiczność, z drugiej strony wcale żwawo obracają się w młynie «kina niedzielnego» i odpowiadają wymogom handlowym. Ponieważ – zaś bez względu na sensacyjną zwykłą konwencję opowiadania – filmy Polańskiego zbliżają się do poważnej problematyki psychologiczno-społecznej, komentatorów ogarnia niepewność, czy nie uczestniczą w mistyfikacji. Od dawna przywykło się w krytyce oddzielać kino artystyczne od komercyjnego (...), a szczególnie mocno zakorzeniony jest pogląd, że ważność problemowa musi stronić od rozrywki. Tymczasem filmy Polańskiego doskonale mieszczą się w nurcie rozrywkowym bez względu na obsesyjne wątki samotności, słabości, obcości, niewoli.[25]

Pianista udowadnia, że „problem”, o którym pisze Marszałek, staje się największą zaletą twórczości Romana Polańskiego. Film ten bowiem opowiada przejmującą historię Władysława Szpilmana, którą reżyser wpisuje w hollywoodzkie schematy i wzbogaca jednocześnie o stałe elementy swojej twórczości.

[25] R. Marszałek, *Polański i kultura masowa*, w: *Roman Polański*, pod red. B. Zmudzińskiego, Kraków

1995, s. 54. Przedruk z: *Kamień w wodę*, Warszawa 1980, s. 46.