

Romana Polańskiego

– Gmach zajął się ogniem, przygaśł znów,
Zapłonął znów – – i oto – pod ścianę
Widzę czoła ożałobionych wdów
Kolbami pchane –
I znów widzę, acz dymem oślepian,
Jak przez ganku kolumny
Sprzęt podobny do trumny
Wydźwigają... runął... runął – Twój fortepian!

Cyprian Kamil Norwid, *Fortepian Chopina*

Gdyby interpretować ujęcia otwierające *Pianistę* (2002) Romana Polańskiego jako zapowiedź tematyki filmu, należałoby przyjąć, że będzie on opowiadał dzieje Warszawy na tle wydarzeń historycznych związanych z drugą wojną światową. Sekwencja, o której tutaj mowa, została bowiem zbudowana z jedenastu czarno-białych archiwalnych ujęć[1], pokazujących przedwojenne obrazy śródmieścia stolicy Polski. Współczesny widz odczytuje je zapewne jednak przede wszystkim jako pewien konwencjonalny chwyt[2], nierzadko stosowany w początkowych fragmentach filmów fabularnych, polegający na wykorzystaniu dokumentalnych zdjęć i kronikalnych ujęć dla wprowadzenia odbiorcy w klimat historycznych wydarzeń, o których film opowiada w swej dalszej części. Twórca niejako powołuje się w ten sposób na autorytet dokumentalnych obrazów, licząc, że ich autentyzm będzie w jakiejś mierze promieniował na wizerunek przeszłości stworzony w dalszych partiach filmu. W wypadku *Pianisty* zasadne jest jednak odczytanie sekwencji otwierającej film nie tylko jako nawiązania do konwencji, ale także jako wprowadzenia wątku historii zagłady Warszawy, który prowadzony jest w filmie równolegle, tak jakby miasto było drugim – obok Władysława Szpilmana – głównym bohaterem utworu.

Akcja *Pianisty* toczy się od września 1939 do 1945 roku w Warszawie. Jedynie dwie sceny rozgrywają się poza Warszawą i pokazują obóz dla jeńców niemieckich, w którym przebywał Wilm Hosenfeld, niemiecki oficer, który pomagał Szpilmanowi ukrywającemu się

[1] Tekst artykułu jest częściowo oparty na treści mojego wykładu habilitacyjnego *Między fikcją a dokumentem. Estetyka obrazu filmowego w „Pianiście” Romana Polańskiego*, wygłoszonego 19 maja 2010 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

[2] Przykłady czołówek opartych na archiwalnych materiałach dokumentalnych znajdujemy w takich polskich filmach (by pozostać przy przykładach z rodzimej kinematografii), jak *Droga daleka przed nami* (1979) Władysława Ślesickiego, *Kornblumenblau* (1988) Leszka Wosiewicza czy telewizyjnym serialu *Misja* (1980) Pawła Komorowskiego.

w ruinach Warszawy po upadku powstania. Losy bohaterów pokazane zostały na tle dziejów miasta podlegającego systematycznemu niszczeniu w kolejnych latach wojny. W szóstym ujęciu filmu – w sekwencji złożonej z materiałów archiwalnych – pokazującym warszawiaków spacerujących w Ogrodzie Saskim, zostaje umieszczony napis wewnątrzkadrowy: „Warszawa 1939”. Tym samym zostaje wprowadzona do filmu zasada opatrywania wybranych scen datami historycznymi. Nie odnoszą się one wyłącznie do biografii głównego bohatera^[3]. Są to daty oznaczające kluczowe wydarzenia z losów Warszawy i jej mieszkańców, wzmacniające tym samym te elementy narracji, które pozwalają *Pianistę* odczytywać także jako opowieść o wojennych dziejach stolicy. W scenie, w której Szpilman wraz z rodziną przeprowadza się do getta, pojawia się napis: „31 października 1940”. W innej, gdy przez okno ogląda wybuch powstania w getcie warszawskim, na tle ujęcia pokazującego oficerów kierujących pacyfikacją dzielnicy widzimy datę: „16 kwietnia 1943”. Gdy z kolei z okna innej kryjówki obserwuje atak żołnierzy ruchu oporu na niemiecki patrol, na ekranie ukazuje się kolejne określenie czasu wydarzeń: „1 sierpnia 1944”. Oprócz tego w filmie pojawiają się sceny pokazujące bohaterów w chwili, gdy rozgrywają się wydarzenia istotne dla całej społeczności miasta. W jednej z pierwszych scen filmu rodzina Szpilmanów świętuje przystąpienie Francji i Anglii do wojny przeciw III Rzeszy. Tu żaden napis w kadrze nie pojawia się, ale data tych wydarzeń – 4 września 1939 roku – nie wymaga dodatkowego oznaczenia, jest jedną z najważniejszych w historii drugiej wojny światowej. Gdy cała rodzina wspólnie czyta gazetę z rozporządzeniem nakazującym żydowskim mieszkańcom noszenie opasek z gwiazdą Dawida, możemy się domyślić, że scena ta rozgrywa się przed 1 grudnia 1939 roku, czyli datą wejścia w życie tego nakazu. Inne w sposób symboliczny oznaczają kolejne – następujące w czasie – restrykcje, jakimi zostają objęci żydowscy mieszkańcy stolicy. Gdy Szpilmanowie wspólnie zastanawiają się, gdzie ukryć posiadane złotówki – scena oznacza moment wprowadzenia przez władze okupacyjne ograniczenia ilości pieniędzy, jakie wolno mieć Żydom; gdy pianista spacerując z Dorotą staje przed wejściem do kawiarni, na której widnieje informacja o zakazie przebywania w lokalu Polakom żydowskiego pochodzenia, to znak wprowadzenia kolejnych szykan, podobną rolę odgrywa scena spoliczkowania na ulicy ojca Władysława Szpilmana przez oficera Wehrmachtu, odnosząca się do wprowadzonego przez hitlerowców zakazu poruszania się

[3] „Polański proponuje w sekwencjach w getcie konstrukcję epizodyczną opowiadania, przy czym stosuje liczne i znaczne elipsy czasowe, których znakiem w filmowej «gramatyce» są chętnie stosowane ściemnienia. Poszczególne epizody, na przykład aresztowanie i uwolnienie Henryka Szpilmana, mają wyrazistą i zamkniętą dramaturgię. Dla zachowania przejrzystości opowiadania od czasu do czasu pojawia się

napis informujący o dacie zdarzeń – przesiedlenia do getta, likwidacji «małego getta» itd. Dzięki tym zabiegom czas zdarzeń w getcie, czas przeżywany Szpilmana, traci w odczuciu widza swą ciągłość”. K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 162.

Żydów po chodnikach miasta[4]. Scen niosących podobne znaczenie jest w filmie więcej.

Przestrzeń miasta została w *Pianiście* mocno wyeksponowana i odgrywa w nim nie mniejszą rolę niż postacie. Widzimy to już w pierwszej scenie filmu, gdzie na archiwalnych ujęciach oglądamy przedwojenną Warszawę – plac Teatralny, ulicę Marszałkowską, Pałac i Ogród Saski. W dalszej części filmu scenografia służy pieczołowitemu zrekonstruowaniu wyglądu architektury stolicy w kolejnych miesiącach wojny. Oglądamy wkroczenie Niemców do Warszawy i ich przemarsz pośród uszkodzonych budynków na Krakowskim Przedmieściu, tworzenie dzielnicy żydowskiej z jej charakterystycznymi miejscami, jak drewniana kładka nad ulicą Chłodną, a wreszcie – kolejne etapy niszczenia stolicy w czasie powstania w getcie, podczas powstania warszawskiego i po jego upadku. Naszym oczom ukazuje się stopniowa śmierć miasta, które na początku filmu zostało przedstawione jako zasobna i nowoczesna europejska metropolia. Z nie mniejszą starannością autor scenografii Alan Starski zaprojektował wnętrza warszawskich mieszkań, pokazując ich wysoki standard, kulturę wykonania, różnorodność wyposażenia, dając widzom pewne wyobrażenie o bezpowrotnie zniszczonym świecie Paryża Północy, jak nazywano przedwojenną Warszawę.

Szczególną rolę w ukazywaniu stopniowego upadku metropolii i jej żydowskich mieszkańców pełnią sceny zbiorowe przedstawiające rodzinę Szpilmanów. Najczęściej pokazywani są oni we wnętrzu, zaczynając od sceny, w której świętują w swoim rodzinnym mieszkaniu przystąpienie Anglii i Francji do wojny. To samo wnętrze – na początku pokazane jako eleganckie i bogato wystrojone – za każdym kolejnym razem, gdy się pojawia, wygląda coraz biedniej. Stopniowo znikają obrazy, gobeliny, lampy. Nie ma ich już we wspomnianej scenie rodzinnego czytania komunikatu o nakazie noszenia opasek z sześcioramienną gwiazdą. Wreszcie następuje gwałtowna degradacja przestrzeni, w której żyją Szpilmanowie. Muszą opuścić swój dom. Ich nowe lokum, mieszkanie w getcie, jest małe i obskurne, ale wkrótce i jego zostają pozbawieni. Sypiają wówczas w magazynie, w którym Niemcy gromadzą mienie zagrabione żydowskim mieszkańcom dzielnicy[5]. Po raz ostatni widzimy ich razem pod gołym niebem na Umschlagplatzu w upalny sierpniowy dzień (na początku sceny na ekranie pojawia się napis: „20 sierpnia 1942”). Na końcu pozbawieni

[4] Polański w jednym z wywiadów sam zwrócił uwagę na pokazaną w *Pianiście* postępującą degradację społeczną żydowskich mieszkańców Warszawy.

„Chciałem pokazać w filmie ten stopniowy upadek. Najpierw zostaje wprowadzone prawo ograniczające ilość pieniędzy, jaką wolno posiadać Żydom. Potem zakazano im korzystania z ławek w miejscach publicznych, zmuszono do chodzenia skrajem chodnika i noszenia gwiazdy Dawida” [tłum. M.J.]. *Memories*

of the Ghetto, w: *Roman Polanski. Interviews*, ed. by P. Cronin, University Press of Mississippi, Jackson 2005, s. 198.

[5] Katarzyna Mąka-Malatyńska pisze, że w filmie Polańskiego „[...] przestrzeń getta jest aksjologicznie nacechowana. Sposób jej wartościowania jest niestabilny, najczęściej przeciwny w stosunku do tradycyjnego. «Małe getto», które uważane jest przez mieszkańców «dużego getta» za lepsze miejsce do życia,

zostali nawet skrawka wnętrza, w którym mogliby przebywać obok siebie. W ten sposób ta seria „rodzinnych portretów we wnętrzu” pokazuje stopniową materialną deprecjację egzystencji Szpilmanów, ograniczanie krok po kroku ich wolności, upokarzanie aż do ich fizycznej zagłady^[6], której domyślamy się, gdy zostają zamknięci wraz z innymi mieszkańcami getta w bydłym wagonie pociągu zmierzającego do obozu zagłady^[7]. Z drugiej zaś strony oglądamy dewastację przestrzeni miasta, uczynienie z niej więzienia, narzędzia opresji i upodlenia jego mieszkańców.

Podobną historię miejsc, malowaną w serii powtarzających się identycznie zakomponowanych ujęć tych samych zakątków, pokazanych w różnych momentach z dziejów getta i miasta, odnajdziemy w innych scenach filmu. Będą to chociażby ujęcia pokazujące wejście do restauracji „Capri”^[8] w getcie, w której gra Władysław Szpilman. Gdy przyprowadza do niej swego wycieńczonego brata, uliczka przed wejściem do lokalu pełna jest przechodniów. W scenie pokazującej wydarzenia z czasu likwidacji getta to samo wejście, pokazane z identycznego ustawienia kamery, zasłane jest trupami żydowskich ofiar i porzuconym dobytkiem.

W wielu scenach tło toczących się na pierwszym planie wydarzeń – rozmów i spotkań bohaterów – stanowi wypełniony mikrodziałaniami drugi plan, w wymowny sposób opowiadający o życiu mia-

w roku 1942 ulega likwidacji. Jego obszar zostaje ponownie włączony do aryjskiej części Warszawy, a mieszkający w nim Żydzi przeniesieni do «dużego getta». Gwałtownie pogarszają się warunki ich życia. Rodzina Szpilmanów zajmuje kąt w zbiorowej noclegowni. Uprzywilejowanie i bezpieczeństwo okazują się chwilowe. Dom, który był gwarantem względnego bezpieczeństwa, przestaje istnieć. Nieustanny ruch nie pozwala na zakorzenienie. Przestrzeń wewnątrz getta ulega homogenizacji, pozbawiona została centrum. Rolę tę przestaje odgrywać dom”. K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 161.

[6] „Substancja materialna getta, tak jak i jego mieszkańcy, poddana została powolnej degradacji, aż do całkowitego wyniszczenia. Zagładzono ludzi i miejsca, w których byli. Destrukcja przestrzeni przebiega etapami, analogicznie do etapów eksterminacji zamieszkującej ją ludności. Najpierw zagęszczenie, rozbicie dotychczasowych struktur, potem stopniowe wykruszenie, uszczuplanie. Wszystko pochłonął żywioł zmienności, przeobrażający dawny porządek w chaos. Aż wreszcie nadszedł moment Zagłady”. J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, FNP, Wrocław 1997, s. 73.

[7] Śmierć rodziny Szpilmana nie została pokazana w filmie, ale jej los został w szczególny sposób zapowiedziany. W scenie tej widzimy rampę kolejową.

Po lewej stronie kadru ciągnie się w głąb sznur wagonów. Po prawej, w przeciwną stronę niż pociąg, który ruszy za chwilę do obozu zagłady, idą sznurem żydowscy policjanci (po lewej Żydzi skazani na śmierć, zamknięci w pociągu, po prawej Żydzi, którzy żyją za cenę pomagania hitlerowcom). W głębi kadru, w oddali, z komina parowozu wzbija się w niebo biały słup dymu. Zarazem jednak to coś więcej niż dym z parowozu – to symboliczna zapowiedź losu, który gdzieś tam w oddali, w którą skierowany jest pociąg, czeka na jego pasażerów. Innymi słowy, patrzmy na dym z komina parowozu jak na dym z komina krematorium, w którym spalone zostaną ciała tych, o których przyglądający się całej scenie esesman powie, że jadą „na szmelc”.

[8] W scenariuszu *Pianisty*, pióra Ronalda Harwooda, lokal nosi nazwę „Cafe Nowoczesna” – tak jak pierwsza kawiarnia, w której grywał Władysław Szpilman w czasie wojny. Filmowa „Capri” łączy w sobie i reprezentuje inne tego rodzaju miejsca z warszawskiego getta, jak np. kawiarnia „Sztuka”. Zob. J.S. Majewski, *Najsłynniejszy lokal w getcie. Dziś jest tu jezdnia*, opublikowano: „Gazeta Stołeczna” 2011, 25 czerwca [online], <http://m.warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,106541,9836474,Najslynniejszy_lokal_w_getcie_Dzis_jest_tu_jezdnia.html> [dostęp: 20 lipca 2013].

sta. Stanowi on swego rodzaju „żywe tło”, w którym odmalowana została okupacyjna codzienność miasta, a w szczególności – getta. Dla przykładu – we wspomnianej powyżej scenie z restauracji „Capri”, do której Władysław Szpilman wprowadził ślaniającego się na nogach Henryka na pierwszy od wielu dni ciepły posiłek, przyglądamy się rozmowie braci i właściciela lokalu. W tle na drugim planie widzimy pełną szczegółów codzienność pracy na zapleczu lokalu, w którym stołują się najbogatsi mieszkańcy getta.

Z kolei w scenie spotkania Szpilmana z członkami organizacji podziemnej w małym i biednym mieszkanku Jehudy na drugim planie obserwujemy kilkuletnie dzieci gospodarza wprawnie drukujące jakieś dokumenty na powielaczu, zapewne ulotki, jak się możemy domyślać. Wątek ten – tajnej drukarni – nie zostaje podjęty w rozmowie ani tym bardziej przedstawiony dodatkowo w postaci osobnego ujęcia czy sceny. Niczym na dokumentalnym ujęciu to, co jest nie mniej istotne niż wydarzenia z pierwszego planu, zostaje ukazane jakby mimochodem. Podobnie w scenie rozgrywającej się w biurze niemieckiego właściciela szwalni, Schulza, gdzie zjawiają się Majorek z Władysławem Szpilmanem i jego ojcem, w tle za drzwiami wejściowymi oglądamy siedzących przy pracy robotników, a za oknem gabinetu tętniącą życiem uliczkę getta.

Filmowi kronikarze drugiej wojny światowej starali się chwycić rzeczywistość w możliwie szerokich planach, w kadrach z dużą głębią ostrości, aby maksymalnie wiele z tego, co znajduje się w polu widzenia aparatu, udało się „złović” i zapisać. Właśnie do tego rodzaju filmowego „widzenia” nawiązuje Polański i Paweł Edelman, autor zdjęć do *Pianisty*. Większość materiału zdjęciowego do tego filmu została nakręcona w szerokich planach z dużą głębią ostrości. Podstawowy obiektyw, którym posługiwał się Edelman, miał ogniskową 27 mm^[9]. W tego rodzaju zdjęciach i kompozycjach wewnątrzkadrowych eksponowaną rolę odgrywa drugi plan – wyraźny i czytelny, pełen szczegółów, które niczym w dokumencie dopełniają obraz świata przedstawionego i nie zawsze znajdują się „na usługach” akcji dramatycznej. Reżyser w ten bardziej dyskretny sposób – bo bez wydobywania wydarzeń z tła na plan pierwszy w postaci dodatkowych ujęć czy scen – opisuje życie w okupowanym mieście^[10].

Swego rodzaju przeciwieństwem scen „żywego drugiego planu” są te, w których ów drugi plan, widoczny ostro i wyraźnie, eksponuje przestrzenność wybranych miejsc, często pustych i wyludnionych. Najbardziej pamiętna scena tego rodzaju pojawia się pod koniec filmu, gdy główny bohater wydostaje się z podpalonego gmachu szpi-

[9] Operator mówi o tym w komentarzu dźwiękowym do filmu na dwupłytyowym wydaniu specjalnym DVD *Pianisty*, które ukazało się nakładem Syrena Entertainment Group w roku 2003.

[10] Zazwyczaj w historycznych filmach fabularnych unika się nadmiernego korzystania z tego typu

inscenizacji głębinowej na rzecz o wiele mniej kosztownej inscenizacji „spłaszczonej”, czy też zamkniętej, gdzie na drugim planie pojawia się ściana, kawałek muru, lub przestrzeń drugiego planu zostaje pokazana nieostro dzięki użyciu odpowiedniej optyki w kamerze.

tała i po przeskoczeniu muru zaczyna uciekać biegnącą aż po horyzont ulicą, po której obu stronach stoją zrujnowane domy. Wcześniej podobnie wyeksponowano przestrzeń getta. Najpierw w scenie, gdy Szpilman, idący samotnie wzdłuż muru oddzielającego dzielnicę niaryjską od aryjskiej, napotyka chłopca, szmuglera, który bezskutecznie próbuje się wydostać z podkopu pod murem. Przemyticzny tunel okazał się dla niego śmiertelną pułapką. Pianista nie zdołał mu pomóc, a dramat śmierci chłopca i bezsilność Szpilmana zostają w swym wyrazie spotęgowane przez obraz ciągnącego się za nim daleko w głąb kadru muru getta. W nieomal identyczny sposób kamera sfilmowała głównego bohatera, gdy – cudownie ocalony z transportu – przemierza opustoszałe getto. Kamera cofa się przed szlochającym mężczyzną, pokazując za jego plecami długą ulicę zagraconą rzeczami porzuconymi przez wypędzonych z mieszkań warszawiaków.

Obok wspomnień Władysława Szpilmana^[11], na których oparto scenariusz *Pianisty*, ważną rolę w procesie tworzenia filmu – tak silnie naznaczonego dążeniem jego twórców do jak najwierniejszego odtworzenia wyglądu okupacyjnej Warszawy – odegrały archiwalne materiały fotograficzne i filmowe, stanowiące punkt odniesienia dla projektów scenograficznych, kostiumów^[12] i rekwizytów, a także charakteryzacji. Dążenie do maksymalnie wiernego zrekonstruowania oblicza stolicy Polski czasu wojny stanowi jeszcze jedno potwierdzenie tezy, że film Polańskiego jest w istotnej mierze także opowieścią o losach miasta. Istnienie relacji między wyglądem świata przedstawionego w *Pianiście* a wizerunkiem okupowanej Warszawy utrwalonego w dokumentalnych materiałach audiowizualnych^[13] zostaje zasygnalizowane już na jego wstępie, we wspomnianej sekwencji archiwalnych ujęć stolicy.

Rodzaj pewnej szczególnie bliskiej relacji zachodzącej między obrazami wykreowanymi w *Pianiście* a obrazami przeszłości utrwalonymi na materiałach archiwalnych dobrze ilustrują trzy przykłady^[14]. Pokazują one, w jaki sposób obraz w filmie Polańskiego nawiązuje w wielu wypadkach do fotograficznych i filmowych świadectw z epoki. Mamy tu do czynienia z rodzajem wizualnej rekonstrukcji

[11] W. Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, oprac. A. Szpilman, „Znak”, Kraków 2002.

[12] Magdalena Biedrzycka, kostiumolog, pracujący na planie *Pianisty*, określa na około 90% liczbę autentycznych ubrań z epoki, które w filmie posłużyły jako kostiumy dla aktorów i statystów. *Cinéma-vérité*, z Magdaleną Biedrzycką rozmawia Joanna Bojańczyk, „Wysokie Obcasy” 2002, nr 36 [dodatek do „Gazety Wyborczej” 2002, 7 września (nr 209)], s. 30.

[13] Polański tak mówi o inspirowaniu się historycznymi zdjęciami podczas pisania scenariusza *Pianisty*: „Dla mnie i dla Harwooda materiałem źródłowym przy pracy nad scenariuszem filmu były zarówno

wspomnienia Władysława Szpilmana, jak i archiwalne fotografie dostarczone nam z Warszawy. Materiały te przedstawiały obrazy zniszczonego miasta, getto i wszystkie te straszne wydarzenia” [tłum. M.J.].

Memories of the Ghetto, op. cit., s. 196.

[14] „Warto jednak podkreślić, że Polański nie zamierzał naśladować dokumentalnego stylu w całym filmie. Kamera miała pozostawać niezauważona. Również getto oglądamy jednocześnie i oczyma Szpilmana, i z pewnego dystansu czasowego i emocjonalnego, mając w pamięci utrwalone przez kulturę obrazy”. K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 86.

wydarzeń utrwalonych na taśmie filmowej i kliszy fotograficznej. Spośród fotografii pokazujących getto warszawskie jednymi z najbardziej znanych są te, które znalazły się w albumie dołączonym do raportu Jürgena Stroopa (oryginalny tytuł raportu: *Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!* czyli *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!*), generała SS dowodzącego operacją dławienia powstania w getcie warszawskim. Jest wśród nich słynne zdjęcie przedstawiające Stroopa w asyście innych oficerów SS i funkcjonariuszy SD podczas akcji pacyfikacyjnej, podpisane: „Dowódca wielkiej akcji”[15]. Fotografia ta została w szczególny sposób zaadaptowana do filmu. Polański nie cytuje jej tak, jak to robi z materiałami archiwalnymi na początku filmu, ale dokonuje jej filmowej adaptacji z udziałem aktorów przebranych za oficerów SS i policji, ustawionych tak jak na archiwalnym zdjęciu. Ujęcie to – a w zasadzie dwa ujęcia, przedzielone obrazem wyprowadzanych zza muru na rozstrzelanie powstańców – zostało umieszczone w filmie pod koniec sekwencji pokazującej walkę w getcie. To właśnie na tym ujęciu, imitującym historyczną fotografię, został umieszczony napis z datą wybuchu powstania: „19 kwietnia 1943”. Wcześniej to samo zdjęcie w podobny sposób zaadaptował w formie ujęcia filmowego Andrzej Wajda w *Wielkim Tygodniu* (1995).

W przypadku innych nawiązań do fotografii analogie, o których tu mówię, nie są tak wyraźne i równie łatwe do odczytania. W albumie z raportu Stroopa znalazły się dwa zdjęcia pokazujące płonące sylwetki powstańców skaczących z okien żagwiącej kamienicy (opatrzone podpisami: „Wyskakujący bandyci próbują uniknąć złapania” oraz „Wyskakujący bandyci”). Niemiecki fotograf uchwycił postacie „w locie”. Nietrudno się domyślić, że wyczekał odpowiedni moment i nacisnął spust migawki w momencie, gdy płonący człowiek zeskoczył z parapetu ogarniętego pożarem mieszkania. Fotograf musiał zatem spodziewać się, że z okna ktoś będzie skakał. Czekał na ten moment. Jest wielce prawdopodobne, że przed człowiekiem z fotografii z okna kamienicy skakali inni ludzie. To właśnie pokazuje w filmie Polański. W scenie obrazującej schyłek walk w getcie (przygląda się temu z okien mieszkania-kryjówki Władysław Szpilman)[16] oglą-

[15] Podpisy pod zdjęciami podaje za Frédériciem Rousseau, który w swej książce opublikował zdjęcia z raportu Stroopa. F. Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.

[16] „Autor *Pianisty* opisał Holocaust i dwa powstania w Warszawie z perspektywy jednego człowieka i jego bliskich. Fakty historyczne mają tu wymiar kameralny, jak je może widzieć pojedynczy człowiek, do tego ukrywający się. Przestrzeń jest ściśnięta, zduszona ścianami. Powstanie w getcie oglądamy poprzez

los paru domów w głębi ulicy. Oddział niemiecki idzie w ich kierunku, pod nieoczekiwanym ostrzałem rozpierzcha się i kryje. Niemcy podtaczają działą. Podziurawiony budynek stoi w płomieniach, z jego okien skaczą palący się ludzie. Nie ma zbliżeń, najazdów kamery na wykrzywione bólem twarze. Walka, pożar, śmierć ukazują się w pewnej odległości, nie jak w kinie, lecz raczej jak na fotografii dokumentalnej – tej dawnej, która zachowywała dystans”. A. Osęka, *Pianista*, „Gazeta Wyborcza” 2002, 21 września (nr 221).

damy ujęcie pokazujące płonące sylwetki skaczących powstańców. Sylwetki te są naturalnie w ruchu. Skok i upadek trwa chwilę. Trudniej zatem skojarzyć to ujęcie z archiwalnymi zdjęciami z raportu Stroopa, ale wystarczy, że niczym fotograf z roku 1943 uchwycimy moment skoku, zatrzymując ten obraz w stopklatce, a uzyskamy kadr bardzo podobny do tamtego ujęcia. Warto zwrócić uwagę, że choć tak podobne do siebie – archiwalna fotografia i filmowy kadr – to jednak różnią się nie tylko tym, że zdjęcie jest czarno-białe, a kadr barwny. Ujęcie z filmu Polańskiego zostało wykonane pod innym kątem, z innego ustawienia kamery.

Za sprawą tego zabiegu oglądamy zdarzenia niejako jednocześnie z dwóch punktów widzenia: oczyma bohatera i z perspektywy przyszłości, wiedzy o powstaniu, wyposażeni w znajomość faktów i dokumentacji fotograficznej. Wydaje się, że owa rekontekstualizacja fotografii oprawców ma również znaczenie etyczne. Przełamany zostaje nie tylko subiektywizm Szpilmana. Jego spojrzenie zaś przełamuje przemoc obrazów Holocaustu, archiwaliów zdominowanych przez punkt widzenia naziistów[17].

Tym samym odkrywamy obowiązującą w filmie zasadę wykorzystywania archiwalnych świadectw z przeszłości, która mówi, że twórcy filmu nawiązują przede wszystkim do treści świadectwa, informacji w nim zawartych, rzadziej do formy, kompozycji, w taki sposób, jak to miało miejsce w pierwszym przykładzie, który zaprezentowałem – ze zdjęciem generała Stroopa.

Zatem nawiązując do tego, co na archiwalnych ujęciach i zdjęciach, Polański jednocześnie odchodzi od tego, jak to zostało pokazane, aby przełamać perspektywę propagandzisty czy triumfującego kata lub po prostu – by umieścić dany obraz w perspektywie wyznaczanej przez konstrukcję opowiadania w filmie fabularnym. Znamienne jest w tym względnie ujęcie, na którym widzimy niemiecką ekipę filmową pracującą w getcie[18]. Spoglądamy na kładkę nad ulicą Chłodną, filmowaną niejako z ich perspektywy, ich punktu widzenia, czyli realizatorów, których wizualne świadectwo zaświadcza dziś o przeszłości w zgoła inny sposób niż pierwotnie zakładali jego twórcy. W innym ujęciu spoglądamy na samych filmowców w niemieckich

[17] K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 86.

[18] „Nazistowskie ekipy filmowe i fotografowie często wchodzili do gett, aby rejestrować różne aspekty życia za murami. Antysemicki film *Der Ewige Jude* (Wieczny Żyd) również został zmontowany z kronik przedstawiających nędzę Żydów w Warszawie, Łodzi i w innych gettach w Polsce. Czasami Niemcy potrzebowali materiałów propagandowych innego rodzaju, ukazujących względnie luksusowe życie żydowskich bogaczy, i zmuszały Żydów do pozowania do takich scen w restauracjach. Życie w gettach filmowały i fotografowały nie tylko oficjalne ekipy, lecz również

ciekawscy żołnierze. Zatłoczone ulice i nędza były dla nich niekończącym się źródłem fascynacji i zadziwienia. Wejście do getta oznaczało dla nich przekroczenie progu obcego i egzotycznego otoczenia, innego świata. Dla nich getto nie było wytworem reżimu nazistowskiego, lecz naturalnym środowiskiem Żydów. Na początku 1941 roku Czerniaków wspominał w swoim dzienniku o żołnierzach Wehrmachtu, którzy przychodzą na wycieczki z przewodnikiem po getcie”. J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 110–111.

mundurach tak, jak byśmy zerkali na nich z punktu widzenia fotografowanych mieszkańców getta. Te dwie perspektywy oglądu – wizualnego świadectwa katów (często jedyne, jakim dysponujemy) i zrekonstruowanego w filmie punktu widzenia ofiar – zostały w *Pianiście* połączone, by jak najwierniej odtworzyć wojenny wygląd miasta.

Dwa inne przykłady fotograficznych nawiązań, na które natrafiamy w filmie, nie dotyczą powstania, ale wcześniejszego momentu z dziejów żydowskiej dzielnicy. Pierwsze jest jednym z kilku zachowanych do dzisiaj zdjęć robotników stawiających mur odgradzający utworzone przez Niemców getto od reszty Warszawy. To, do którego tutaj się odwołuję, zostało ostatnio opublikowane, między innymi, na stronie internetowej z podpisem: „Budowa muru getta w Warszawie na ulicy Świętokrzyskiej” [19]. Widzimy na nim cały szereg szczegółów: mur wznoszony z cegieł o różnych odcieniach, pochodzących prawdopodobnie z rozbiórki, fragment szyldu na kamienicy z czytelnym nazwiskiem właściciela „Tarnowski” czy kilku robotników korzystających z charakterystycznych wysokich kozłów. Ten sam obraz, choć nie taki sam, odnajdziemy w *Pianiście* w scenie, gdy rodzina Szpilmanów ogląda swoje nowe miejsce zamieszkania w getcie, do którego na mocy rozporządzeń wydanych przez władze okupacyjne zmuszeni byli się przeprowadzić. W pewnym momencie wszyscy spoglądają za okno, gdzie widzą robotników wznoszących mur getta. I znów analogia między archiwalną fotografią a ujęciem filmowym jest wyraźna i czytelna, choć kadr filmowy został zakomponowany odmiennie: budowniczych muru widać z większego oddalenia niż na zdjęciu, do tego z góry (mieszkanie Szpilmanów mieści się na jednym z wyższych pięter budynku), wreszcie – inaczej niż na fotografii, gdzie widać tylko to, co rozgrywa się po jednej stronie muru – w filmie oglądamy (co oczywiste w przypadku perspektywy górnej, z jakiej ujęcie było zdejmovane) także fragment przestrzeni po drugiej stronie muru. Istotne jest tu jednak to, że reżyser przeniósł do swego utworu najważniejsze szczegóły z fotografii, o których wspomniałem na początku: wygląd robotników, fazę budowy muru, jego fakturę oraz charakterystyczne drewniane kozły na wysokich nogach.

Ostatni przykład fotograficznego nawiązania do historycznych obrazów z getta w *Pianiście* Polańskiego, jaki pragnę przytoczyć, odnosi się nie tyle do konkretnej sytuacji, ile do postaci i jej wyglądu. Jednym z bohaterów filmu jest Izaak Heller (gra go Roy Smiles), żydowski policjant, który najpierw próbuje namówić braci Szpilmanów do wstąpienia w szeregi Żydowskiej Służby Porządkowej, później, w innej scenie, po interwencji Władysława Szpilmana, uwalnia z aresztu jego brata Henryka, wreszcie – ratuje pianistę na rampie kolejowej, odciągając go z tłumu pędzonego do pociągu kierowanego do

[19] Zdjęcie zostało tu dodane jako ilustracja do artykułu A. Tycnera, *Więcej sprawiedliwych niż szmalcowników*, „Rzeczpospolita” 2012, 27 grudnia [online],

<<http://www.rp.pl/artykul/936153.html>> [dostęp: 18 lipca 2013].

obożu zagłady. Fizyczny wygląd aktora, rysy jego twarzy, charakterystyczny wąsik, a wreszcie ubiór – przepasany skórzanym paskiem jasny prochowiec i czapka z daszkiem, jaką nosili służący w Jüdischer Ordnungsdienst – czynią go niezwykle podobnym do żydowskiego policjanta z zachowanego minifotoreportażu *Zatrzymana przez policjanta*[20]. Na trzech fotografiach widzimy żydowskiego policjanta bardzo podobnego do filmowego Izaaka Hellera i szczupłą młodą kobietę w chustce. Na jednym policjant trzyma kobietę za przegub dłoni, gdy ta spogląda zaniepokojona gdzieś w bok. Na drugim stojąca obok tego samego funkcjonariusza Żydowskiej Służby Porządkowej kobieta rozkłada ręce w geście bezradności, spoglądając w twarz niemieckiego żandarma. Na trzecim – trzymana za ramię i prowadzona przez tegoż policjanta pośród przechodniów, próbuje jakby poluzować uścisk jego dłoni. Spoglądając na te fotografie, odnosi się wrażenie, że pokazany na nich mężczyzna to gorliwy służbista, nieczuły na niedolę swych pobratymców. Takie samo wrażenie odnosimy, przyglądając się zachowaniu Hellera z *Pianisty*.

Obok dążenia do odtworzenia w filmie wyglądu przestrzeni i ludzi, tak by w jak największym stopniu przybliżyć obraz filmowy do wizerunku okupacyjnej Warszawy, jaki znany jest z historycznych dokumentów, w dziele Polańskiego mamy do czynienia z innym – zmierzającym do nadania wybranym elementom przestrzeni, a także związanym z nimi zdarzeniom, wymiaru symbolicznego. Mocno zapada w pamięć ujęcie pokazujące opustoszały Umschlagplatz, zasypany rzeczami stanowiącymi cały dobytek polskich Żydów popędzonych ku pociągom śmierci. Odtwarzając to historyczne miejsce w filmie, pokazując ostatnie wspólne chwile rodziny Szpilmanów, a także szereg innych zdarzeń z Umschlagplatzu, Polański jakby rekonstruował obraz tego fragmentu miejskiej przestrzeni Warszawy, którego znaczenie, świadectwo i symbolika są wyjątkowe.

Na Umschlagplatzu skończyła się historia polskich Żydów. Lub – bo może lepiej tak to będzie ująć – jest to takie miejsce, w którym ta historia zatrzymała się i mogło się wydawać, że właśnie się kończy. Kiedy znów zaczęła się dziać, działa się – bo jednak przez pewien czas jeszcze się działa – inaczej: jej kierunek był inny i całkiem niepodobny do poprzedniego [...]. Na tej planecie jest niewiele takich miejsc. Można nawet powiedzieć, że to jest jedyne takie miejsce[21].

Szczególnym przykładem, choć innego wymiaru niż przytoczony powyżej, ale także z rodzaju zabiegów nadających przestrzeni wymiar symboliczny, są trzy ujęcia tej samej warszawskiej uliczki umieszczone w różnych punktach filmowego opowiadania. Po raz pierwszy pojawia się ona w scenie randki Władysława Szpilmana z Dorotą, piękną

[20] Zdjęcie zostało opublikowane w katalogu wystawy *Żydzi Warszawy 1861–1943*, zrealizowanej według projektu Anki Grupińskiej i Bogny Burskiej, Warszawa 2003, s. 264–265, a także w: R. Szuchta, P. Trojań-

ski, *Holokaust. Zrozumieć dlaczego*, „Mówią Wieki”, „Bellona”, Warszawa 2006, s. 210.

[21] J. M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, Instytut Literacki, Paryż 1988, s. 7–10.

wiolonczelistką, którą poznał podczas bombardowania rozgłośni radiowej. Młodzi podążają do kawiarni, do której jednak nie wejdą ze względu na zawieszoną na drzwiach informację o zakazie wstępu do lokali Polakom żydowskiego pochodzenia. Uliczka, którą idą, pogrążeni w rozmowie, ma charakterystyczny element architektoniczny – widoczny w tle za nimi aneks łączący przeciwnie leżące kamienice. Miejsce z owym rozpoznawalnym łukowym przejściem pod aneksem przypomina wyglądem ulicę Kanonia na warszawskiej Starówce. W kadrze nie ma jednak tabliczki z nazwą ulicy, ale po prawej jego stronie widać na ścianie budynku czytelny szyld „Leki, zioła, kosmetyki”. Obraz tejże uliczki, sfilmowany nieomal w identyczny sposób, powraca w filmie dwukrotnie. Po raz pierwszy w scenie, gdy po wydostaniu się z getta Szpilman w swoim mieszkaniu-kryjówce siada do fortepianu. Przesuwa bezszelestnie palcami ponad klawiaturę instrumentu, wywołując w myślach muzykę, której nie może zagrać. Wówczas pojawia się obraz opustoszałej uliczki w zimowej scenerii z padającymi płatkami śniegu. Ostatni raz uliczka ukazuje się w myślach Szpilmana, gdy ponownie przebiera palcami w powietrzu, jakby grając na niewidzialnym fortepianie, gdy wycieńczony siedzi na taborecie w opuszczonym przez Niemców szpitalu po upadku powstania warszawskiego. Tym razem uliczka ma wygląd jesienny, jest usłana opadłymi z drzew liśćmi. Dlaczego pianista pragnie oczami wyobraźni widzieć akurat to miejsce, ilekroć nachodzi go pragnienie ponownego grania muzyki? Być może powraca wówczas do ostatnich najpiękniejszych chwil, jakie przeżył, nim przypadł mu w udziale ponury wojenny los? Sceny z początku filmu, w których oglądamy spotkania Władka i Doroty, pokazują uczucie rodzące się między parą artystów. Ich spacer uliczką Starego Miasta jest inicjacją tej relacji, która nie będzie miała dalszego ciągu. Kiedy Władek spotka Dorotę po ucieczce z getta, będzie ona już żoną innego i przyszłą matką, oczekującą narodzin dziecka. Szczególnym znakiem rozdzielenia kochanków, pozbawienia ich wspólnej przyszłości, stała się scena ich spotkania na ulicy, którą żydowscy mieszkańcy Warszawy podążają ku wydzielonej dla nich dzielnicy. Z tłumu przesiedleńców odłącza się Szpilman i podchodzi do, stojącej na chodniku, przerażonej widokiem tułaczki Doroty. Nad ich głowami znajduje się – widoczny w poprzednim ujęciu – znajomy szyld „Leki, zioła, kosmetyki”, identyczny jak ten w uliczce, na której odbyli swą pierwszą randkę. Oto tamta ulica, a raczej droga ku wspólnemu szczęściu, została zastąpiona drogą ku rozłące i nieznanemu, budzącej grozę przyszłości. Pozostał tylko szyld w wymowny sposób łączący oba miejsca i sugerujący interpretację obrazu uliczki jako symbolu raju utraconego, niespełnionej miłości, której rozkwit brutalnie przerwała wojna i zarządzenia okupanta. Polański pokazuje w tym wątku obraz szczęścia niedokonanego w sposób niezawiniony, a łącząc go z konkretnym obrazem miejsca, zdaje się sugerować, że oprócz udokumentowanych fizycznych zniszczeń Warszawy, w przestrzeni miasta uległa zagładzie także jakaś potencjalność przyszłych wydarzeń, dobro, któ-

remu nie było dane się rozwinąć, szlachetne plany, pozbawione szansy na realizację.

Sięgając po tryb symboliczny w lekturze *Pianisty*, odnajdziemy w tym utworze i inne ukryte znaki. Katarzyna Mąka-Malatyńska zauważa, że pokazane dwukrotnie sekwencje ujęć muru getta – gdy wprowadzają się do niego Szpilmanowie i gdy ogarnięta powstańcami walkami dzielnica płonie – nadają murowi wymiar znaku.

Mur jako motyw wizualny w *Pianiście* nabiera znaczeń symbolicznych. Z wachlarza jego kulturowych znaczeń wybrane zostają te, które wskazują na negatywne konotacje symbolu: izolacja, odrzucenie, odgrodzenie. Mur przestaje być znakiem bezpieczeństwa, nie chroni, lecz dzieli. Paralele tego rodzaju Polański stosuje częściej. Uderza, na przykład, podobieństwo w inscenizacji ujęcia wracającego z Umschlagplatzu Władysława z ujęciem bohatera idącego przez całkowicie zniszczoną Warszawę. W obu kamerę umieszczono centralnie i zastosowano inscenizację w głąb. Pianista idzie pośród porzucanych przedmiotów, splądrowanych i zniszczonych kamienic, wokół unosi się puch z rozdartych kołder[22].

Z kolei Anna Śliwińska pisze o szczególnym symbolicznym naznaczeniu różnych przestrzeni w *Pianiście*, gdzie „jedno miasto jawi się jako pułapka i azyl jednocześnie”. Pisze:

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 przestaje się dla niego w pułapkę i kryjówkę jednocześnie[23].

Za kolejny przykład tego rodzaju paraleli możemy uznać cztery eksplozje pojawiające się w różnych momentach opowiadania filmowego, symbolizujące kolejne etapy zagłady miasta. Pierwszą oglądamy w scenie z początku filmu, gdy wybuch bomby w studiu radiowym przewraca grającego Szpilmana i niszczy jego fortepian. Eksplozja staje się tu metaforą wybuchu wojny, a zarazem pierwszego etapu niszczenia Warszawy, w którym ulegają likwidacji instytucje państwa polskiego, dokonany zostaje brutalny zamach na kulturę podbitego kraju. Przypomina się powiedzenie: „gdy grzmiał działa, milkną muzy”. Drugi nie

[22] K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 160.

[23] A. Śliwińska, „Pianista” – obraz getta w filmowym języku Romana Polańskiego, „Images” 2011, nr 17–18.

mniej wyrazisty w swej metaforycznej wymowie wybuch to wystrzał z niemieckiej armaty niszczącej mur warszawskiego getta, zza którego żydowscy bojownicy rażą esesmanów po aryjskiej stronie. Strzał ten oznacza kres powstania – wyprowadzeni przez wyrwę po wybuchu jeńcy zostają rozstrzelani przy murze – ale także ostateczną zagładę żydowskiej dzielnicy i jej mieszkańców^[24]. Trzeci wystrzał pada w scenie pokazującej powstanie warszawskie – eksplozja pocisku czołgowego niszczy mieszkanie, w którym ukrywał się Szpilman. Podobnie jak rok wcześniej getto, teraz już cała Warszawa zostaje zamieniona w gruzy. Wreszcie ostatni akord gehenny miasta – spalenie ocalałych domów. Ukrywający się w opustoszałym niemieckim szpitalu Szpilman w ostatniej chwili ucieka przed wystrzałem miotacza płomieni, symbolizującym ostateczne zniszczenie Warszawy. Przeskakuje mur i wybiega w ulicę rozszarpanych przez detonacje budynków.

Symbolem zdawać by się mogło najbardziej oczywistym w *Pianiście* Romana Polańskiego jest fortepian, na którym na początku filmu (scena w studiu radiowym w dniu wybuchu wojny) i na końcu (scena koncertu w filharmonii w powojennej Warszawie) główny (i tytułowy) bohater gra muzykę Fryderyka Chopina. Zniszczenie instrumentu w czasie nalotu, gdy Szpilman wykonuje – nadawany na żywo przez Polskie Radio – nokturn *Lento con gran espressione ciss-moll*, polskiemu odbiorcy przywołuje na myśl wersy z wiersza Cypriana Kamila Norwida *Fortepian Chopina*, opisujące wyrzucenie na bruk instrumentu wielkiego kompozytora z okna mieszkania jego siostry przy Krakowskim Przedmieściu przez żołnierzy rosyjskich w roku 1863. Józef Czapski nadał taki sam tytuł rozdziałowi w swych wspomnieniach *Na nieludzkiej ziemi*, pokazując, jak dla ocalałych polskich wygnańców w Związku Sowieckim Chopin i jego muzyka – a także poniekąd grający ją żydowski pianista – stali się symbolem walczącego kraju i zniszczonej stolicy^[25]. Po motyw rozbitego forte-

[24] Perspektywa spojrzenia na powstanie w getcie warszawskim nie odbiega w *Pianiście* od tej, którą odnajdujemy w większości polskich filmów fabularnych traktujących o tych wydarzeniach. Zwróciłem na to uwagę przed paru laty. „Ograniczony punkt widzenia dotyczy także sposobu pokazania powstania od aryjskiej strony. W filmie oglądamy walczące getto oczami Polaków lub ukrywających się Żydów. Ograniczenie, o którym tu mowa, jest nieomal dosłowne, kamera pokazuje to, co było widać z oddali, zza wysokiego muru lub przez szybę okna. W bardzo wielu filmach obraz ten stworzony został z podobnych, powtarzających się elementów, takich jak obstawiony przez Niemców mur, zza którego dobiegają odgłosy walk, dym palonej dzielnicy, karuzela stojąca tuż przy murze od strony aryjskiej, widok ludzi skaczących z okien kamienic w getcie, oddziały wojska wchodzące za mur, żydowscy bojownicy w kanale”. M. Jazdon,

Ograniczony punkt widzenia – filmowy obraz powstania w getcie warszawskim, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 2 (210).

[25] W rozdziale zatytułowanym *Fortepian Szopena* Czapski opisuje koncert dla ocalałych z gułagu, jaki w Buzułuku latem 1942 roku dał jeden spośród nich – żydowski wirtuoz Jan Holcman, syn pianisty, którego ojciec zginął w getcie warszawskim: „Ustawiliśmy fortepian, starą ruinę, na ogrodowej scenie, wśród jabłonek, pod lichym przeciekającym daszkiem w formie wielkiej muszli. W głębi małej estrady, pod tą muszlą, zawiesiliśmy gwasz – głowę Chopina. [...] Koncert zaczął się wieczorem. Holcman grał tylko Chopina etudy, preludia, mazurki i nokturny, *Scherzo h-moll*, *Poloneza As-dur* i ballady. Grał świetnie i hojnie. [...] Wszyscy słuchacze siedzieli jak zamarli, urzeczeni tą muzyką, wielu miało łzy w oczach. Nagle, podczas *Preludium deszczowego* zaczął mżyć deszcz, padał

pianu w ruinach Warszawy sięgali wcześniej inni filmowcy. Jerzy Zarzycki – autor *Robinsona warszawskiego* (1949), pierwszego filmu według wspomnień Władysława Szpilmana, w ocenzonej (jedynej istniejącej) wersji filmu *Miasto nieujarzmione* (1950) – pokazuje ukrywającego się w ruinach Warszawy „rozbitka” Piotra Rafalskiego, jak wchodzi do swej kryjówki w gruzach, mijając przywalony ceglami i bryłami betonu fortepian. Andrzej Wajda w pierwszej scenie *Kanału* (1957) przedstawia powstańców maszerujących ulicą pośród rozbitych domów i porozrzucanego dobytku, pośród którego na bruku leży uszkodzony fortepian. Fortepian w tych dwóch filmach, a także w obrazie Polańskiego, staje się symbolem brutalnego zamachu na polską kulturę i zniszczenia Warszawy. W *Pianiście* symbol ten zostaje użyty kilkakrotnie. Żyjący w coraz większej biedzie Szpilmanowie zmuszeni są sprzedać za bezcen rodzinny instrument. Odtąd pianista nie może już grać w domu. Muzyka zostaje muzykowi odebrana. W swych kryjówkach po aryjskiej stronie miasta może jedynie bezszelestnie przesuwając palcami ponad klawiaturę, wygrywać muzykę w swej wyobraźni. Ale u Polańskiego fortepian staje się też symbolem ocalenia. To właśnie talent pianistyczny Szpilmana czyni go kimś wyjątkowym, kimś, kogo należy chronić i ratować. W getcie pianista zarabia na utrzymanie rodziny, grając popularne szlagiery w restauracji „Capri”. To także tam, w kryjówce pod fortepianem, znajdzie ocalenie w chwili największego zagrożenia. Dramatyczny przełom, ocalenie wynędzniałego Szpilmana przez Wilma Hosenfelda, oficera Wehrmachtu, dokonuje się przy fortepianie, gdy po raz pierwszy od początku wojny muzyk może bez skrępowania grać, i to właśnie zakazanego przez okupantów Chopina. Uratowany od głodowej śmierci „warszawski rozbitek” odradza się jako muzyk[26]. Finałowa scena szopenowskiego koncertu fortepianowego (Szpilman gra *Wielkiego*

coraz silniej, coraz gęściej. Nawet z podłego blaszanego daszka zaczęły kropie deszczu przeciekać i kapać na klawiaturę. Palce wirtuoza ślizgały się na klawiszach, ale grał dalej. Po dziesięciu minutach deszcz ustał. Patrzałem na publiczność. Nikt się nie ruszył, by przynieść sobie płaszcz, choć szatnia sztabu była o parę kroków, nikt nie próbował schronić się od deszczu. Taki był duch tej muzyki, jej urok i siła nad zbitym tłumem Polaków. Czy tylko wspomnienia? Nokturny, mazurki, ballady wygrywane niezręcznie, pilnie i dźwięcznie kiedyś przez setki otwartych okien wiosennej Warszawy, długa sala filharmonii (Hofman, Rubinstein), roztrzaskany pomnik w Alejach Ujazdowskich, ta głowa Chopina, grat męczeński rzucony wśród gruzów i śmiecia zburzonej stolicy, tak jakeśmy ją widzieli na fotografii przysłanej z Londynu. Nie – ta muzyka była dla tych ludzi nie tylko rozdzierającym wspomnieniem. Jej rytm nierówny, to gwałtownie, namiętnie narastający, to w najcichsze

opadający *piano* i znowu zrywający się z niepohamowaną i rozrzutną potęgą, ten oddech gorączki, to było dla tych ludzi zamarłych nie tylko wspomnienie, to była: ...*Polska, od zenitu // Wszchedoskonalości dziejów // Wzięta, tęcza zachwyty*. Być może pierwszy raz byliśmy wdzięczni za coś Sowietom, wdzięczni za to, że mogliśmy słuchać bezkarnie policyjnie w Warszawie zakazanej muzyki Chopina”. J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 252–253.

[26] „Żydowski pianista, muzyka Chopina i wrażliwy oficer Wehrmachtu – metafora aż nadto wyrazista. Oto sztuka, która ocala. Żydowski Orfeusz wykupujący swoje życie z rąk wszechwładnego bóstwa. Artysta – pomazaniec boży i muzyka jako emanacja tkwiących głęboko w człowieku metafizycznych pierwiastków...” A. Piotrowska, *Apokalipsa według Pianisty*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 37.

Poloneza) w warszawskiej filharmonii, symbolizująca ostateczny powrót do życia odbudowującego się miasta i ocalałych mieszkańców, to także nawiązanie do tradycji polskiego kina powojennego, które wydało dwa wybitne filmy dokumentalne opowiadające o powstającej z ruin Warszawie, posługując się obrazami zagruzowanego miasta i muzyką fortepianową: *Balladę f-moll* (1945) Andrzeja Panufnika (z muzyką Fryderyka Chopina) i *Suitę warszawską* (1946) Tadeusza Makarczyńskiego (z muzyką Witolda Lutosławskiego)[27]. Gdyby zestawić początkową scenę *Pianisty* (przedwojenna Warszawa we fragmentach dokumentalnych ujęć) ze scenami z finału (ruiny Warszawy) i obecną w nich muzyką Chopina – nawiązanie do filmu Panufnika, skomponowanego z jakże podobnych obrazów, stałoby się jeszcze bardziej wyraźne. Sam tytuł filmu – *Pianista* – wskazuje na szczególne znaczenie, jakie w utworze Polańskiego nadane zostaje postaci bohatera, jego profesji, muzyce Chopina i fortepianowi.

Na inny symbol, jak się wydaje najbardziej brzemienisty w znaczenia, natrafiamy już w pierwszych sekundach projekcji filmu. Przypomnę, że film otwiera sekwencja jedenastu archiwalnych ujęć przedstawiających przedwojenną Warszawę. Drugie z nich w istocie nie jest cytatem z nakręconego w latach 30. materiału dokumentalnego, ale w pewnym sensie falsyfikatem, rodzajem imitacji ujęcia archiwalnego[28]. Pokazany został na nim fragment Krakowskiego Przedmieścia z umieszczoną na pierwszym planie figurą Chrystusa dźwigającego krzyż sprzed kościoła Świętego Krzyża. Kamera została umieszczona na tym samym poziomie co rzeźba, niejako na przedłużeniu cokółu, na którym stoi. Kadr zakomponowany dokładnie tak jak na tym czar-

[27] W obu filmach o powojennej Warszawie dostrzec można pewien określony porządek narracyjny, który najogólniej można by określić: „od zagłady do odrodzenia”. W *Balladzie f-moll* Panufnik zestawia muzykę Chopina z obrazami morza ruin, bez ludzi w kadrze i bez śladów życia. Pretekstem dla użycia muzyki Chopina jest cytowany na wstępie wiersz Cypriana Kamila Norwida *Fortepian Chopina*. Ruiny filmowane były przez Adolfa Forberta przy użyciu filtrów zmiękczejących obraz na krawędziach. Nawisy skalne ruin i łańcuchy górskie usypane z gruzu to jakby twory sztuki abstrakcyjnej, przedziwne rzeźby w niczym nie przypominające dawnych widoków miasta pokazanych na kilku przedwojennych fotografiach, które dla porównania umieszczone zostały w filmie. Spokojna nastrojowa ballada f-moll Chopina została zestawiona w sposób kontrastowy z trupem metropolii, zamienionej w wyludnione gruzowisko. Z kolei Tadeusz Makarczyński w swojej *Suicie warszawskiej* wykorzystał oryginalną, skomponowaną do filmu muzykę Witolda Lutosławskiego, która buduje w filmie dźwiękową narrację, nadaje tempo montażowi, a także

tonację całemu opowiadaniu – od posępnej części pierwszej, pokazującej bezładne ruiny Warszawy w podobny sposób jak to zrobił Panufnik, poprzez pogodniejszą część drugą, opowiadającą o odbudowie miasta, aż do radosnej części trzeciej, w której oglądamy miasto budzące się do życia na wiosnę niczym w słonecznym finale *Deszczu* (1929) Jorisa Ivensa. Podobnie jak to zrobił Panufnik, nazywając swój film balladą, Makarczyński – umieszczając w tytule nazwę suity, gatunku muzycznego – zaznacza specjalną rolę muzyki jako narratora filmu. Oba tytuły można by nazwać „symfoniami zrujnowanego miasta”, odnosząc je w ten sposób do wielkomijskich symfonii dokumentalnych z lat 20.

[28] Paweł Edelman, autor zdjęć do *Pianisty*, zwraca na to uwagę w dźwiękowym komentarzu do filmu, zamieszczonym na płycie DVD w dwupłytowym wydaniu specjalnym *Pianisty*, które ukazało się nakładem Syrena Entertainment Group w roku 2003: „Pierwsza sekwencja to są archiwalia, ale wśród tych archiwaliów było jedno ujęcie, które żeśmy my nakręcili, które zostało przekształcone”.

no-białym ujęciu powraca w filmie jeszcze dwukrotnie. Po raz drugi, gdy oglądamy Niemców wkraczających do Warszawy w 1939 roku, i trzeci – w ujęciu nocnym, pokazującym płonąca Warszawę w czasie powstania warszawskiego. Figura pojawia się raz jeszcze pod koniec filmu, gdy oglądamy ją leżącą wśród pokrytych śniegiem ruin. To ostatnie ujęcie nawiązuje z kolei (jak w przykładach, które podawałem na początku) do wielokrotnie reprodukowanych fotografii pokazujących figurę Chrystusa sprzed kościoła na Krakowskim Przedmieściu leżącą wśród ruin miasta. Obraz ten stał się symbolem zniszczonej stolicy^[29]. Aby symboliczny wymiar tego motywu wybrzmiał do końca we wskazanej powyżej scenie, reżyser odstępuje na moment od prawdy historycznej. Strącona wybuchem figura Chrystusa została bowiem wywieziona przez Niemców ze zrujnowanej Warszawy^[30] i nie było jej tam, gdy w styczniu 1945 roku wkroczyły do stolicy polskie oddziały^[31]. Tymczasem w filmie po ujęciu leżącej w zaśnieżonym gruzowisku figury pojawia się zbliżenie zarośniętej twarzy „warszawskiego robinsona”, gdy do jego uszu docierają odgłosy z ulicy, którą przejeżdża propagandowy samochód berlingowców. Chwilę potem Szpilman, ubrany w niemiecki wojskowy płaszcz, wybiega do polskich żołnierzy, co nieomal nie kończy się dla niego tragicznie.

Można zapytać, dlaczego Polański wyeksponował właśnie ten architektoniczny motyw spośród innych możliwych w pejzażu War-

[29] Fotografia przewróconego pomnika została wykorzystana przez propagandę niemiecką na okładce polskojęzycznej broszury wydanej przez władze okupacyjne i zatytułowanej *Tragedia Warszawy*. Zob. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Front_cover_of_Tragedia_Warszawy.jpg> [dostęp: 1 września 2013]. Istnieją dwie wersje tej fotografii – na jednej za figurą Chrystusa widać sylwetki dwóch niemieckich oficerów, na drugiej – wykorzystanej przez hitlerowską propagandę we wspomnianej broszurze – sylwetek niemieckich żołnierzy nie widać, zostały najprawdopodobniej usunięte ze zdjęcia przed jego publikacją. Fotografia w wersji z sylwetkami w tle została opublikowana w: S. Kopf, *Dni Powstania. Kronika Fotograficzna Walczącej Warszawy*, PAX, Warszawa 1984, s. 443.

[30] O odnalezieniu w Nysie figury Chrystusa i przewiezieniu jej do Warszawy, gdzie została ustawiona na cokole przed ruinami kościoła, donosiła „Polska Kronika Filmowa” (PKF 45/20). Materiał opatrzone komentarzem czytany przez Władysława Hańczę: „Radosnym echem obiegała Warszawę wieść o odnalezieniu w miasteczku Nysa na Śląsku wywiezionych przez Niemców posągów Chrystusa Króla i Kopernika. Pomniki te przywiezione zostały do stolicy. Kwiatami i łzami radości wita lud Warszawy figurę Chrystusa Króla, która staje na

dawnym miejscu przed kościołem Świętego Krzyża”.

[31] W kalendarium historii kościoła Świętego Krzyża, zamieszczonym na stronie parafii, czytamy pod datą „1945”: „W styczniu, na kilka dni przed opuszczeniem Warszawy, Niemcy dokonali ostatecznego aktu zniszczenia kościoła, wysadzając w powietrze wieżę, na której wisiały dzwony. Część dzwonów zniszczono, pozostałe zostały wywiezione. Dnia 18 stycznia na gruzach kościoła została odprawiona pierwsza msza święta przez ks. Czapłę. Do Warszawy powracają księża misjonarze. Mieszkają w zakładzie przy ul. Sewerynow 8, tam też znajduje się kancelaria. W marcu zostały odnalezione w fabryce Lilpopa na Woli dzwony świętokrzyskie. Ścigani przez polskie wojsko Niemcy porzucili w przydrożnym rowie pod Nysą figurę Chrystusa niosącego krzyż i pomnik Mikołaja Kopernika. Przybranym kwiatami samochodem przywieziono następnie oba posągi do Warszawy. Po renowacji, dnia 19 lipca, pomnik Chrystusa stanął znów przed kościołem. Figurę poświęcono w obecności prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta i przedstawicieli Rządu Polskiego. Dnia 17 października wraca na swoje miejsce urna z sercem Fryderyka Chopina”. <<http://www.swkrzyz.pl/index.php/historia/najwazniejsze-daty>> [dostęp: 18 lipca 2013].

szawy? Odpowiedzi można dać wiele. O jednej już wspomniałem – obraz zwalony z cokołu figury Chrystusa dźwigającego krzyż, utrwalony na fotografiach, stał się przejmującym symbolem miasta znoszącego straszliwe wojenne cierpienia^[32]. Do tego symbolu nawiązał Jan Paweł II w swojej pamiętnej homilii wygłoszonej na Placu Zwycięstwa 2 czerwca 1979 roku podczas pierwszej pielgrzymki papieża Polaka do Ojczyzny. Mówił wówczas, między innymi, że

Nie sposób zrozumieć tego narodu, który miał przeszłość tak wspaniałą, ale zarazem tak straszliwie trudną – bez Chrystusa. Nie sposób zrozumieć tego miasta, Warszawy, stolicy Polski, która w roku 1944 zdecydowała się na nierówną walkę z najeźdźcą, na walkę, w której została opuszczona przez sprzymierzone potęgi, na walkę, w której legła pod własnymi gruzami, jeśli się nie pamięta, że pod tymi samymi gruzami legł również Chrystus-Zbawiciel ze swoim krzyżem sprzed kościoła na Krakowskim Przedmieściu^[33].

Widok figury Chrystusa dźwigającego krzyż przywodzi na myśl szereg istotnych skojarzeń. Pomnik stoi przez bazyliką Świętego Krzyża – w jej wnętrzu złożono serce Fryderyka Chopina, którego utwory w pierwszej i ostatniej scenie gra Szpilman. Chrystus – żydowski mesjasz i żydowski król dźwigający krzyż na Golgotę – w kontekście całego filmu jawi się jako metafora losu żydowskiego narodu w czasie drugiej wojny światowej, a w szczególności polskich Żydów, mieszkańców Warszawy. Cudownie ocalały posąg Chrystusa, który nie uległ rozbiściu po upadku z cokołu (fakt ten był po wojnie wielokrotnie przypomniany), budzi nieodparte skojarzenie z losem samego Szpilmana, cudownie ocalonego z Holocaustu. *Pianista* zachęca do odczytania w protagoniście i jego losie figury Chrystusa^[34]. Impulsem do takiej lektury utworu jest nie tylko symbolika pomnika sprzed kościoła przy Krakowskim Przedmieściu. Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście scena ostatniego spotkania głównego bohatera – „na ostatnim etapie golgoty Szpilmana” (określenie Michała Głowińskiego)^[35] – z niemieckim oficerem Wilmem Hosenfeldem, który pomógł mu przeżyć w ruinach opustoszałego miasta. W krótkiej rozmo-

[32] Warszawski pomnik Chrystusa dźwigającego krzyż stanowi centralny motyw plakatu upamiętniającego powstanie warszawskie, jaki stworzył w Londynie Marek Żuławski. Plakat przedstawia rysunek statuy spowitej kłębam czarnego dymu. Po przekątnej plakatu biegnie duży czerwony napis: „Warsaw”, a poniżej, równoległe do niego, wypisany o wiele mniejszymi literami drugi: „August–September – 1944”.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/file:Warsaw_Uprising_poster_1944.jpg> [dostęp: 20 lipca 2013].

[33] Jan Paweł II, *Homilia wygłoszona podczas Mszy Świętej na Placu Zwycięstwa w Warszawie 2 czerwca 1979 roku*, <<http://ekai.pl/biblioteka/dokumenty/x537/homilia-jana-pawla-ii-wygloszona-podczas->

mszy-sw-na-placu-zwyciestwa/> [dostęp: 20 lipca 2013].

[34] Ks. prof. Marek Lis, za Lloydem Bough, pisze, że „[...] nie należy zapominać, że figura Chrystusa nie jest Jezusem ani Chrystusem: jest cieniem, jego refleksiem. Stąd figurę można odczytać zarówno w głównym bohaterze filmu i w rozwoju całej narracji, jak i w aluzjach ograniczonych do pojedynczych ujęć. Figura Chrystusa jest całkowicie ludzka – a więc postać może być słaba, grzeszna, ograniczona sytuacją”. Ks. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Uniwersytet Opolski, Opole 2007, s. 43.

[35] M. Głowiński, *Wierna opowieść*, „Gazeta Wyborcza” 2003, 25 marca (nr 71).

wie Niemiec akcentuje metafizyczny wymiar ocalenia muzyką^[36]. Szpilman: „Nie wiem, jak mam panu dziękować”. Hosenfeld: „Proszę dziękować Bogu, nie mnie. To on chciał, byśmy przetrwali. A przynajmniej powinniśmy w to wierzyć”. W następnym momencie zdejmuje swój oficerski płaszcz i ofiarowuje go okrytemu w łachmany Szpilmanowi. W geście tym wyraźnie obecne jest nawiązanie do legendy o św. Marcinie, rzymskim legionście, który podczas zimowej wędrówki oddał swój płaszcz napotkanemu na drodze nędzarzowi, nie wiedząc, że pod jego postacią skrywa się sam Chrystus. Wreszcie sam wygląd Szpilmana w tej scenie, wychudzonego, zarosniętego, z gęstą czupryną, przywołuje malarskie wyobrażenia cierpiącego mesjasza^[37]. A zatem zgodnie z tym, co pokazał nam najdobitniej przykład ujęć z figurą Chrystusa, dokumentalna estetyka kompozycji obrazu nie służy Polańskiemu jedynie do uwiarygodnienia przedstawianych zdarzeń, ale często zawiera też dodatkowe symboliczne znaczenie^[38]. Cała oprawa wizualna *Pianisty* Romana Polańskiego, która – jak starałem się dowieść – opiera się na świadectwach wizualnych

[36] „Filmowa figura Chrystusa nie stanowi więc prostej próby sfotografowania rekonstrukcji wydarzeń opisanych w Ewangelii. Mamy tu raczej do czynienia z głębokim nieraz przetworzeniem tekstu ewangelicznego oraz z odwróceniem procesu znanego już ze starożytności. Wtedy Kościół czerpał wprost z dorobku sztuki pogańskiej, dzisiaj natomiast Ewangelia (czy szerzej chrześcijaństwo) inspirowane – choć nie zawsze jest to od razu dostrzegalne – sztukę i jej twórców, ukazujących własne interpretacje Ewangelii”. M. Lis, op. cit., s. 46.

[37] Podczas prowadzonych przeze mnie zajęć w ramach seminarium filmowego dla nauczycieli języka polskiego z Konina i okolic, które zorganizowano w Ślesinie 10 kwietnia 2010 roku, biorący w nim udział pedagodzy podzielili się ze mną pewnym pomysłem interpretacyjnym. Prowadząc lekcje, w trakcie których analizują z uczniami *Pianistę* Polańskiego, zwracają uwagę na podobieństwo między wyglądem Szpilmana w scenach spotkania z Hosenfeldem a tytułową postacią rybaka z obrazu *Ubogi rybak* (*Le Pauvre Pêcheur*, 1879–1881), francuskiego malarza Pierre’a Puvisa de Chavannes. Postać ta bywa odczytywana jako alegoria Chrystusa, choć na lekcjach polskiego pojawia się przede wszystkim w kontekście lektury *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego, gdzie mowa o tym obrazie. „Chudy człowiek, a właściwie nie człowiek, lecz antropoid z przedmieścia wielkiej stolicy, obrosły kłakami, w koszuli, która się na nim ze starości rozlazła, w portkach wiszących na spiczastych kościach bioder, stał znowu przed nim ze swą podrywką zanurzoną w wodę. Oczy jego spo-

czywają niby to na pałkach trzymających siatkę, a jednak widzą każdego człowieka, który przechodzi. Nie szukają współczucia, którego nie ma. Ani się żalą, ani płaczą. *Oto jest pożytek wasz ze wszystkich sił moich, z ducha mego...* – mówią doły jego oczu zapadłych. Stoi tam ten wyobraziciel kultury świata, przerażający produkt ludzkości”. S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 12–13.

[38] Dbałość o szczegóły, kontrola nad wymową każdego detalu w obrazie i dźwięku, stanowi jedną z zasad reżyserii filmowej wyznawanej przez tego twórcę. Dobrze ujmuje to jego wypowiedź, którą chciałbym w tym miejscu przytoczyć: „[...] czasem okazuje się, że niektóre sceny mają w sobie większy potencjał, niż przewidywałem – a to sprawia, że są bardziej kosztowne. Wyobraź sobie, że potrzebujesz krótkiego ujęcia pokazującego papierosa trzymanego między palcami bohatera. Niektórzy reżyserzy po prostu dadzą aktorowi do ręki papierosa i sfilmują go – i już, cała operacja zajmie kilka minut. Ale może ujęcie byłoby ciekawsze, gdyby na końcu papierosa wisiał długi słupek popiołu, opadający na ziemię w odpowiednim momencie. Może inne oświetlenie sprawiłoby, że lepiej byłoby widać unoszący się z papierosa dym. A może na drugim planie widać stół, a może na tym stole mogłyby się coś dziać – na przykład kobiece ręce mogłyby bawić się szklanką. A może za stołem widać jeszcze kawałek podłogi, na którym mógłby się bawić pies. I te kobiece ręce, i ten cholerny pies mogą być jakoś powiązane z resztą akcji i czynić całość ciekawszą. Możesz zwiększyć napięcie, jeśli uda ci się pokazać wszystkie te rzeczy w tej jednej przebitce, trwają-

z czasu drugiej wojny światowej – stanowi w istocie uzupełnienie podstawy literackiej tego filmu, którą są spisane po wojnie wspomnienia Władysława Szpilmana. Zatem na obu poziomach – literackim i audiowizualnym – film ten jest świadectwem epoki czasów Zagłady, biografią indywidualną ocalonego z Holocaustu muzyka, a także opowieścią o gehennie Warszawy – miasta, którego materialną anihilację sprzężono z procesem biologicznego wyniszczenia jego mieszkańców.

cej sekundę, zajmującej pół metra taśmy. Problem polega tylko na tym, że żeby na to wszystko wpaść, musisz zrobić pięćdziesiąt ujęć, więc ta przebitka kosztuje dużo czasu i pieniędzy. [...] Wszyscy narzekają, że

jestem perfekcjonistą – a ja wcale nie jestem perfekcjonistą. Ja chcę osiągnąć minimum...” Roman Polański w: F. X. Feeney, *Roman Polański*, tłum. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Taschen, Köln 2006, s. 144.