

Павел Пл. ПЕТРОВ

ЗА НЯКОИ ОТ РЕЖИСЬОРСКИТЕ РЕШЕНИЯ В ЕКРАНИЗАЦИЯТА НА „САНАТОРИУМ КЛЕПСИДРА“

On Director Solutions in the Film Adaptation of „The Hour-Glass Sanatorium“

The text presents a critical analysis on the movie “The Hour-Glass Sanatorium” (Polish: “Sanatorium pod Klepsydra”) by the Polish director Wojciech Has. The movie is an adaptation of the Bruno Schulz’s story with the same name from the book “Sanatorium under the Sign of the Hourglass”. Despite constructing the plot around this story, Has also made a specific compilation of Bruno Schulz’s writings, keeping the original dialogues of the characters. The text analyses the way in which the Polish director transforms the literature of the famous modern writer in his own way and the specific cinematographic decisions and reflections, which are not part of the original texts.

Благодарение най-вече на усилията на критици като Артур Сандауер и Йежи Фицовски, произведенията на един от най-забележителните творци на двайсети век – Бруно Шулц, започват хода на заслужената си критическа рецепция и успяват да се освободят от оковите на маргиналността след продължила повече от десетилетие забрава¹. Възкръсването на Шулц за литературната памет предизвиква началото на поредица от адаптации на текстовете от „Канелените магазини“ и „Санаториум Клепсидра“ на различни естетически нива в сферата на изкуствата: в музиката, в драматургията (повече

от трийсет театрални адаптации), в изобразителното изкуство, в киното (в това число анимационното кино). Към начина, по който седмото изкуство интерпретира творчеството на Шулц, насочва вниманието си настоящият текст. Една от най-известните трактовки в тази област принадлежи на филма „Санаториум Клепсида“ на Войчех Хас.

В основата си филмовият сюжет е изграден върху едноименния разказ, представящ особена интерпретация на Орфеевия мит за слизането до подземното царство. „Санаториум Клепсида“ е вероятно произведението, в което най-силно е застъпено желанието за превръщане на фикцията в компенсация на биографичното. Чрез пътуването на Юзеф (автопроективен за Шулц) до тайнствения санаториум писателят извършва една фикционална рекреация на образа на отдавна починалия си баща. Наред с това филмът съдържа редица отпратки към други разкази на Шулц. Именно начинът, по който Хас интерпретира цялото творчество на полския модернист, става основа за твърде контрастни в оценките си критически коментари.

Войчех Йежи Хас нарежда името си сред най-известните режисьори на полското и европейското кино в годините преди падането на Желязната завеса. Макар да не се отличава с реализацията на големи епически сюжети, подобно на сънародника си Анджей Вайда, Хас остава в историята на седмото изкуство преди всичко с новаторския си подход и предпочитането на по-индивидуалистични проекти – факт, който го сближава повече с творчеството на Кешловски. Започвайки кариерата си в киното предимно с късометражни и документални продукции, Хас постепенно е привлечен от възможностите, които дългометражните филми предлагат за реализация на склонната му към експерименти творческа натура. През 1973 г., утвърдил границите на личния си стил и придобил необходимата увереност, полският режисьор заснема един от най-амбициозните си проекти – екранизация по разказите на Бруно Шулц под заглавие „Санаториум Клепсида“. Поглеждайки биографията на Хас и еволюцията на творческите му търсения, можем сравнително лесно да открием причините, поради които той се насочва именно към филмирането на Шулцовите разкази. Самият Хас е споделял, че се е запознал с творчеството на Шулц на младини и веднага е бил силно

заинтригуван. Наред с това съществуват и някои чисто биографични близости, които могат да бъдат видяни като мотиви за заемането с този кинопроект. Известно е, че преди завършването на Краковския филмов институт през 1946 г. Хас е учил и изобразително изкуство. Заниманията му с рисуване дават основания за постигане на едно по-дълбоко навлизане в света на Шулцовите творби, които въплъщават своеобразна дихотомия между слово и образ (самият Шулц също започва пътя си в изкуството като художник, преминавайки едва години по-късно към литературата). Не без значение е и произходът на Хас, който е роден в семейството на еврейин и католичка. Именно еврейското потекло на Бруно Шулц е причина за множество тълкувания на творчеството му през призмите на хасидизма, макар че самият писател не е бил практикуващ еврейин. Колкото до произхода на полския режисьор, то привързаността му към еврейската религия е неизвестен аспект, но при всички положения филмовата версия на „Санаториум Клепсидра“ залага много повече от самия Шулц на аналогии с историята и културата на евреите.

Преди заемането с екранизацията на Шулц Хас вече има опит във филмирането на литературни сюжети. През 1965 г. той заснема филм по романа на Ян Потоцки „Ръкописът от Сарагоса“, а през 1968 г. адаптира за кино и „Кукла“ на Б. Прус – успешни и запомнящи се филми на Хас. При всички положения обаче адаптацията на Шулцовите произведения е задача от по-сложна величина. Фрагментарното, лишено от опората на фабула творчество на Шулц е предизвикателство и за най-опитните режисьори, а в театралните адаптации броят на провалите е много повече от този на успехите. Въпреки трудностите от технически и дори институционален характер резултатът от опита на Хас е повече от забележителен. Макар и напуснала нелегално границите на комунистическа Полша след забрана от властите, лентата получава голямата награда на журито от филмовия фестивал във Венеция през 1973 г. Следват изключително положителни оценки за работата на Хас от страна на известни филмови критици и дейци на филмовото изкуство, които свидетелстват за качествата на филма.

Изглежда, че това, което превръща начинанието на Хас в успех, е неговата силна самобитност, позволила му да се докосне в дълбо-

чина до тайните на не по-малко интровертния Шулц. Макар и с наличие на някои алюзии с конкретни исторически моменти от страна на Хас филмът носи едно усещане за интимност и отдаване на почит. Шулц и Хас общуват чрез силата на своите лични митове, а резултатът е една полифонична симфония от образи, която дълго след своя край звучи като ехо в съзнанието на зрителя. Полският режисьор е отделил необходимото внимание на всеки един от компонентите на филмовата продукция, бил той важен или маловажен – от избора на актьорите, през декорите и цветовете усещания до музиката. Важен за отбелязване факт е, че по време на излизането на филма критическата рецепция на Шулцовото творчество е все още в твърде начална и несигурна фаза. Спасено от забравата благодарение на писателя и критик Йежи Фицовски, името на Шулц води продължителна борба за своето дължимо място в класиката на полската модерна литература. По този начин, освен всичко друго, екранизацията на Хас е важен фактор в процеса на привличане на общественото внимание към забравеното слово на маргиналния дробобички творец.

Нека обаче насочим вниманието към конкретни естетически качества на филмовата адаптация. Още с първия кадър Хас внушава усещането за една трагична самотност. Камерата проследява голите клони на дърво, между които прелита черна птица. Сивите цветове нюанси на есенно-зимния пейзаж постепенно се превръщат в картина, наблюдавана от прозореца на пътуващ влак. Хас поставя началото на своята история с орфическото пътуване на Юзеф в разказа „Санаториум Клепсидра”. Бавното отдалечаване на камерата и навлизането във вътрешността на влаковото пространство дава възможност да се забележи фигурата на малък стенен часовник, поставен отдясно на прозореца. По деликатен начин Хас въвежда в сюжета един от лайтмотивите на Шулцовата литература – времето. В своите разкази полският модернист предлага една лична интерпретация на т.нар. „опетнено време”, противопоставяйки го на абсолютното Време, което е онтологическа категория, недостъпна и неподвластна на човешката намеса. Човешкото време е всъщност откъснато звено от протичащата континуалност на вселенското, което го прави и неистинко. То е сбор от фрагменти, които осигуряват фал-

шава илюзия за динамика, а всъщност са само потвърждение на човешката преходност. По този начин часовникът, влязъл в кадър, е по-скоро близък до онзи „селки степен часовник“ от разказа „Август“ – символ на профанизираното и съзнателно принижено човешко време. Самият Хас е в пълно съзнание за важността на подобен символ и затова на няколко пъти се заиграва с кадри на часовници, стоящи пасивно в периферията на пространството. Концепцията на Шулц за времето е интерпертирана по много успешен начин от режисьора, като в един от диалозите между Юзеф и д-р Готар наблюдаваме колаж от реплики, представящи образа на Шулцовата темпоралност. Бунт срещу календарността, съпротива срещу всеки опит за хронологизиране – на пръв поглед деструктивният характер на Шулцовото време трябва да бъде една от големите трудности в изграждането на сюжетната йерархия, но Хас превръща фрагментарността в предимство. Героят на Юзеф (брилянтно изигран от актьора Ян Новицки) пътува с лекота през разпокъсаното време и пространство, като това пътуване е и един чудесен колаж от разкази на Шулц. Хас преплита герои и реплики и подчертава личния си почерк, без да нарушава целостта на Шулцовата творческа доктрина. Интересен подход се забелязва в момента на преход между отделните разкази като включване в ново време-пространство. Именно тук една от добрите режисьорски идеи е използването на леглото като преход. Така по време на първата си среща с Адела Юзеф преминава под леглото ѝ, за да навлезе в „екстериториалните“ и екзотични зони, описани в разказа „Пролетта“. Медиаторските функции на леглото са демонстрирани в няколко други момента в рамките на целия филм. Честата смяна на време-пространствените модели напомня пътуване в сън – наблюдава се разиграване на малки фрагментарни пиеси, които застиват в своята недовършеност. Целият пейзаж е бутафорен, а неговите очертания проблясват само за миг на повърхността, за да се сменят от следващия и така до безкрайност. Използването на тази разпокъсаност от страна на Хас затруднява зрителския поглед в проследяването на цялостната концепция, но нима и намерението на Шулц не е точно това. Нашият живот не е завършена цялост – подобно на скалъпения от кръпките на времето живот на бащата в „Санаториум Клепсида“ ние сме обречени да

живеем подвластни на своята частичност, като марионетни кукли, направлявани от твърде несигурна и склонна към шеги върховна воля. В това отношение Хас улавя по чудесен начин стилистиката на Шулцовия творчески език. Ето например цитат от разказа „Улица крокодилска”, който подчертава образа на недовършеността: „*В езика ни няма определения, които един вид да дозират степента на реалност, да дефинират нейната плътност. Ще кажем без заобикалки: фаталното за този квартал е, че нищо в него не се осъществява напълно, не стига до своя предел, всяко започнато движение увисва във въздуха, всеки жест се изчерпва преждевременно и не може да прекрачи определена мъртва точка.*”² Вторичното и “повърнато” време е илюзия на болното в своята преходност човешко съзнание. Това, според Шулц, обрича всеки опит за постигане на вечността и първичното Слово на неуспех. Тук се намесва и друг от концептите на Шулцовата артистична програма – т.нар. „панмаскарад”. В един свят, който е импотентен в постигането на вечност, всичко е бутафорно и част от един безкраен карнавал на трагичността. Цветно-сивите оттенъци на тази смееща се трагика са показани успешно в проекта на Войцех Хас. В птичето царство на бащата-демиург зрителското око е почти заслепено от цветната феерия. Хора-птици с огромни папагалски глави и маски, туземци, носещи жълти канарчета в клетка, екзалтирани евреи – всички са в плен на магичното слово на Якуб. В следващия миг обаче цветността е заместена от сиви кадри, показващи преминаващи войници в униформи от различни исторически епохи. Именно в тълкуването на историята от страна на Хас много критици са склонни да виждат обвързаност с тематика, отсъстваща в разказите на Шулц. Не малка част са и мненията на зрители и критици, които виждат в екранизацията на Хас скрития сюжет на Холокоста. Както е известно, самият Шулц става жертва на агресията срещу евреите през Втората световна война и в този случай Хас заема определена гражданска позиция. Разчитането на историческите концепти на Хас от гледна точка единствено на гражданската му съвест обаче би било прекалено повърхностен и наивен жест. Това, което се наблюдава, е по-скоро особена смяна на ролите. Иначе казано, Хас сменя акцентите – четецът на Шулц се превръща в четец на Историята, а в същата

тази история droхобичкият писател е не демиург на словото, а жертва. Шулц е автор на „Канелените магазини” и „Санаториум Клепсидра”, но Шулц е и евреинът, прострелян от завистливия гестаповец Гюнтер в късната есен на 1942 г. В този случай за Хас, като носещ в паметта си противоречието на тези два образа, е невъзможно да възпре инвенцията на трагизма в своето четене на Шулц. Това оправдава и значително по-силното присъствие на скръбния тон във филмовата адаптация на „Санаториум Клепсидра”, отколкото в разказите на Шулц. Хас е не просто интерпретатор на литературна творба, а и съдник на историческата неизбежност и в това негово действие не може да има нищо неоправдано. Защото наред с алюзии, напомнящи Холокоста, се показва и деградацията на еврейската общност, наред с пейзажи, удивително напомнящи разрушената през август 1944 г. Варшава, се показват зверствата и безмислието на историческия карнавал във всички епохи. Може би именно възможността за дистанция в погледа превръща Хас от четец в сътворец.

Едно от новаторските решения в експлоатацията на Шулцовите сюжети е представено в момента на пристигането на Юзеф в санаториума. В разказа си Шулц не описва влизането на героя в сградата, което отваря възможност за едно интересно режисьорско хрумване. Отваряйки огромните врати на санаториума, героят на Юзеф вижда, че те всъщност са зазидани и избира да влезе през страничния прозорец. Макар и изцяло плод на въображението на Хас, този момент се включва успешно в концепцията на Шулц. Нека да сравним това с част от написаното в началото на разказа „Гениалната епоха”: *„Да, съществуват такива отклонения във времето, малко нелегални наистина и проблематични, но когато пренася контрабандна стока като нашата – такива извънредни събития, които не се поддават на регистрация, човек не може да бъде много придирчив.”*³ Всичко във фикционалния свят на Шулц е обгърнато в една постоянна флуидност. Времето тече в паралелни потоци, пространството сменя своите очертания постоянно, героите сменят маските на леко прикрит еротизъм с невинността на неволни жертви и цялата тази картина създава усещане за постоянна несигурност. Светът на

Шулц е съграден не по законите на рационалността, а според волята. И именно в тази воля се крие оптимизмът на твореца. Ето думите на героя от разказа „Самота“: *„Да ви призная ли, че моята стая е зазидана? Ама как така? Зазидана? Как бих могъл да изляза от нея? Точно там е работата: за добрата воля няма прегради, пред силното желание нищо не може да устои. Трябва само да си представя врата, добра стара врата като в кухнята на моето детство, с желязна дръжка и резе.“*⁴ И така, връщайки се обратно към новаторския жест на Хас, можем да отбележим, че влизането в санаториума през страничния прозорец е акт на свободната творческа воля. Защото светът, в който младият Юзеф, пътува не е чужд нему, а съграден от непреодолимото му желание за пространство, в което неговият баща е жив. Особената експлоатация на орфическия мит, който Шулц пресъздава в този разказ, е плод на желанието му за реванш на непреодолимата житейска загуба чрез силата на творческата демиургия. Загубил баща си в много ранен етап от своя живот, дрохобичкият писател го реабилитира като герой на прозата си. Бедният търговец от Дрохобич се превръща във всемогъщ демиург – център на фикционалния свят в разказите на своя син.

Филмът на Хас пресъздава пътуването на Якуб и Юзеф като надисторически образи през хода на световния карнавал на Историята. В една от сцените наблюдаваме скрития от търсещите го войници Юзеф, който е намерил убежище в тясно помещение. Кървавите щикове на войниците преминават през прозореца на стаята, но не могат да достигнат наблюдаващия ги с детски интерес Юзеф. В света на волята смъртта е въпрос на личен избор. Това е причината и за едно от най-важните творчески решения на Шулц: **в неговите разкази не присъства смърт**. Нейното място е заето от една удивителна склонност към постоянни метаморфози. Показателно е заглавието на последния разказ от книгата „Санаториум Клепсида“, носещ победоносното заглавие „Последното бягство на баща ми“. Разбира се, за самия режисьор би било повече от трудно да пресъздаде визуално многобройните превъплъщения на Якуб: в пожарникар, пророк, рак, хлебарка и др. А и това би създало погрешно усещане за начина, по който Шулц борави с фантастичния елемент. Става

въпрос не за реално превръщане, а по-скоро за заучена роля, трансгресия на формата. Дрохобичкият демиург е склонен да вижда в метаморфозите на бащата силно гримасничене и поза. Точно това са и елементите, използвани по успешен начин от Хас. Якуб театралнически показно в своето „бъдене“ на птица, пророк и всяка останала метаморфоза. Неговото превъплъщение е не алегория на Кафка, който пресъздава трагичността на „неразбрания“ в образа на човека-насекомо Грегор Замза, а по-скоро стремеж към динамизиране на образите. Силно осезаемо е гримасниченето в образа на Юзеф, който се превръща в тайнствен регент само след като е поставил намерен шлем на главата си, пречупвайки физиономията си в поредица от комични изражения.

Едно от нововъведенията на Хас е и размяната на репликите. Тук режисьорът просто превръща словото от автора-разказвач в реплика на избран герой. Показателен в това отношение е разговорът между Юзеф, д-р Готар и медицинската сестра в заключителната част на филма. Наред с това Хас включва макар и рядко авторски думи, неприсъстващи в разказите на Шулц. При последната среща между Юзеф и загрижената за състоянието му майка Хас създава усещане за болезнена трагичност и самота. Върху кадъра на умряла птица и нейното тяло, разядено от насекоми, се наслаждава речта на майката: *„Беше един от тези, чиито лица Бог докоснал с ръка. Така че те знаят това, което не знаят. Станаха изпълнени с догадки... и съмнения. А през затворените им клепачи им се прехвърлят отражения... на далечни светове”* На фона на скръбната музика продължава мъжки глас: *„И отива човекът в дома на вечността си. И ще вървя по улиците с плач, докато не се скъса въжето сребърно и не се свие панделката от злато. И се разбие ведрото над извора. И се счупи колелото над кладенеца. И се върне пепелта в земята, в която е била. А духът се върне при Бог, който го е дал”*

В последното изречение кадърът се измества към ново пространство – в близък план се разкрива лицето на Юзеф (Шулц), който лежи с мъртвешки блед с отворени очи върху същото легло, където е намерил по-рано баща си. Хас затваря цикъла на своя разказ, оставайки верен на сюжета и трагичния тон на Шулц в края на „Сана-

ториум Клепсидра”: „Дрехите ми се окъсаха и одърпаха. Подари-
ха ми износена железничарска униформа. Лицето ми е омотано
в мръсен парцал заради отекалата буза. Седя в сламата и дремя,
а когато огладнея, заставам в коридора пред вратите на някое
второкласно купе и почвам да пея. Хвърлят ми дребни монети
в моята кондукторска шапка, в черната железничарска фураж-
ка с откъсната козирка”⁵. В последния кадър от филма обаче, показ-
ващ излизането на Юзеф от подземното царство като излизане от
отворен гроб, режисьорът превръща алюзията със смъртта в буква-
лизъм. Тъмният пейзаж на гробището е осветен от хиляди свещи, а
Историята е превърнала четеца на Шулц в трагически опетнен сви-
детел на ужаса.

БЕЛЕЖКИ

¹ През 1956 г. Сандауер издава есето си „Деградираля действителност”
(„Rzeczywistość zdegradowana”), дълги години съпътстващо под формата на
предговор отделните издания на „Канелените магазини”, а през пролетта на
същата година се появява и „Спомен за Бруно Шулц” („Przypomnienie Brunona
Schulza”), статия на Фицовски. Тези два текста откриват забравения за 15
години Шулц и поставят началото на засиления критически интерес към
творчеството му.

² Шулц Бр. *Канелените магазини*, изд. “Народна култура” София,
1990, с. 81.

³ Шулц Бр. *Канелените магазини*, с. 118.

⁴ Шулц Бр. *Канелените магазини*, с. 279.

⁵ Шулц Бр. *Канелените магазини*, с. 247.