Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 9-10 (69-70) **1995** **Rok XVII**

SPIS RZECZY

OD REDAKCJI 5

Krzysztof Zanussi
WSPOMINAJĄC ANDRIEJA TARKOWSKIEGO 7

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ANDRIEJA TARKOWSKIEGO 11

Marina Tarkowska
OKRUCHY ZWIERCIADŁA 17
Natalia Baranska
WIECZORY JEDNEGO LATA 50
Arsienij Tarkowski
WIERSZE 53

Grigorij Pomieranc
W POSZUKIWANIU WEWNĘTRZNEGO KRĘGU 61
Jefim Lewin
O PROBLEMIE OFIARY 67
András Kovács
DWA ŚWIATY TARKOWSKIEGO 77
Władimir Michałkowicz
ENERGIA OBRAZU 81

Teresa Rutkowska
WSZECHŚWIAT W OBRAZIE.
PRZYCZYNEK DO ESTETYKI ANDRIEJA TARKOWSKIEGO
CZYLI O PUŁAPKACH PRZEKŁADU 101
Dariusz Czaja
TARKOWSKI I SYMBOL 107
Ryszard Ciarka
NARCYZ I ZWIERCIADŁO 114
Wojciech Michera
PRZED KOMNATĄ 119
Neja Zorkaja
DOM I DROGA 128

Seweryn Kuśmierczyk
STALKER JAKO IKONA 139
Paweł Florenski
ODWRÓCONA PERSPEKTYWA 153
Zbigniew Podgórzec
O PAWLE FLORENSKIM I *ODWRÓCONEJ PERSPEKTYWIE* 154
ks. Henryk Paprocki
SEN O CZŁOWIEKU 169
Tomáš Špidlik
RELIGIJNE PODŁOŻE FILMÓW TARKOWSKIEGO 178
Modlitwa Andrieja Tarkowskiego 191

Olga Niestierowa
SYMBOLIKA CHRZEŚCIJAŃSKA W *ANDRIEJU RUBLOWIE* 192
Modlitwa Stalkera 198
ks. Aleksandr Mień
KONTAKT 199
Przemówienie Domenica 207
Leonid Batkin
CZYM JEST NOSTALGIA? 208
Alexandra Karriker
NIEKTÓRE MOTYWY I POSTACI W OSTATNICH FILMACH TARKOWSKIEGO 218
Modlitwa Aleksandra 222
Håkan Lövgren
ODPOWIEDZIĄ NA PYTANIE JEST SAMO ŻYCIE
POKŁON TRZECH KRÓLI LEONARDA DA VINCI I *OFIAROWANIE* 223
Oksana Musijenko
TARKOWSKI I IDEE „FILOZOFII BYTU" 232

Z Wadimem Jusowem rozmawia Hiroshi Takahashi
ZROZUMIEĆ ISTOTĘ TWORZENIA 239
Layjla Alexander
TAJEMNICE ANDRIEJA TARKOWSKIEGO 245
Andriej Michałkow-Konczałowski
ŚNI MI SIĘ ANDRIEJ 254
Janusz Gazda
KOLAŻ PARADŻANOWA 265
Andriej Tarkowski
DZIESIĘĆ NAJLEPSZYCH 268

Bohdan Pociej
OBECNOŚĆ MUZYKI 271
Maja Turowska
ANDRIEJ TARKOWSKI: PRZEDWCZESNY *HAMLET*. UWAGI WIDZA 278
Gieorgij Władimow
LIST ANDRIEJA TARKOWSKIEGO 288
LIST GIEORGIJA WŁADIMOWA DO ANDRIEJA TARKOWSKIEGO 294
Andrzej Drawicz
KU CZARNEMU EKRANOWI 295
Gilles Renard
MISTRZ ANDRIEJ 300

FILMOGRAFIA ANDRIEJA TARKOWSKIEGO 303
PRACE TEATRALNE 306
BIBLIOGRAFIA 306
NOTY O AUTORACH 309
SUMMARY OF ARTICLES 310
SOMMAIRE 318

Redakcja „Kwartalnika Filmowego"
serdecznie dziękuje osobom i instytucjom,
które przyczyniły się do powstania tego numeru,
udostępniając „Kwartalnikowi" teksty i wspomagając finansowo.
Są to przede wszystkim:

Aleksandr Troszin i „Kinowiedczeskije Zapiski" (Moskwa)

Marina Tarkowska

Håkan Lövgren (Sztokholm)

Tomáš Špidlik (Rzym)

Wydawnictwo „Iskusstwo" (Moskwa)

Wydawnictwo „Progriess" (Moskwa)

„Russkaja Mysl'" (Paryż)

Layla Alexander

Natalia Baranska

Leonid Batkin

Alexandra Karriker

András B. Kovács

Jefim Lewin

Władimir Michałkowicz

Olga Niestierowa

Hiroshi Takahashi

Maja Turowska

Gieorgij Władimow

Neja Zorkaja

Fundacja Batorego

Fundacja Kultury

Ministerstwo Kultury i Sztuki

OD REDAKCJI

Chciałem być malarzem, muzykiem, trafiłem jednak do filmu. Uważam, że w tej dziedzinie mam właściwości, których nie mają inni. Film to nie tylko profesja. To właściwość naszej duszy, naszego odczuwania i widzenia świata. Tak określał się przed swymi widzami Andriej Tarkowski.

Oddajemy do rąk Czytelników obszerny, podwójny numer „Kwartalnika Filmowego", cały poświęcony twórczości autora *Andrieja Rublowa*. Numer jest częścią, czy może uzupełnieniem projektu, który pod kierunkiem dr Zbigniewa Benedyktowicza realizuje Pracownia Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej Instytutu Sztuki PAN. Pracownia, działająca w kilkuosobowym zaledwie składzie, podjęła się zadań, jakie zazwyczaj wykonują wyspecjalizowane domy edytorskie. Rezultatem jej pracy będzie kilkutomowe, opatrzone przypisami wydawnictwo, obejmujące dorobek literacki reżysera. Nakładem Instytutu Sztuki ukażą się *Dzienniki* Andrieja Tarkowskiego z lat 1970-1986 (w tłumaczeniu i opracowaniu naukowym Seweryna Kuśmierczyka) oraz scenariusze do filmów *Mały marzyciel, Dziecko wojny, Andriej Rublow, Solaris, Zwierciadło, Stalker, Nostalgia, Ofiarowanie*, a także scenariusze nie zrealizowane (*Cudowny powiew, Sardor, Hoffmanniana*). Pracownia zorganizuje także przegląd filmów Tarkowskiego.

Całe to przedsięwzięcie, wymagające sporych nakładów finansowych, trudnych do zgromadzenia w dzisiejszych warunkach działania placówek naukowych, związanych z humanistyką, nie mogłoby się nawet rozpocząć bez pomocy wielu instytucji (m.in. Komitet Kinematografii, Fundacja Kultury, Fundacja Batorego), a także bez poparcia moralnego, jakiego udzielili tej inicjatywie prof. prof. Wiesław Juszczak i Jerzy Toeplitz oraz reżyserzy Andrzej Wajda i Krzysztof Zanussi. Pisali oni w listach do sponsorów projektu:

Z wielką radością dowiedziałem się o inicjatywie prezentacji całego dorobku twórczego Andrzeja Tarkowskiego. Inicjatywa ta jest szczególnie mi droga ze względu na bliską przyjaźń, która łączyła mnie przez wiele lat z Andriejem Tarkowskim, którego uważam za jednego z największych twórców kina naszych czasów. Znajomość

tej twórczości wydaje mi się być, zwłaszcza dzisiaj, ogromnie pożyteczna dla młodych filmowców, którzy rozpoczynają swoją działalność, jak również dla młodych widzów z DKF, którzy tworzą filmową opinię publiczną (Andrzej Wajda).

Gorąco popieram tę inicjatywę, jako że Tarkowski był jedynym w historii filmu twórcą umiejącym wyrazić wartości duchowe w sposób tak uniwersalny, a jednocześnie tak chrześcijański (Krzysztof Zanussi).

Zapotrzebowanie, i na teksty, i na filmy Tarkowskiego, jest ogromne. Mam na myśli nie tylko wyrobioną publiczność kinową, ale i badaczy sztuki oraz literatury, dla których to dzieło stanowi zawsze ważny przedmiot odniesień. W sumie projekt zasługuje na poparcie, a ponadto na niezwykłe uznanie (Wiesław Juszczak).

Jako historyk filmu pozwalam sobie podkreślić rolę i znaczenie Tarkowskiego w rozwoju sztuki filmowej. Niech mi będzie wolno ponadto zwrócić uwagę, że jak dotąd nigdzie na świecie nie zorganizowano sesji obejmującej całokształt twórczości (filmy i dzieła literackie) tego wielkiego artysty (Jerzy Toeplitz).

W niniejszym numerze udało się zgromadzić oryginalne, napisane specjalnie dla „Kwartalnika Filmowego" prace autorów polskich, reprezentujących różne dziedziny wiedzy: antropologię kultury, filmologię, muzykologię i teologię. Redakcja przejrzała także niemal wszystkie publikacje książkowe oraz numery specjalne czasopism, jakie ukazały się za granicą, i z niezwykle obszernego materiału wybrała teksty najciekawsze, najbardziej znaczące. Pragnęliśmy pokazać możliwie najszersze spectrum rozważań, obecnych zarówno w literaturze zachodniej, jak i rosyjskiej (np. za czasopismem „Kinowiedczeskije Zapiski" drukujemy kilka wystąpień z międzynarodowego seminarium, które odbyło się w Moskwie, w 1989 r.). Teksty zamieszczone w „Kwartalniku" są analizą filmów Tarkowskiego lub pewnych motywów w jego twórczości, dotyczą zawartej w jego filmach symboliki, związków z religią, z kulturą rosyjską i ogólnie pojmowaną duchowością. W numerze znalazły się także wspomnienia (w tym również z dzieciństwa) siostry reżysera i kilku jego współpracowników.

Mamy nadzieję, że ten monograficzny numer będzie służył czytelnikom nie tylko jako kompendium podstawowej wiedzy o życiu i twórczości Andrieja Tarkowskiego, ale także jako dobry przewodnik w obcowaniu z jego dziełami.

J. G.

Wspominając Andrieja Tarkowskiego...

KRZYSZTOF ZANUSSI

Exegi monumentum... Życie każdego artysty przenika marzenie o nieśmiertelności. Rzeźby w kamieniu przetrwały tysiąclecia, strofy *Iliady* i *Upaniszadów* brzmią do dziś świeżo w naszych uszach, ściany galerii wypełniają płótna malowane przed wiekami, Mozart i Beethoven to nasi współcześni – wystarczy choćby na pustyni włączyć radio i poszukać na skali: ktoś gdzieś na pewno nadaje *Eine kleine Nachtmusik* czy *Dla Elizy*.

Nasza kultura przez całe tysiąclecia plotła się jak warkocz, coraz dłuższy i coraz grubszy u nasady czyli współczesności. Czy przyspieszenie, właściwe dwudziestemu wiekowi, zmieniło w czymś postać rzeczy? Czy pamięć ludzka pomieści miliony bieżących dokonań? Czy nazwiska naszych współczesnych zapadną w pamięć przyszłych pokoleń, tak jak w naszą zapadły nazwiska Leonarda i Michała Anioła?

Zadaję sobie te pytania świadom, że Andriej tworzył w dyscyplinie, której życie w wyświechtanej metaforze przyrównujemy do życia motyla. Czy ulotna fotografia życia zapisana na skrawku celuloidu może znieść porównanie z długowiecznością kamieni? Czy człowiek epoki komputerów umie jeszcze myśleć o nieśmiertelności? Nie jestem pewien odpowiedzi na żadne z powyższych pytań, a jednocześnie jestem pewien, że dokonanie Andrieja wytrzymuje ryzykowne porównania z twórczością tych geniuszy, którzy znaczą historię naszej kultury w dawnych wiekach.

Nie czuję sztuczności czy przesady, kiedy wobec Andrieja stosuję słowo „geniusz", co więcej, używałem w myślach tego słowa, kiedy Andriej żył jeszcze, kiedy tworzył, przeżywając niemal na moich oczach zwykłe artyście wzloty i upadki, kiedy materia, którą formował, stawała się oporna, kiedy tonął rozdarty wątpliwościami i wydawał się bezradny jak dziecko, nie wiedząc jak zainscenizować scenę, gdzie postawić kamerę, co powiedzieć aktorom.

Od rozterki wolni są jedynie ci, którym talent niewielki potrafi podsunąć zaledwie jedno rozwiązanie, którzy nie znają mąk wyboru, walki dobrego z lepszym. Geniusz nie polega na pewności siebie, nie objawia się pewnością ręki ani łatwością tworzenia. Doskonałość jawi się a posteriori, kiedy w gotowym dziele odczuwamy tchnienie konieczności – wiemy, że nie mogło być inne – że tylko takie, jak jest, zawiera harmonię i sens.

Gdybym miał stanąć w szkole przed tablicą, wywołany przez nauczyciela, i odpowiedzieć na pytanie, dlaczego uważam Andrieja za geniusza, szukałbym w pamięci odpowiedzi na to samo pytanie odniesione do El Greca czy Goethe-

go, Dostojewskiego czy Prousta, Debussy'ego czy Thorvaldsena. Każda odpowiedź musi brzmieć po sztubacku, ponieważ genialność nie daje się objaśnić (bo objaśniona dałaby się powtórzyć!). Andriej dokonał w kinie czegoś, co wydaje się niemożliwe – zdołał nadać postać materialną temu, co w swej istocie jest niewidzialne i ponadzmysłowe; w mechanicznej, filmowej fotografii zawarł wizerunek Ducha, wpisał w postać materii jej absolutne przeciwieństwo. Dokonał tego w dyscyplinie, która nie ma za sobą wieków żmudnego rozwoju, która – przeciwnie – wybuchła w wieku zawrotnych przyspieszeń i która uformowała się po to, by ten wiek w pełni wyrazić.

Bo czyż kino nie narodziło się po to, by opowiadać językiem westernu o zmieszaniu się kultur i triumfalnym podboju kontynentu? O drodze w kosmos, do gwiazd, w formach naukowej fantastyki? Kino zagarnęło opis naszych wyglądów i zachowań, zapisało nasze życie intymne, łamiąc wiekowe tabu tradycyjnych obyczajów. Natura kina poddała się od zarania gustom masowej widowni, z tą widownią kino przeżyło cały swój ledwie jednowiekowy życiorys. Jeżeli język znaczy tyle, co przesłanie, język kina ukształtował się po to, by w obszarze masowej kultury powielać najbardziej popularne mity. Wszystkie one wyrastały z wiary w wyłączność materii jako rzeczywistości i głosiły chwałę materii tym, którzy przeżywali oszołomienie wzrostem posiadania.

Życie Andrieja znaczy prawie dokładnie pół czasu, który żyje jego dyscyplina. Przeżył pół wieku, podczas kiedy kino zbliża się do swych setnych urodzin. Ilościowy dorobek Andrieja jest zaskakująco niewielki, ale to wszystko, co zrobił, zdołało najgłębiej zaprzeczyć temu, co powszechnie przyjmowano za naturalne dla kina. Andriej zbudował w kinie własny język i ten właśnie język posłużył mu, aby powiedzieć wszystko naprzekór temu, co należało uważać za oczywiste. Zaprzeczył światu przedmiotów i wadze posiadania – podważył to, co współczesnym wydało się absolutne i ujawnił, że to właśnie jest świat cieni, świat pozorów, złudzeń a nie istoty istnienia.

Kiedy z perspektywy tej przedwczesnej śmierci patrzę dziś wstecz na życie i twórczość Andrieja, wydaje mi się, że widzę w nim jasną logikę, która prowadziła do spełnienia. Dzieło Andrieja, skromne w liczbie dokonań, jest na swój sposób zamknięte. Jego droga wypełniła się wznosząc równomiernie i urywając tam, gdzie można powątpiewać, czy istniało jeszcze przedłużenie. Coraz doskonalszy w swym wyrazie Andriej zaszedł w końcu życia tak daleko, że kino potrzebuje lat na to, by przebyć za nim tę drogę. Pamiętam, kiedy na kilka tygodni przed śmiercią widziałem Andrieja po raz ostatni w Paryżu, gdy niepewny jeszcze wyroku snuł plany filmu o św. Antonim Padewskim, a może, jak mówił, to będzie tylko pretekst, albo nawet pretekst będzie inny, byle by to był film o przeciwieństwie duchowości i cielesności, tych dwóch rzeczywistości, w których rozgrywa się dramat człowieka. Czy kino jest w stanie mówić wprost o tych sprawach? Czy jego język uniesie i wyrazi treści, wobec których literatura, malarstwo czy muzyka czują się ułomne i pozbawione odwagi? Czy widz zechce przyjść do kina po to, by między jedną a drugą porcją afirmacji swych wyborów podjąć krytyczne przewartościowanie perspektywy własnego istnienia?

Znałem Andrieja od lat, z czasów, kiedy bywałem w Moskwie na kongresach filmowców, później z czasów jego podróży po Polsce. Ale naprawdę bliżej poznaliśmy się dopiero we Włoszech, gdy powstała *Nostalgia* i *Ofiarowanie*.

Przeżyliśmy jedną wspólną podróż przez Stany Zjednoczone i parę festiwali. W pierwszych tygodniach choroby Andriej mieszkał u mnie w Paryżu, zanim przeniósł się do szpitala. Widziałem go na tle Zachodu i przypuszczam, że pewne wyobcowanie z tamtego świata było impulsem, który dopomógł rozwinąć naszą przyjaźń.

Zdumiewa mnie logika, wedle której Andriej, ten najbardziej rosyjski z rosyjskich filmowców, znalazł się w obliczu Zachodu, przynosząc mu w swojej sztuce to, czego najbardziej mu braknie – duchowy wymiar świata, transcendencję, smak nieskończoności. Recepcja twórczości Andrieja, zawsze trudna w przypadku dawnych filmów, stała się jakby wyzwaniem, kiedy tworzył w oparciu o „krajobrazy aktorów" i język ludzi Zachodu. Przebieg tego wyzwania trwa nadal. Wznowieniowe kina nieustannie powracają do jego filmów i nieustannie ktoś je odkrywa. Dla kolejnych widzów stają się one szczeblem wtajemniczenia w życie.

I w tym właśnie zawarta jest wielkość Andrieja, która pozwala mi mówić o geniuszu. Wtajemniczenie w sztukę i ezoteryczność języka są wartościami samymi w sobie i historia kinematografii zna wielu twórców, którym towarzyszy kult wiernych wielbicieli. Spotkanie ze sztuką Andrieja ma całkiem inny wymiar, nie prowadzi do zachwytu twórcą lecz do zachwytu światem, w którym Andriej odkrywa nowy wymiar – Nieskończoność.

Kiedy próbuję pojąć za jaką cenę Andriej osiągnął swą doskonałość, muszę pozostawić na boku jego talent – ten jest darem, który można znaleźć, rozwinąć, zaprzepaścić, ale nie można nań zasłużyć. Stąd talent, sam w sobie, jest powinnością, zobowiązaniem człowieka – nie jest natomiast wartością sam w sobie. Andriej był świadom daru, który posiadał i myślę, że świadomie zapłacił wielką cenę, by tego daru nie zmarnować.

Był bezkompromisowy wobec swojej sztuki, zawzięty aż do bezwzględności, ale w tej zawziętości nie dominowało nigdy własne „ja". Tworzył po to, by wyrazić najpełniej piękno, które jednocześnie jest prawdą i dla tej prawdy, a nie dla swojej chwały, walczył z oporną materią. Był dumny i nie był skromny w tym znaczeniu, w jakim skromność pojmują ludzie przeciętni – wiedział, że to, co stworzył, jest wielkie i nie wdzięczył się każąc innym przekonywać się o własnej wartości, a jednocześnie był naprawdę skromny wobec tego, co starał się powiedzieć – wobec tajemnicy, z którą obcował i którą usiłował wyrazić.

W każdym kraju, każda ekipa, z którą pracował, była mu oddana bez granic, mimo że wymagał bezlitośnie od innych, tak jak wymagał od siebie. W nakręconych dokumentalnych materiałach o pracy nad *Ofiarowaniem* jest niezapomniane, dramatyczne ujęcie, nakręcone tuż po tym, jak nie udały się zdjęcia do najważniejszej finałowej sceny pożaru domu. Andriej stoi z opuszczoną głową i mamrocze do siebie po rosyjsku, nie wiedząc nawet, że jest filmowany, mamrocze słowa *a tośmy się popisali.*

Przeżyłem dość własnych niepowodzeń na planie, by nie docenić tej formy „my" w takiej chwili, kiedy cała złość każe nam widzieć winnych w tych, przez których ujęcie nie wyszło. Myślę, że talent Andrieja mógł rozkwitnąć tylko dzięki temu, że towarzyszyło mu głębokie przeświadczenie o potrzebie moralnego samodoskonalenia – triumf estetyki był możliwy poprzez świadomość etyczną. W tym właśnie zawierał się wyraz jego etycznej świadomości.

Z myśli Andrieja wielką popularność zyskała metafora o czasie filmowym, w którym trzeba jak w rzeźbie, w kamieniu, odrzucić to, co zbędne, a reszta staje się sztuką. Myślę, że podobna metafora dotyczy naszej pamięci. Czas pozwala, by się wykruszył piasek i drobne kamienie – na wieki pozostaje to, co jest szlachetnym tworzywem, w nim wyraża się istota dokonania. Andriej pozostawił po sobie kilka filmów i szeroką pamięć swego działania na ludzi – działał poprzez pisma, i poprzez bezpośrednie obcowanie, i prowadząc seminaria – odpowiadając na pytania publiczności. Pozostał w pamięci jako osobowość: niezależny w sądach, idący pod prąd, obojętny na modę, ale zawsze wierny głębokiemu, wewnętrznemu przekonaniu. Pamiętam, jak w Stanach, w trakcie publicznej debaty przed projekcją *Nostalgii*, tłumaczyłem pytanie naiwnego amerykańskiego widza, który wyczuł w Andrieju duchowego przewodnika i zapytał: *Co mam robić, aby być szczęśliwym?* Andrieja zdumiało to pytanie, powiedział: *To nie ważne! Nie warto myśleć o szczęściu.* – *A o czym warto?* – zapytał młody człowiek z amerykańską rzeczowością. Andriej odpowiedział mu na to, wywołując całą serię podstawowych, eschatologicznych pytań, na które człowiek musi sobie na wstępie odpowiedzieć: Po co istnieję? Po co zostałem powołany do życia? Jakie jest moje miejsce w Kosmosie? Jaka rola jest mi dana? A kiedy człowiek znajdzie odpowiedź na te pytania, to trzeba w pokorze spełniać swoje zadanie. Szczęśliwość może być dana, a może nie być dana.

Za mało znałem Andrieja, by domyślać się nawet, czy był człowiekiem szczęśliwym, czy uważał się za szczęśliwego. Jestem natomiast przekonany, że Andriej trafnie odgadł rolę, która była mu pisana i wypełnił ją w takim stopniu, że ta przedwczesna śmierć zastała go w chwili, gdy dzieło, którego dokonał, wydało się dziełem skończonym.

Nie wiem, czy osiągnął nieśmiertelność w tym śmiesznym ludzkim wymiarze, który pozwala członkom francuskiej Akademii nazwać się nieśmiertelnymi. Nie wiem, czy nasza kultura zdoła uratować to trwanie pamięci, które pozwala naszej zbiorowości zmniejszyć nieco obszar przemijania. Jeśli historia zachowa po nas pamięć taką, jaką zachowała dotąd o wiekach minionych, to jestem przekonany, że dokonanie Andrieja zachowa w tej pamięci podobną wagą, jaką ma dla nas dzieło przewodników duchowych przeszłości.

Nie wiem też, jakie losy mogą spotkać w przyszłości dyscyplinę, której Andriej poświęcił swoje życie. Czy zdoła się ona z czasem uszlachetnić, czy też jej jarmarczne pochodzenie zaciąży nad nią w czasach, kiedy ze słowników zniknie już słowo „jarmark".

Z perspektywy końca dwudziestego wieku, z perspektywy pierwszego stulecia dyscypliny audiowizualnej, jestem najbardziej przekonany, że Tarkowski był geniuszem kina. Jednym z pierwszych i nielicznych geniuszów, jakie wydała ta początkująca, niedojrzała dyscyplina.

KRZYSZTOF ZANUSSI

Kalendarium życia i twórczości Andrieja Tarkowskiego

1932

Andriej Tarkowski urodził się 4 kwietnia we wsi Zawrażje nad Wołgą, w obwodzie Iwanowskim. Jego rodzice, Maria Iwanowna z domu Wiszniakowa (ur. 1907) i Arsienij Tarkowski (ur. 1907), poznali się w czasie studiów w Instytucie Literackim Briusowa w Moskwie.

1935

Przychodzi na świat Marina – siostra Andrieja. Rodzina mieszka w Moskwie, miesiące letnie dzieci spędzają z matką w miejscowości Ignatiewo.

1936

Arsienij Tarkowski odchodzi od żony i dzieci. Zakłada nową rodzinę.

1939

Tarkowski rozpoczyna naukę w jednej ze szkół moskiewskich.

1941-1943

Po wybuchu wojny, w czasie ewakuacji, matka zawozi dzieci do Juriewca. Tarkowski chodzi tam do szkoły.

1944

Powrót do Moskwy. Tarkowski kontynuuje naukę w szkole powszechnej, ucząc się równocześnie w szkole muzycznej i plastycznej. Jego kolegami są m.in. Andriej Wozniesienski – późniejszy poeta, i Aleksandr Mień – późniejszy kapłan i teolog, znacząca postać w życiu duchowym Rosji drugiej połowy XX w.

1946

Tarkowski jest chory na gruźlicę. Przebywa w szpitalu.

1951-1952

Studiuje język arabski w Instytucie Orientalistycznym. Przerywa studia.

1955

Bierze udział w geologicznej ekspedycji badawczej „Nigrizołoto", wysłanej przez Kirgiski Instytut Złota do Kraju Turuchańskiego na Syberii. Pracuje jako pobieracz próbek.

1956

Zdaje egzamin i zostaje przyjęty na studia reżyserskie we Wszechzwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematograficznym (WGIK) w Moskwie. Studiuje w pracowni Michaiła Romma.

1958

Jest współrealizatorem etiudy filmowej *Zabójcy*, na podstawie opowiadania Ernesta Hemingwaya.
Realizuje indywidualną etiudę filmową *Koncentrat*.

1959

Realizuje razem z Aleksandrem Gordonem (przyszłym mężem swojej siostry) film krótkometrażowy *Dzisiaj przepustki nie będzie.*

1960

Realizuje film dyplomowy *Walec drogowy i skrzypce* (tytuł polski *Mały marzyciel*).
Kończy studia reżyserskie z wyróżnieniem, otrzymując dyplom nr 756038.
Jest współautorem scenariusza *Antarktyda, daleki kraj.*
Żeni się z Irmą Rausz, koleżanką ze studiów w szkole filmowej.

1961

Film dyplomowy Tarkowskiego otrzymuje pierwszą nagrodę na festiwalu filmów studenckich w Nowym Jorku.
Tarkowski składa w wytwórni Mosfilm konspekt scenariusza *Andriej Rublow*.
15 czerwca rozpoczyna realizację filmu *Dzieciństwo Iwana* (tytuł polski *Dziecko wojny*).

1962

Rodzi się pierwszy syn reżysera – Arsienij.
Film *Dziecko wojny* zostaje dopuszczony do rozpowszechniania. Na XXII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji otrzymuje nagrodę „Złoty Lew św. Marka" (ex aequo z *Kroniką rodzinną* Valerio Zurliniego). Film otrzymuje także główną nagrodę na festiwalu w San Francisco.

1963

Wytwórnia Mosfilm akceptuje scenariusz *Andrieja Rublowa*.
Dziecko wojny otrzymuje główną nagrodę na festiwalu w Acapulco oraz wiele innych nagród.

1964

Współpracuje z Andriejem Michałkowem-Konczałowskim przy pisaniu scenariusza do filmu *Pierwszy nauczyciel.*
Gra epizodyczną rolę w filmie Marlena Chucyjewa *Mam dwadzieścia lat.*
Realizuje słuchowisko radiowe według opowiadania Williama Faulknera.
We wrześniu rozpoczyna zdjęcia do filmu *Andriej Rublow*.
Rozwodzi się z Irmą Rausz.

1965

Żeni się z Łarisą Jegorkiną.
W sierpniu jest gotowa robocza wersja *Andrieja Rublowa* (znana pod tytułem *Pasja według Andrieja*).

1966

Odbywa się zamknięty pokaz *Andrieja Rublowa*.

1967

Gra rolę podpułkownika Boczkariewa w filmie Aleksandra Gordona *Bohater Dalekiego Wschodu*. Sprawuje także opiekę artystyczną nad tym filmem.
Tarkowski pozostaje bez pracy. Jest w bardzo trudnej sytuacji materialnej.

1968

Jest współautorem scenariusza *Taszkient, miasto chleba*, zrealizowanego przez Szuchrata Abbasowa.

1969

Jest współautorem scenariusza *Jedna szansa na tysiąc*, zrealizowanego później w studiu filmowym w Odessie przez Leona Koczariana. Sprawuje opiekę artystyczną nad tym filmem.
17 maja odbywa się w czasie festiwalu w Cannes, poza konkursem, pokaz *Andrieja Rublowa*. Dzieło otrzymuje nagrodę FIPRESCI.

1970

Rodzi się drugi syn – Andriej.
Pisze scenariusz *Cudowny powiew* na podstawie opowiadania Aleksandra Bielajewa *Ariel*.

1971

Zaczyna zbierać materiały do filmu o życiu i twórczości Fiodora Dostojewskiego.
W październiku zostaje dopuszczony do rozpowszechniania w ZSRR *Andriej Rublow*.
Tarkowski jest współautorem scenariusza do filmu Szakena Ajmanowa *Klęska atamana*.
Pracuje nad filmem *Solaris*, na podstawie powieści Stanisława Lema.

1972

Solaris zostaje dopuszczony do rozpowszechniania. Film otrzymuje Nagrodę Specjalną Jury oraz nagrodę Jury Ekumenicznego na festiwalu w Cannes, a także nagrodę na festiwalu w Karlovych Varach.

1973

Pisze scenariusz *Sardor*.
Jest współautorem scenariusza do filmu Tołomusza Okiejewa *Szary okrutnik*.
Sprawuje opiekę artystyczną nad filmem Bagrata Oganesiana *Tierpkij winograd* (*Zielone winogrona*).
Rozpoczyna zdjęcia do filmu *Zwierciadło*.

1974

Zwierciadło zostaje dopuszczone do rozpowszechniania.

1975

Pisze scenariusz *Hoffmanniana*.

1976

Przygotowuje inscenizację *Hamleta* Williama Szekspira w Teatrze im. Leninowskiego Komsomołu w Moskwie.

1977

18 lutego odbywa się premiera *Hamleta*.

1978

Rozpoczyna się realizacja *Stalkera*.

1979

Stalker wchodzi na ekrany.

1980

Stalker otrzymuje na festiwalu w Cannes Nagrodę Specjalną Jury Ekumenicznego.
Pobyt we Włoszech i realizacja dla RAI filmu dokumentalnego *Tempo di viaggio* (*Podróż po Włoszech*).
Współpracuje przy montażu filmu dokumentalnego Normana Mozzato *Theo Angelopulos*.
Pisze razem z Tonino Guerrą scenariusz do filmu *Nostalgia*.
Umiera matka Tarkowskiego.

1982

Wyjeżdża do Włoch w celu nakręcenia filmu *Nostalgia*.

1983

16 maja, na festiwalu w Cannes, odbywa się premiera *Nostalgii*. Film otrzymuje Grand Prix (ex aequo z *Pieniądzem* Roberta Bressona), nagrodę Jury Ekumenicznego oraz nagrodę FIPRESCI.
2 i 29 maja jest emitowany w telewizji włoskiej film *Tempo di viaggio*.
Reżyseruje operę *Borys Godunow* w The Royal Opera House w Londynie.

1984

10 lipca, na konferencji prasowej w Mediolanie, podaje do wiadomości swoją decyzję o pozostaniu na Zachodzie.
Rozpoczyna się walka o uzyskanie zgody na wyjazd z ZSRR syna Andrieja.
W RFN ukazuje się książka Tarkowskiego *Die versiegelte Zeit* (tytuł polski *Czas utrwalony*).
Wznowienie *Borysa Godunowa* w Londynie.

1985

Realizuje w Szwecji film *Ofiarowanie*.
Władze Florencji ofiarowują rodzinie Tarkowskich mieszkanie.
Pod koniec roku reżyser dowiaduje się, że jest chory na raka płuc.

1986

W styczniu zostaje wypuszczony z ZSRR syn Andriej oraz jego babcia Anna Siemionowna Jegorkina (matka Łarisy Tarkowskiej).
Tarkowski jest hospitalizowany w Centrum radioterapii Leona Schwartzenberga i Jean-Louis Benbunana w Sarcelles (Francja), następnie w klinice w Oschelbronn (RFN).
9 maja w Sztokholmie odbywa się premiera *Ofiarowania*.
14 maja film zostaje pokazany na festiwalu w Cannes. Nagrody: Nagroda Specjalna Jury, nagroda FIPRESCI, Nagroda Jury Ekumenicznego, nagroda za zdjęcia dla Svena Nykvista.
16 grudnia Tarkowski zostaje przewieziony do kliniki Hartmana (Neuilly).
Umiera 29 grudnia 1986 roku o godzinie drugiej nad ranem.

1987

3 stycznia odbyły się uroczystości żałobne w soborze Aleksandra Newskiego w Paryżu. Andriej Tarkowski został pochowany na cmentarzu Sainte-Geneviève-des-Bois pod Paryżem.

Opracował SEWERYN KUŚMIERCZYK

Dzieciństwo określa całe życie człowieka, zwłaszcza jeśli później związany jest ze sztuką.

Andriej Tarkowski

1 **Marina Tarkowska**
OKRUCHY ZWIERCIADŁA

2 **Natalia Baranska**
WIECZORY JEDNEGO LATA

3 **Arsienij Tarkowski**
WIERSZE

Okruchy zwierciadła

MARINA TARKOWSKA

Spotkania z tatą

Od roku 1937 tata mieszkał w pobliżu nas; my – w zaułku 1. Szczipkowskim, a on, z Antoniną Aleksandrowną i z jej córką Lalą – w zaułku Partyjnym. Wówczas mnie to dziwiło: obok był zaułek Arsieniewski, a tatuś, Arsienij, mieszka w Partyjnym, chociaż do Partii nie należy – pytałam go o to. I mieszka nie z nami, nie ze mną i Andriejem, lecz z jakąś obcą dziewczynką Lalą, a przecież jest naszym tatą, nie jej...

Pewnego razu bawiłam się koło domu. I nagle, tam, gdzie zaczynał się nasz zaułek, zobaczyłam mężczyznę w brązowym, skórzanym płaszczu. Tata! Rzuciłam się biegiem ku niemu. Dzieci, które się ze mną bawiły, patrzyły za mną, więc wyobraziłam sobie, jak będę wracać, trzymając tatę za rękę. W połowie drogi dostrzegłam jednak, że to nie jest tatuś, lecz ktoś obcy. Radość się skończyła, ogarnął mnie smutek, poczułam skurcz w gardle. Ale nie zatrzymałam się, a zrównawszy się z mężczyzną w skórzanym płaszczu, pomknęłam dalej. Nie chciałam, by się zorientował, że biegłam do niego. A raczej, nie do niego, lecz do mojego taty...

Zdarzyło się kiedyś, że tata i Antonina Aleksandrowna podeszli do mnie i Andrieja na Lapince [1]. Dali nam po jabłku, postali chwilkę i poszli. Myśmy zostali – by nadal biegać i spacerować po skwerku. Mama mówiła, że spacery są bardzo zdrowe. Często spotykała tatę w pobliskim sklepie o nazwie „Iljicz". Mama kupowała, jak zwykle, chleb, mleko i masło, a tata mówił: *O, Marusia, cieszę się, że cię widzę. Poczekaj na mnie, muszę zadzwonić do Toni.* Telefonował z wiszącego w sklepie automatu, wyliczał rodzaje ciastek, które były tego dnia w sprzedaży, i pytał, jakie kupić. Potem kupował ciastka i wychodził razem z mamą ze sklepu. Mama szła do nas, a tata – do Toni.

Kalosze

Nasz zaułek był brukowany, a wzdłuż niego stały parterowe i jednopiętrowe domy. Bardzo rzadko jeździły tędy samochody, ale raz przejechał motocykl. Biegliśmy za nim wołając: *Motor! Motor!*

Zimą zaułek był zawalony śniegiem. Śniegu wówczas nie wywożono. Dozorca, zawsze czymś zagniewany „wujek" Iwan, zgarniał go w wielkie pryzmy, które piętrzyły się wzdłuż chodnika. Andriej lubił wskakiwać i przewracać się w te zwały śniegu, za co dozorca przepędzał go miotłą. A ja lubiłam zajadać „wafle" – śnieżne ślady po kaloszach. Najlepsze „wafle" powstawały z kombinacji świeżego, wilgotnego śniegu i nowych kaloszy. Przechodnie w nowych kaloszach zda-

rzali się bardzo rzadko i trzeba było na nich długo wyczekiwać. Najlepiej było samemu mieć nowe kalosze. Czarne, błyszczące, od wewnątrz podklejone delikatną czerwoną flanelą, silnie pachnące gumą. Można było wówczas narobić „wafli" ile tylko się chciało i nie trzeba było biegać za przechodniami.

Kiedy podrośliśmy, fascynacja kaloszami zniknęła jak kamfora. Nie mieliśmy już ochoty ich wkładać, i z tego powodu toczyliśmy ciągłe boje z babcią. Nowych kaloszy nie było, a stare były przeciwieństwem nowych – wytarte, zszarzałe, miały brudną, poszarpaną podszewkę i rozklepane pięty. I były ciężkie.

Andriej jako pierwszy wywalczył sobie prawo niechodzenia w kaloszach. Babcia przestała już mu nawet zwracać uwagę. Ale mnie nie dawała spokoju. – *Babciu, wychodzę!* – *Włóż kalosze!* – *Dobrze, dobrze!* I – myk z domu. Jak lekko idzie się bez kaloszy wiosenną ulicą! Co za święto, co za radość!

A teraz nikt nie nosi kaloszy i nie ma w tym niczego niezwykłego.

Kisiel

W Litfondzie [2] wydano mamie talon na „chłopięce" palto. Tata dał pieniądze i mama palto wykupiła. Było z flauszu, na watolinie, z futrzanym kołnierzem – wspaniałe zimowe palto. Andriej poszedł w nim do szkoły. Działo się to w końcu listopada, roku 1946. Mimo mrozu wrócił ze szkoły w samym ubranku – palto ktoś ukradł. Andriej położył się na łóżku, twarzą do ściany. Wydawało mi się, że płacze; ja także płakałam. Wieczorem miał wysoką gorączkę, był poważnie chory. Znalazł się w szpitalu dziecięcym, w zaułku Orłowo-Dawydowskim. Nasz dom napełnił się lękiem. Wolelibyśmy nigdy nie słyszeć tych słów: gruźlica, rentgen, odma sztuczna...

Mama często odwiedzała Andrieja w szpitalu, ale mnie wzięła ze sobą tylko raz – bała się, abym się nie zaraziła. Już zawczasu czyniła dokładne przygotowania do tych wizyt. Przynosiła ze sklepu masło i śmietanę. Z płatków owsianych, przekręconych przez maszynkę do mięsa, piekła kruche ciasteczka. A potem przyrządzała żurawinowy kisiel. Przecierała żurawiny przez durszlak, wytłoczyny gotowała, odcedzała, dolewała rozprowadzoną w wodzie mączkę kartoflaną, wkładała cukier i dopiero potem wlewała żurawinowy sok. Kisiel miał w sobie „żywe" witaminy i był bardzo smaczny. Ale mama miała dokładne oko. Gotowała tylko tyle kisielu, ile mieściło się w litrowym słoiku. Stałam przy stole i patrzyłam, jak leje się gęsty, czerwony płyn. Miałam nadzieję, że w misce zostanie choć trochę dla mnie. Najczęściej jednak zostawała tylko pusta miska, którą wylizywałam do czysta. W ten sposób mama wyrabiała we mnie siłę charakteru, a ciągły brak pieniędzy bardzo jej w tym pomagał. Mama była ze mnie dumna – przecież nigdy nie skarżyłam się i nie próbowałam uszczknąć niczego z paczki przygotowywanej dla Andrieja.

Kiedy dorosłam, zrozumiałam, jak ciężko było mamie, gdy nie mogła nalać mi szklanki kisielu i dać spróbować kruchych ciasteczek. Ja bym nie wytrzymała – nałałabym.

Poranek

Pod koniec wojny byliśmy kilka razy na porankach dla dzieci w klubie pisarzy. Na zaproszeniach było napisane: *Drogi Andrieju* lub *Droga Marino, zapra-*

szamy cię... Widocznie wówczas było jeszcze niewielu pisarzy, albo pisarze mieli niewiele dzieci, więc zwracano się do nas z imienia, a nie *Drogi przyjacielu*, jak obecnie do dzieci bardzo licznych pisarzy. Muszę przyznać, że było to miłe, choć dziwne – skąd w Litfondzie znają moje imię?

Przed wojną mama rzadko zabierała nas na takie imprezy, bała się, że złapiemy infekcję, ale teraz puszczała nas tam chętnie, gdyż porankom towarzyszył zawsze drobny poczęstunek.

Tym razem dano nam po kanapce z kiełbasą, a chcąc potwierdzić, że kanapkę dostaliśmy, na zaproszeniu stawiano zwykłym ołówkiem ptaszka. Błyskawicznie zjedliśmy kanapki i tłoczyliśmy się przy ścianie w oczekiwaniu na przedstawienie. Podszedł do nas Jasik Steinberg, z którym zaprzyjaźniliśmy się na obozie pionierskim. Wziął nasze zaproszenia, wyjął z kieszeni gumkę, wytarł ptaszki i ustawił nas ponownie w kolejce. W ten sposób otrzymaliśmy po dwie kanapki.

Później zaczęło się przedstawienie. Występował iluzjonista, który ze wspaniałego cylindra wyciągał nie kończące się kolorowe chusty; wesoły żongler podrzucał w górę pałeczki. Tęga pieśniarka, zaciskając dłonie pod obfitym biustem, śpiewała romans *Wiosenne wody*, choć poranek był noworoczny i na dworze trzymał ostry mróz. Potem pojawił się znany literat, piszący utwory dla dzieci. Opowiadał o bohaterskim czynie lotnika. Mówił o Messerschmittach, które całą eskadrą leciały bombardować nasze miasto, o myśliwcu z czerwonymi gwiazdami, który samotnie zaatakował wrogą eskadrę. Mówił z wielkim żarem, wzruszając się coraz bardziej z każdą minutą. Wyciągniętą dłonią demonstrował, jak nasz mały „jastrząb" wymykał się spod serii karabinów maszynowych. Słuchając go odczuwałam rodzaj zakłopotania, pragnęłam, aby jak najprędzej skończył. Było coś niesprawiedliwego w tym, że jedni walczą na froncie, a inni tylko opowiadają o ich czynach.

Rodowód

Jeszcze do niedawna wielu ludzi w Związku Radzieckim podawało w ankietach, że pochodzą z rodziny pracowników umysłowych, jeśli oczywiście nie byli pochodzenia robotniczego lub chłopskiego. Zupełnie nikt nie pochodził ze szlachty. Dopiero teraz osoby pochodzenia szlacheckiego zaczęły się ujawniać i nawet założyły własne Towarzystwo. Jest to gest odwagi szlachty rosyjskiej, gdyż ciągle jeszcze nie wiadomo, w jaki zakręt wpadnie historia naszej ojczyzny...

Nasza babcia ze strony mamy, Wiera Nikołajewna, wyszła na spotkanie rewolucji lutowej z czerwoną kokardą przypiętą do klapy swego paltocika. Jednakże po upływie roku wyskrobała dokładnie swoje nazwisko z rodzinnych fotografii. Przemiła, naiwna babcia Wierusia! Myślę, że gdyby „organa" zainteresowały się tymi fotografiami, bez trudu, szybciutko rozszyfrowałyby, co tam było wcześniej napisane. Nie najlepiej by się to dla babci skończyło, gdyż w panieństwie nosiła nazwisko Dubasowa. *Pierwsza wzmianka o Dubasowych w latopisie: dumny bojar za czasów cara Aleksieja Michajłowicza* – mówiła babcia, cytując swego ojca. Był on dalekim krewnym admirała Dubasowa, moskiewskiego generał-gubernatora, którego nawet osobiście nie znał.

Babci ojciec, Nikołaj Wasiliewicz Dubasow, był bardzo dobrym człowiekiem. Lubili go i krewni, i chłopi, którzy mieszkali we wsi sąsiadującej z jego mająt-

kiem Pieriewierziewo w guberni kałużskiej. Kiedy zaczynały się bunty, przychodzili do niego, mówiąc: *My tobie, Wasilicz, krzywdy zrobić nie damy.* Z pewnością jedynie historyczna konieczność zmusiła chłopów, by podczas rewolucji zdemolowali dom swego ulubionego sąsiada i wyrzucili jego zwłoki z rodzinnego grobowca...

W roku 1905 babcia wyszła za mąż za naszego dziadka – Iwana Iwanowicza Wiszniakowa, który pochodził z Kaługi. Jego dziad był protojerejem, a ojciec – naczelnikiem urzędu skarbowego. Do stanu szlacheckiego nie należeli. Na usprawiedliwienie tego mezaliansu należy powiedzieć, że dziadek był sędzią „po uniwersytecie". Skończył Uniwersytet Moskiewski i był człowiekiem o bardzo solidnym wykształceniu. Znajomi nazywali go „chodzącą encyklopedią". W roku 1907 Wiszniakowom urodziła się córka Maria – nasza mama.

Co się tyczy pochodzenia taty, to, według legendy rodzinnej, w dawnych czasach jeden z młodszych synów dagestańskiego księcia Tarkowskiego poszedł jako wojskowy najemnik na służbę do cara rosyjskiego – zgodnie z zasadą majoratu tytuł książęcy dziedziczył najstarszy syn. Dziś nie istnieją już dokumenty potwierdzające tę legendę. Rysunek drzewa genealogicznego Tarkowskich znajdował się wśród papierów, które przechowywano w naszym domu po śmierci matki ojca. Tuszem na pergaminie były narysowane kółka, a w każdym z nich wpisane było imię. Pamiętam, że znalazłam imię naszego taty i jego brata Wali. Wówczas nie interesowali mnie zupełnie bardziej odlegli przodkowie. Później pergamin ten gdzieś zaginął. Pozostał urzędowy papier z roku 1803 – napisany po polsku „patent", w którym zostają potwierdzone przywileje szlacheckie majora Matwieja Tarkowskiego. Z tego reskryptu i z innych dokumentów wynika, że pradziadek i dziadek ojca mieszkali na Ukrainie i należeli do stanu wojskowego. Byli wyznania rzymskokatolickiego, natomiast ojciec taty został już wpisany w księdze cerkiewnej jako prawosławny i uważał się za Rosjanina.

Tarkowscy mieli jasne włosy i niebieskie oczy. To matka taty, Maria Daniłowna, córka kiszyniowskiego poczmistrza u radcy dworu Raczkowskiego, miała ciemną cerę i czarne włosy po swojej matce, która była Rumunką. To ona właśnie przemieszała karty w grze. Ciemna karnacja taty dawała Dagestańczykom asumpt do traktowania go jako swego, a niektórym Rosjanom – do stawiania tradycyjnego pytania: czy Tarkowski nie jest czasem Żydem? Pytanie to zaprzątało uwagę naszych sąsiadów aż do wybuchu wojny. Niejaka Siemionowa, sąsiadka, odpowiadała na to pytanie twierdząco. Pochodzenie narodowe taty intrygowało niektórych słuchaczy na wieczorach poetyckich. Pytali o to w anonimowych zapiskach. Tata, który wychował się w rodzinie, gdzie jednakowo traktowano ludzi różnych narodowości, na takie zapiski nie odpowiadał. Był w ogóle nieco staroświecki – damy całował w rękę i nie podawał ręki draniom.

Madame Eugénie. Spis ludności

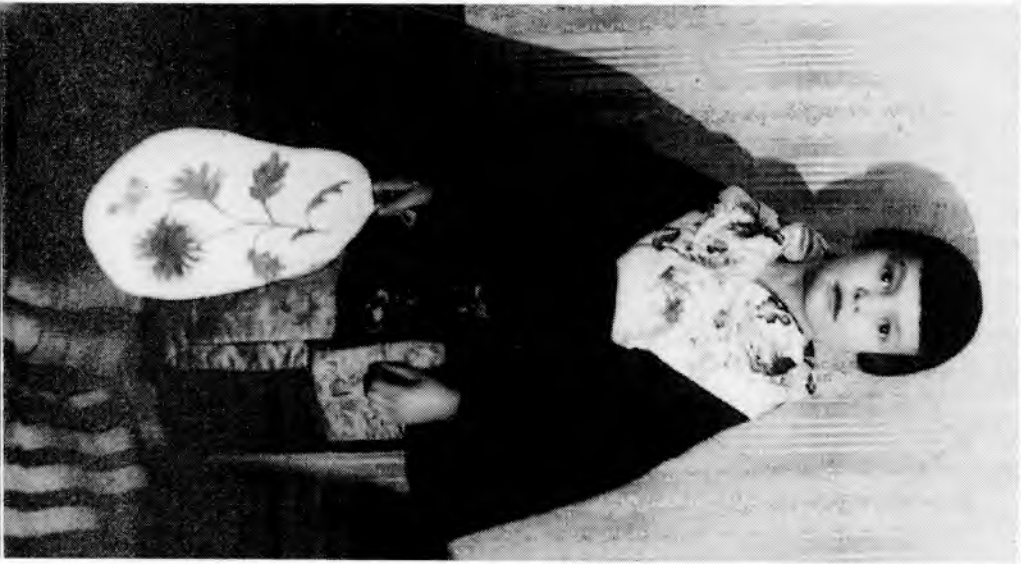
W roku 1936 tata odszedł od mamy. Po jego odejściu mama zaczęła pracować, a my, wówczas małe dzieci – Andriej miał cztery lata, a ja – dwa, *wiązaliśmy jej ręce*, jak mówiła babcia. Babcia podówczas owdowiała – pochowała męża, lekarza Nikołaja Matwiejewicza Pietrowa. Przyjechała do Moskwy i chciała pomóc mamie: zabrać nas na kilka miesięcy do siebie, do Jurjewca.

Oleg Jankowski w *Zwierciadle* ►

kowska z Andriejem (z prawej) i Mariną,
rczakowa, 1936 r.

Dom Gorczakowów, chutor w pobliżu wsi Ignatjewo, 1938 r.
(wg tej fotografii budowano dekoracje do *Zwierciadła*)

Marina, 1940 r.



Lew Gornung, autor zamieszczonych obok zdjęć; chutor Gorczakowa, 1936 r.

Andriej, 1940 r.

Andriej z matką i ojcem, 1935 r.

W Moskwie, niedaleko od nas, mieszkała znajoma mamy, która była Francuzką. Żyła samotnie i babcia namówiła ją, by także pojechała do Jurjewca i pomogła jej zajmować się nami. A jednocześnie – by uczyła nas języka francuskiego. Umówiły się, że madame Eugénie dostanie za to utrzymanie i drobną zapłatę.

Tak więc znaleźliśmy się u babci, w starym miasteczku nad Wołgą, zabudowanym niemal całkowicie drewnianymi domami, w miasteczku, w którym po rewolucji nie zaszły żadne zmiany, poza wprowadzeniem nowych nazw ulic. Mieszkaliśmy przy ul. Engelsa, w domu nr 8. Mówiono, że ten przestronny dom należał niegdyś do wielodzietnego szewca, który został przesiedlony wraz ze wszystkimi dziećmi i domownikami do własnej komórki w podwórzu. Jego dom stał się własnością komunalną. Kierownikiem domu mianowano partyjną lokatorkę Charlamową, malutką, krótko ostrzyżoną kobiecinę, która niemal stale zachowywała się na pograniczu histerii.

Babcia zajmowała dwa przyległe do siebie pokoje, a jej służąca Annuszka mieszkała za zasłonką w końcu wspólnego korytarza. Ulubienicę Annuszki, krowę zwaną przez nią Gołąbeczką, niedawno sprzedano, gdyż siano stało się przerażająco drogie – i Annuszka chodziła po mleko na sąsiednią ulicę, ze wzgardą zaciskając usta i wstydząc się za nas, że nie mamy już krowy.

Z pobytu w Jurjewcu wryła mi się w pamięć pokrzywa, którą madame Eugénie wkładała nam do łóżek, abyśmy się nie wiercili i jak najszybciej zasnęli. A także staruszek w walonkach, który przychodził spisywać nasze dane. Właśnie w styczniu 1937 r. odbywał się pierwszy w ZSRR spis ludności, którego opłakane rezultaty zostały ujawnione dopiero teraz. O mającym się odbyć spisie pisano wówczas w gazetach bardzo dużo i w podniosłym tonie. Prowadzono także rozmowy z ludnością. Mówiono, że będzie się ujawniać ludzi wierzących. Babcia z Anną zamknęły dokładnie drzwi na korytarz i długo się sprzeczały, jak mają postąpić. Jeśli napiszą *wierząca* – mogą zostać aresztowane, jeśli napiszą *niewierząca* – będzie to oznaczać, że zgrzeszyły, że wyrzekły się wiary, a do tego jeszcze skłamały. Ciekawe, co one wówczas napisały? Niestety, nie ma już kogo o to zapytać...

Tego dnia był ostry mróz, siedzieliśmy w domu. Nagle przyszedł do nas ankieter. Byłam wtedy bardzo mała i dlatego mogłam się przyjrzeć dokładnie jego podzelowanym walonkom, z kropelkami wody po odtajałym śniegu, i stojącej obok nich na podłodze czarnej teczce z dermy. Ankieter zaczął wypytywać wszystkich po kolei. Przyszła kolej i na Andrieja. Staruszek zadawał pytania, a Andriej lub babcia odpowiadali. W ten sposób doszli do punktu o umiejętności czytania i pisania. Czytać umiem – powiedział Andriej. Ankieter nie uwierzył mu i zachichotał.

Umiem czytać – powtórzył Andriej, a głos mu zadrżał, gdyż poczuł się obrażony. W tym momencie wtrąciła się babcia i potwierdziła, że chłopiec rzeczywiście umie czytać. Wówczas ankieter, ciągle jeszcze nie dowierzając, wziął teczkę, wyciągnął z niej gazetę „Prawda" i powiedział: *No, chodź, czytaj!* Andriej przeczytał tytuł artykułu wstępnego i kilka akapitów. Zaskoczony ankieter, który przyzwyczaił się stawiać w tej rubryce formularza kreskę, napisał o Andrieju, że potrafi czytać. Wkrótce w miejscowej gazecie opublikowano informację, że w wyniku spisu ludności odkryto czteroletniego chłopca, Andrieja Tarkowskiego, który potrafi biegle czytać.

Co się tyczy języka francuskiego, to jednak nie zdołaliśmy się go nauczyć. Cały ten pomysł z francuską boną okazał się jeszcze jedną utopią naszej babci. Madame Eugénie z dużym zadowoleniem prowadziła z babcią rozwlekłe dyskusje w języku rosyjskim i z nie mniejszym zadowoleniem spożywała wszystko to, co pojawiało się na stole – babcia starała się zabłysnąć przed nią swą sztuką kulinarną. Madame pomieszkała tak przez kilka miesięcy, po czym wyjechała do Moskwy. Nigdy więcej nie spotkaliśmy się z nią i nigdy nie poznaliśmy jej nazwiska ani historii jej życia. Nawiasem mówiąc, zupełnie przypadkowo poznałam ostatnią kartę tej historii. Piętnaście lat później szłam z mamą ulicą Wielką Pionierską. Mama pokazała na jednopiętrowy dom z wieżyczką i powiedziała tym swoim smutno-oznajmującym tonem: *Tutaj właśnie mieszkała madame Eugénie. Pamiętasz ją?* – *A gdzie ona jest teraz?* – spytałam. Mama przez chwilę milczała, a potem powiedziała mi: *Wywieźli ją z Moskwy w trzydziestym siódmym. Wielu ludzi wówczas wywozili... Tylko nie rozmawiaj o tym z nikim!*

Tak się jakoś stało, że zupełnie nie pamiętam naszej przedwojennej bony. Zachowały się jedynie chaotyczne odczucia, jakieś urywki wspomnień – zeschnięta i przez to już niegroźna pokrzywa w mym dziecięcym łóżeczku, łączka obok cerkwi Św. Szymona, dawno temu zburzony dom na Zamoskworieczu i to wytworne, francuskie imię – madame Eugénie.

1. zaułek Szczipkowski 26 m 2

Kiedy słyszę, jak ludzie z melancholią wspominają zbiorowe mieszkania komunalne [3], nie daję im wiary. Czemuż bowiem ci, którzy tęsknią za „komunałkami", z podejrzanym pośpiechem opuścili je przy najbliższej okazji, przenosząc się do mieszkań samodzielnych? Jeśli chodzi o mnie, to z przyjemnością wzrastałabym we własnym mieszkaniu, a najlepiej w domku jednorodzinnym. Czemu nie? Przecież rodzice naszej babci mieszkali właśnie we własnym domu przy ul. Pimienowskiej. I sądząc po ich opowieściach, nieźle im się tam żyło.

Mieliśmy z Andriejem szczęśliwe dzieciństwo. W każdym razie tak twierdziły plakaty, które wisiały w szkole na każdej wolnej ścianie. Nasze dzieciństwo przebiegało w dwóch dziesięciometrowych klitkach, mieszczących się prawie w suterenie, pod wyżej podanym adresem. Mieszkanie pod numerem drugim było niewielkie, ale w sam raz dla jednej rodziny. Mieszkały w nim trzy rodziny. Największy pokój należał do „wujka" Osi Sztokmana – poczciwego, zdziwaczałego inżyniera. Wykształcenie zdobył w Niemczech, ale pracował jako skromny chałupnik – tłumaczył teksty techniczne. Jego żona, piękna i inteligentna Maria Juriewna, z niewiadomych przyczyn bała się insektów i dokładnie przykrywała ławki w łaźni białym prześcieradłem, przyniesionym z domu. Śmiano się z niej i mówiono, że wojna domowa dawno się już skończyła. Nie udało się jej jednak umknąć przeznaczeniu, umarła na tyfus podczas ewakuacji. Jej miejsce w dwuosobowym, niklowanym łóżku zajęła służąca Anisja. Miała bystre, czarne oczy i niezrównoważony charakter. Kiedy została legalną żoną „wujka" Osi, troszczyła się o niego z oddaniem bezdzietnej rosyjskiej chłopki. I teraz opiekuje się jego grobem na żydowskim cmentarzu.

Troska o „wujka" Osię nie przeszkodziła Anisji zostać kochanką montera Pawła, który mieszkał z żoną i dwojgiem dzieci w trzecim pokoju mieszkania numer dwa.

Pokój ten był niegdyś pokojem przejściowym i należał do Sztokmanów – przed wojną mieszkali w nim rodzice „wujka" Osi, spokojni i mili staruszkowie. Synowi montera wszystko lepiło się do rąk. Kradł co popadło, także słoiki z konfiturami. Kradł i u nas, i u „wujka" Osi. Po kolejnej kradzieży monter namówił Anisję, by napisała do milicji, że kradnie nie jego syn, lecz nasza babcia, Wiera Nikołajewna. Jednocześnie poprosił swoją krewną Siemionową, mieszkającą także w naszym domu, aby okradła samą siebie i również doniosła na babcię. Siemionowa wypełniła jego prośbę z największą ochotą. To przecież jej syn Tolik obrobił do czysta nasze mieszkanie w czterdziestym trzecim roku, kiedy wróciliśmy z wysiedlenia...

Wracam ze szkoły, a w naszym pokoju siedzi wielki owczarek. Okazuje się, że pies szybko znalazł na strychu „ukradziony" tobołek i przywlókł go do Siemionowej. Dopiero potem milicjant przyszedł do nas z psem, żeby uspokoić babcię. W ten sposób sprawiedliwości stało się zadość.

Sąsiadka Anisja jednak nie ustępowała i jeszcze długo wlewała naftę do naszych garnków, które lekkomyślnie zostawialiśmy na płycie wspólnej kuchni. Dlaczego naszą zupę czuć było naftą, zrozumiałam dopiero później, gdy Anisja, pokłóciwszy się z monterem, wsypała mu do czajniczka środek na przeczyszczenie. Było to akurat wtedy, gdy do jego córki, cichutkiej blondyneczki Aniczki, przyszły koleżanki na urodziny...

Przeczytałam to, co napisałam, i zrobiło mi się niedobrze! A przecież nie zdołałam opowiedzieć nawet jednej dziesiątej tego, co dałoby się opowiedzieć o mieszkaniu numer dwa. Mimo wszystko, warto jednak nieco uradować zwolenników „komunałek". Anisja przyznała się do własnych grzechów, upadła naszej babci do nóg i prosiła o przebaczenie. A kiedy je otrzymała i uroniła łzę, znów poszła na milicję. Tym razem oświadczyła, że u nas zbiera się podejrzane towarzystwo. Andriej był już wtedy studentem WGIK-u [4], a „podejrzanymi" okazali się Wołodia Kitajski, Wasia Szukszyn, Sasza Gordon, Luka Fajt – jego koledzy z roku.

Czujna sąsiadka spóźniła się jednak z donosem – zbliżał się rok 1958...

Teraz Anisja Gierasimowna telefonuje do mnie czasami. Pyta, kiedy nastąpi otwarcie muzeum Andrieja na Szczipce, i wspomina, jak nam się dobrze mieszkało wszystkim razem w domu numer 26. Nie spieram się z nią, nie lubię ludzi obrażać. Dlatego też zmieniłam imiona osób występujących w tej opowieści.

„Rasszybałka" i piłka nożna

Andriej nie był wcale cichym, spokojnym, słabowitym chłopcem, o wyglądzie inteligenckiego dziecka, które w szkole i na podwórku dostaje zawsze łupnia. Był inteligentny, trudno temu zaprzeczyć – czytał książki, chodził przed wojną do szkoły muzycznej, umiał rysować. Ale cichy? Spokojny? To był wicher, huragan, nie potrafił spokojnie usiedzieć na jednym miejscu, ciągle trzymały się go jakieś głupstwa, wydawał dzikie okrzyki Tarzana, łaził po dachach, pełen był nieoczekiwanych pomysłów, wyśpiewywał rozmaite piosenki, zjeżdżał na sankach z niemal pionowo wznoszących się górek i jeszcze nie wiadomo skąd.

Większą część wolnego czasu spędzał na ulicy. Po przyjściu ze szkoły, jeśli w ogóle był w szkole, a nie w kinie, rzucał w kąt teczkę, jadł coś i – pędził na dwór.

Andriej umiał grać w szachy, w domino, w karty, grał także w pikuty, w „żostoczkę" i „pristienoczek" [5]. Już nie mówię o takich zabawach, jak w chowanego, o grze w berka czy w wybijanego, bo w czterdziestym czwartym roku on już z tych gier i zabaw wyrósł. Zazwyczaj z nastaniem wiosny zaczynał się szał – wszystkie podwórka jednocześnie ogarniała moda na jakąś grę. Jeśli to była na przykład „żostoczka", to chłopcy zaczynali myszkować w poszukiwaniu większych monet lub okrągłych kawałeczków żelaza, odpowiednio ciężkich. Trzeba było je zawiązać w szmatkę, jak czekoladkę zwaną „truflą" (oczywiście jest to moje dzisiejsze porównanie, takich czekoladek wówczas nie znaliśmy), i w specjalny sposób podbijać nogą. Wygrywał ten, komu udało się podbić więcej razy. Najlepiej nadawały się do gry w „żostoczkę" carskie piątaki. Andriej upraszał o nie babcię, ale po jego roziskrzonych oczach można było się domyślić, że chętnie wypróbowałby do „żostoczki" srebrne ruble – półrublówki były za małe.

Królową powojennych podwórek była jednak „rasszybałka" [6]. Andriej pogrążał się w grę bez reszty, pod wpływem hazardu stawał się wręcz niepoczytalny. „Rasszybałkę" opanował po mistrzowsku. Cały czerwony, podniecony, przychodził do domu z miną triumfatora, z kieszeniami pełnymi wygranych miedziaków, i zanim mama wróciła do domu, wyciągał je i oddawał babci. A babcia natychmiast szła do sklepu po chleb.

Z zapałem grał także w piłkę nożną, grał czym popadło – piłką szmacianą lub puszką od konserw. Nie troszczył się o buty – jak grać, to grać! Później, kiedy pojawiły się piłki gumowe, gra stawała się bardziej serio, grano już do dwóch bramek. Andriej często był bramkarzem, ustawiał się między dwiema odpowiednio położonymi teczkami, paltami lub cegłami i ostro rzucał się na piłkę.

Jego kolega z klasy, późniejszy poeta Andriej Wozniesienski, mieszkający po sąsiedzku z nami, zobaczył pewnego razu, jak mój brat, ubrany w biały sweter, wylapywał oblepioną błotem piłkę. Wozniesienskiego zaskoczyła zapalczywość Andrieja, który gotów był poświęcić śnieżną biel swetra w imię gry w piłkę. Wiele lat później Wozniesienski napisał wiersz zatytułowany *Biały sweter*. Jestem wdzięczna poecie, wiersz został napisany z uczuciem miłości do mojego brata, pod bolesnym wrażeniem wywołanym jego śmiercią. Temat uniwersalny – inteligent i bandzior, artysta i motłoch. Myśl, ukryta za tym zestawieniem, była dla poety ważna – opowiedział o delikatnym chłopcu, niemal rozstrzeliwanym piłką przez chuligana. Muszę odnotować, że podobna sytuacja w życiu nie była możliwa... Andriej nie dawał sobie zrobić krzywdy – miał silnie rozwinięte poczucie miłości własnej i był całkowicie pozbawiony lęku.

Kwiaty

W roku 1946, gdy panował wielki głód, pewna znajoma opowiadała mamie o swojej sąsiadce, która z dużym powodzeniem dorabiała sobie sprzedażą kwiatów. Oczywiście, nie takich z ogrodu – każdy skrawek ziemi na terenach podmoskiewskich był wykorzystywany wówczas pod uprawę warzyw – lecz tych, które rosły w lasach i na polach. Przez kolejne dwa lata mama trudniła się tym dziwnym zajęciem.

Jak zwykle, ze względu na mnie i Andrieja, była wynajmowana na lato dacza – część wiejskiego domu. Zazwyczaj mama przyjeżdżała do nas w sobotę

wieczorem po pracy. Czekaliśmy na ten dzień z niecierpliwością – przez tydzień zdążyliśmy się za mamą stęsknić i nieco zdziczeć, a ponadto wiedzieliśmy, że mama przywiezie coś do jedzenia. Pamiętam piaszczystą drogę do stacji Pietuszki, gdzie rysowaliśmy patykiem to wszystko, co chcielibyśmy dostać. Andriej narysował talerz z płatkami owsianymi i obwarzanek. Na stację przychodziliśmy wcześniej i długo siedzieliśmy na pustym peronie, przepuszczając kolejne pociągi...

Radość z przyjazdu mamy tłumiła nieco świadomość, że będziemy musieli zrywać kwiaty. Jakże nienawidziliśmy tego zajęcia! Czym innym jest bowiem zebranie na spacerze małego bukieciku, a czym innym – zbieranie dużej ilości kwiatów na sprzedaż. Na dodatek, z powodu tych kwiatów mama musiała w niedzielę wyjeżdżać nieco wcześniej, żeby zdążyć sprzedać je przed zapadnięciem zmroku. Nazajutrz po przyjeździe mamy zjadaliśmy coś naprędce i udawaliśmy się „na łowy". Wiosną zrywaliśmy czeremchę i konwalie, latem – różne kwiaty polne.

Andriej naprawdę pomagał jedynie przy zrywaniu czeremchy – ze zręcznością małpy wdrapywał się na drzewa i sięgał po najpiękniejsze, górne gałązki. Mama i ja stałyśmy na dole i mówiłyśmy mu, którą gałązkę ma zerwać, a on zrzucał je nam z góry. Zrywanie innych kwiatów wprowadzało go w ponury nastrój – nudził się i wymyślał najróżniejsze preteksty, aby tylko móc próżnować. W końcu mama miała dość ciągłego poganiania i zostawiała go w spokoju. Zwykle przez jakiś czas siedział gdzieś w pobliżu i wycinał ozdoby na kolejnym leszczynowym kiju, a potem po cichutku znikał i szedł się kąpać nad rzekę, albo do domu, żeby czytać.

Mama ściśle wiązała całe naręcza czeremchy i wiozła je, by jak najszybciej sprzedać przed dworcem. Mokra czeremcha mogła się bowiem „zwarzyć", a sucha – szybko więdła.

Po czeremsze przychodził czas konwalii. Trzeba ich było nazrywać bardzo dużo, potem zrobić bukieciki, obłożyć je liśćmi i owiązać źdźbłami trawy. Nie jest to wcale takie łatwe. A na dodatek jeszcze gryzły nas komary...

I mamie, i mnie najbardziej podobały się bukiety z kwiatów polnych. Robiłyśmy je pod różne gusta: były bukiety „mieszczańskie", ściśle ułożone, kwiatek przy kwiatku, tylko z rumianków lub z bławatków, były bukiety przez nas szczególnie ulubione, z rumianków, koniczyny, driakwi – mama dodawała do nich tymotkę, wyczyniec lub przytulię. Czasy były ciężkie, wojna dopiero się skończyła, a ludzie lubili kwiaty, nawet takie niewyszukane. Chętnie je kupowano przed dworcami kolejowymi, przy targowiskach kołchozowych, pod sklepami.

Pewnego razu mama weszła do tramwaju z koszykiem, w którym zostało jeszcze trochę ostatnich bukietów. Jakiś niemłody mężczyzna długo wybierał, wreszcie wziął bukiet, ale zamiast zapłacić, zaczął się szybko przeciskać do wyjścia i na najbliższym przystanku wysiadł. Mama później opowiedziała nam tę historię. Była smutna i skonsternowana: *Wyglądał na inteligenta i bukiet wybrał nie mieszczański, z ciemnoczerwoną koniczyną. Jednak nie zapłacił. Czyżby nie miał trzydziestu kopiejek? Gdyby powiedział, dałabym mu za darmo.* Potem nagle mama zaśmiała się: *Ubrany był odświętnie. Prawdopodobnie jechał w gości. Wyobraźcie sobie – przychodzi, całuje panią domu w rękę, podaje jej bukiet. A jej nawet do głowy nie przyjdzie, że to bukiet kradziony...*

Dużego zysku ze sprzedaży kwiatów nie było. Nie wiedzieliśmy, ile mama w ten sposób zarabia – nie miała zwyczaju wtajemniczać dzieci w finanse. Pieniądze liczyła w samotności, późnym wieczorem, kiedy wszyscy już spali. I zapisywała w osobnym zeszyciku: *30 czerwca 1946 r. Kwiaty – 6 rubli 55 kopiejek.*

Dalszy ciąg filmowego epizodu

O przyjeździe ojca z frontu Andriej opowiedział w krótkim epizodzie *Zwierciadła.* Było to na początku października 1943 r., trzy miesiące przed tym, jak ojciec został ranny. Dzisiaj myślę, że tata przyjechał do nas, do Pieriedielkina, trzeciego października, w dniu moich urodzin. Zapewne właśnie z powodu urodzin mama zaczęła myć podłogę, a my zostaliśmy wyproszeni na dwór, żeby nie przeszkadzać. Mama kazała mi narwać gałązek świerczyny i ułożyć je przed progiem, żeby można było wycierać nogi. Ostrożnie łamałam kłujące gałązki, a kiedy podniosłam głowę, zobaczyłam stojącego nie opodal, obok zielonej szopy, smukłego mężczyznę w wojskowym mundurze. Patrzył w moją stronę. Zupełnie nie spodziewałam się, że mogłabym zobaczyć tatę i być może dlatego nie poznałam go. Nagle krzyknął: *Marina!* i wtedy zaczęłam do niego biec. Nie pamiętam, czy Andriej biegł razem ze mną. W scenariuszu *Zwierciadła* napisał, że biegł: *Biegłem na przełaj co sił w nogach, nagle coś zamarło mi w piersiach – potknąłem się i upadłem...*

A potem razem z tatą poszliśmy do domu. Po upływie pierwszych radosnych chwil, wypełnionych chaotycznie wypowiadanymi słowami, tata zaczął pytać o nasze życie, o szkołę, o babcię. Później rozwiązał plecak i po kolei wyjmował z niego prezenty i komentował je: *To jest konserwa wieprzowa, która przyjechała z Ameryki, a to – żołnierskie suchary, które codziennie jemy w wojsku.* Były to dla nas nie znane pyszności; właśnie w tym czasie mama wymyśliła nową potrawę – placki ze zmielonych żołędzi, robione na tranie.

Potem tata opowiedział, jak w drodze ukradziono mu niemiecki kindżał – prezent dla Andrieja. Z Briańska tata jechał najpierw normalnym pociągiem pasażerskim, a później w „tiepłuszce", czyli w wagonie towarowym, w którym był żelazny piecyk, tzw. burżujka. I właśnie tam jeden ze współpodróżnych zaproponował tacie wymianę kindżału na coś innego, ale tata nie zgodził się. Potem położyli się spać, a rano nie było już ani współpasażera, ani kindżału. Wszystkim było strasznie przykro, gdyż jeszcze w Jurjewcu Andriej dostał od taty list z obietnicą, że otrzyma kindżał. Nasz smutek nie trwał jednak długo, gdyż zainteresowaliśmy się taty medalem i naramiennikami. Zaczęliśmy liczyć gwiazdki, naliczyliśmy cztery – nasz tata był kapitanem!

Przez cały czas mama była razem z nami, to było także jej święto. Z twarzy mamy nie schodził jednak wyraz gorzkiej i nieco kpiącej chęci pozostania na uboczu: *Jakie to szczęście, że przyjechał Arsienij, dzieci się cieszą, to przecież ich ojciec. Ich ojciec, ale nie mój mąż...*

Kiedy tata zaczął szykować się do odjazdu do Moskwy, okazało się, że chciałby zabrać mnie ze sobą. Tylko mnie, bez Andrieja. To było przerażające. Dlaczego mama nie poprosiła go, aby wziął nas oboje? Zapewne krępowała się, ojciec jechał przecież do innej kobiety. A może uznała, że jest to dobra okazja, by Andriej mógł się wykazać silną wolą i opanowaniem.

Andriej Tarkowski, w dniu urodzin, Moskwa, 1948 r.

Zapadał już zmierzch, kiedy szliśmy na stację. Tata wziął mnie na ręce, a Andriej, który nas odprowadzał, szedł z tyłu. Przez ramię taty widziałam, jak płacz wykrzywia jego twarz, a przecież Andriej nigdy nie płakał. Ja także wówczas popłakiwałam, że on zostaje, ale nie śmiałam prosić taty, żeby zabrał i jego.

Guziki

Deborze Aderman – na pamiątkę moskiewskiej wiosny roku 1989

W jaki sposób pojawiło się u nas to owalne blaszane pudełko? Było wyraźnie przedwojenne, pokryte wzorami z kwiatów i serduszek w stylu węgierskim, z napisem po węgiersku, który mówił, że *kawę tę należy pić z cykorią św. Istvana*. Z pewnością przywiezione było przez kogoś z frontu – po jednej stronie farba była nieco sczerniała od ognia. A może pudełko nadpaliło się w innych okolicznościach, kto wie? Od końca lat czterdziestych leżą w nim guziki. Czasami, gdy zostaję w domu sama, wysypuję je wszystkie na łóżko, sadowię się obok na klęczkach i przebieram guziki, długo trzymając w ręku każdy z nich.

Oto duży czarny guzik z czterema dziurkami. Babcia mówiła, że jest zrobiony z drewna palmowego. Był przyszyty do flauszowego płaszcza Nikołaja Matwiejewicza Pietrowa, drugiego męża babci. Babcia nie była może kobietą piękną, ale była wesoła, nieco uwodzicielska, ładnie śpiewała i dbała o swoje stroje. Miała cudowne kasztanowe włosy i żywe, brązowe oczy o nieco wschodnim wykroju – jeden z przodków jej ojca ożenił się z tatarską księżniczką, wywiezioną z Ordy. Babcia była osobą łatwą we współżyciu i wyrozumiałą, o Nikołaja Matwiejewicza była jednak zazdrosna i często przypominała mu, że dla niego naraziła na szwank swoje dobre imię. Nikołaj Matwiejewicz cierpliwie znosił te sceny i wiedział, że babcię należy chwalić za jej dobry charakter i za wspaniałe obiady, żył jednak swoim własnym życiem – dużo pracował, chodził na polowania i nie stronił od kobiet. Na długo przed poznaniem babci, gdy jeszcze był studentem, Nikołaj Matwiejewicz zaoszczędził pewną sumę pieniędzy i udał się do Europy. Z czasów tej podróży pozostało mnóstwo pożółkłych pocztówek, przedstawiających antyczne rzeźby, oraz reprodukcje obrazów wielkich mistrzów. Te reprodukcje uwielbiał w dzieciństwie przeglądać Andriej.

Guziki od płaszcza Nikołaja Matwiejewicza, zrobione z drewna palmowego, przewędrowały na babcine futro, a ze znoszonego w końcu futra – na czarne, z grubego sukna, ostatnie palto babci. Nosiła je do samej śmierci, do 1966 r. Prawie niewidoma, z laską, nie poznając nikogo, chodziła wzdłuż parkanu przy domu na 1. zaułku Szczipkowskim i żebrała u przechodniów. Zebrawszy sporo drobnych, szła do sklepu na drugą stronę ulicy i kupowała dwadzieścia deko tanich cukierków.

Oto dwa rzeźbione guziki miedziane – albo od kostiumu teatralnego, albo rzeczywiście bardzo stare. Przyniósł je kiedyś do domu Andriej, gdy miał siedemnaście lat. Jaki był wówczas piękny! – dobrze zbudowany, szeroki w ramionach, miał gęste, ciemnopłowe włosy, młodzieńczo miękkie rysy twarzy...

A te, tutaj, to nie są guziki – to lśniące, jakby pokryte lakierem, czarne i pstrokate ziarnka fasoli. Wybrałyśmy je kiedyś z mamą z kupionej na zupę fasoli i pozosta-

wiłyśmy ze względu na ich piękno. A oto spinka taty, z czerwonawym kamieniem uralskim; nie wiadomo dlaczego została tylko jedna. Chociaż, być może, wiadomo. Pozostała u mamy, ponieważ była bez pary. Po co tacie jedna spinka?

Trzy malutkie guziczki od bluzki, podarowanej przez moją koleżankę redakcyjną Celestynę Marinero. Przed powrotem do Hiszpanii rozdawała różne, niepotrzebne jej już tam rzeczy.

Kiedy w Hiszpanii trwała wojna domowa, „kibicowaliśmy" zwolennikom republiki i nienawidziliśmy faszystów. Dlatego, kiedy w czterdziestym roku, podczas uroczystej manifestacji, Andriej zobaczył samochód ze swastyką na drzwiach, krzyknął z całych sił: *Faszyści!* Przestraszona mama – bała się, że ich natychmiast aresztują – zaczęła go uspokajać, tłumacząc, że to nasi sojusznicy. Spróbujcie jednak wytłumaczyć dziecku to, co nie mieści się w ramach zdrowego rozsądku...

Najbardziej lubiłam ciemnoczerwone guziki z przezroczystej masy plastycznej, w kształcie pałeczek, ze skośnie obciętymi końcami. W dzieciństwie wydawało mi się, że przypominają cukierki. Pochodziły z mamy czarnego kostiumu w prążki, kostiumu, który uszyła jej babci krawcowa. Mama nie zwracała uwagi na stroje. W młodości nosiła to, co jej przysyłała babcia. A po wojnie nigdy nie widzieliśmy już mamy dobrze ubranej. Uważała, że nie ma prawa tracić na siebie pieniędzy i ubierała się w rzeczy przypadkowe. Mama była blondynką i miała długie gęste włosy, spokojne szare oczy i delikatną cerę. Maria Siergiejewna Pietrowa mówiła, że *w młodości mama miała twarz jakby jaśniejącą słońcem.* Ale ta jasność bardzo szybko zgasła. Jest przysłowie, które mówi, że każdy jest kowalem własnego szczęścia. Mama nie była najlepszym kowalem. Nie potrafiła urządzić się w życiu i miało się wrażenie, że specjalnie wybiera najtrudniejsze drogi. Nie wyszła powtórnie za mąż, poszła do pracy w drukarni, gdzie obowiązywały wyniszczające ludzi normy, podczas wojny nie ewakuowała się razem z Litfondem – a wszystko dlatego, że chciała żyć w zgodzie z własnym sumieniem. Wydawało się, że niczego w życiu nie potrzebuje – byleby miała filiżankę herbaty, kawałek chleba i papierosy. Całe jej życie było nastawione na to, aby dobrze było nam, mnie i Andriejowi. Nie rozpieszczała nas jednak, przeciwnie, czasami była dla nas nawet zbyt surowa. W wychowaniu Andrieja z pewnością popełniła błąd – starała się go sobie podporządkować, zmusić, by jej słuchał, a to akurat było niemożliwe i jedynie oddaliło go od niej.

Mamie było bardzo dobrze w czarnym kostiumie. Widać to na fotografiach, które w roku czterdziestym zrobił Lew Władimirowicz Gornung. Zrobił je w domu naszej dobrej znajomej – Marii Georgijewnej Chitrowo. Maria Georgijewna uczyła języka francuskiego w Instytucie Języków Obcych. Był to jej język ojczysty – urodziła się w Paryżu. W młodości zaprzyjaźniła się z młodymi Rosjankami – siostrami Chitrowo – i na ich zaproszenie przyjechała do Rosji. W pięknej Francuzce zakochał się brat panien, u których gościła. Mademoiselle Marie stała się wkrótce Marią Georgijewną. Później przyszła rewolucja i wojna domowa. Jakimś cudem ominęły ją stalinowskie represje i niemieckie bomby. Maria Georgijewna przygarnęła nas, gdy powróciliśmy z ewakuacji do Moskwy. Z dworca mama zawiozła nas najpierw na plac Trubnyj, do punktu dezynsekcyjnego, później do Litfondu, a stamtąd – do Marii Georgijewnej. Na rogu zaułka Kazarmiennego, przy którym mieszkała, zobaczyliśmy zburzony dom. Widać było odsłonięte, wyklejone kolorowymi tapetami wnętrza mieszkań i zawieszone na belce żela-

zne łóżko. Maria Georgijewna gdzieś wyszła i długo siedzieliśmy na schodach pod jej drzwiami. Mdliło mnie z głodu i ze zmęczenia. Andriej również był bardzo zmęczony i w milczeniu siedział na stopniach schodów. Na jego pobladłej twarzy widać było wyraźnie piegi. Wreszcie przyszła Maria Georgijewna. Nakarmiła nas i położyła spać na swoim szerokim, mahoniowym łóżku, przykrytym zieloną, pikowaną kołdrą. Maria Georgijewna mieszkała wówczas sama – jej mąż i syn walczyli na froncie...

Ciągle jeszcze klęczę na kolanach przy łóżku i przebieram guziki, te dziwne kawałki masy plastycznej, drewna i masy perłowej, które mogą mi jeszcze przypomnieć o wielu sprawach.

Członek rodziny imieniem Annuszka

Pewnego dnia latem roku 1906 do domu naszego dziadka, sędziego Iwana Iwanowicza Wiszniakowa, który mieszkał z młodą żoną w Kozielsku, w obwodzie kałużskim, zapukała wieśniaczka. Była biednie odziana, na nogach miała łapcie. Przyszła razem z córką. Nie miały gdzie mieszkać, były bez pracy, i babcia pozwoliła im zostać w domu. Ojcem dziewczyny był jakiś nieznany żołnierz, a obie pochodziły z pobliskiej wsi Niżnyje Pryski, byłych dóbr dziedzicznych braci Kiriejewskich, pochowanych w pustelni Optyńskiej, znajdującej się pod Kozielskiem, po drugiej strony rzeki.

Babka – z niewiadomych powodów tak właśnie nazywano starą wieśniaczkę – została niańką naszej mamy, a jej córka, o pieszczotliwym imieniu Annuszka, pomagała w gospodarstwie. Po śmierci swej matki prosiła, by babcia zostawiła ją u siebie. W rezultacie przeżyła u babci prawie czterdzieści lat.

Ze swoim drugim mężem, lekarzem Nikołajem Matwiejewiczem Pietrowem, babcia wyjechała nad Wołgę. Urządzili się tam i nawet kupili krowę rasy jarosławskiej, czarną w białe łaty. Krowę nazwano Gołąbka. Annuszka bardzo polubiła krowę i zajmowała się nią jak małym dzieckiem. Wybaczała Gołąbce wszystko, nawet wówczas, gdy Gołąbka ubodła ją straszliwie w piersi, tak że Annuszka omal od tego nie umarła.

Annuszka nie miała zbyt słodkiego charakteru. Albo ciągle gderała, albo milczała naburmuszona, albo urządzała babci wielkie awantury. Powody bywały różne: a to babcia gotując użyła zbyt wiele naczyń, a to wzięła nie tę ścierkę, a to zakupiła złe siano dla Gołąbki. Babcia płakała, skarżyła się Nikołajowi Matwiejewiczowi, ale z niewiadomych przyczyn nie wypędzała Annuszki.

W roku 1930 Pietrowowie przenieśli się do wsi Zawrażje. Wówczas właśnie, w maju, do Zawrażja przyjechał w gości tata. A w miesiąc później, na taty urodziny, opuszczając egzaminy na ostatnim roku, przyjechała i mama.

Nikołaj Matwiejewicz zbadawszy tatę uznał, że z jego zdrowiem nie jest najlepiej i przepisał mu lepsze odżywianie i mleko prosto od krowy. Rodzice, którzy nie dojadali w Moskwie, z zadowoleniem zaczęli się „odżywiać". Do ich pokoju przychodziła Annuszka, stawała w progu i pytała: *Jesteście najedzeni czy głodni? – Głodni, Annuszko, głodni! – A, jak głodni, to jazda do kuchni!* A jednak bardzo była zagniewana, jeśli weszła do kuchni i zastała ich tam żujących coś bez pytania. *Annuszko* – mruczała mama z zakłopotaniem – *my tu właśnie jemy! – Jedzcie, jedzcie, cały dzień nic nie robicie, tylko jecie!*

I rzeczywiście, rodzice jedli i w dzień, i w nocy. Strach przed nieuniknioną awanturą, robioną przez Annuszkę, nie przeszkadzał im zakradać się do spiżarni i odkrawać kawałki wiszącej tam szynki. Naruszone miejsca dokładnie zakrywali skórką. W końcu skórka okrywała już tylko gołą kość, co nie uszło, oczywiście, uwagi Annuszki...

Pietrowowie przenosili się z miejsca na miejsce, a razem z nimi podążała także Annuszka z Gołąbką.

Wraz z nadejściem starości Nikołaj Matwiejewicz zaczął chorować. Całe życie leczył innych, a siebie zaniedbywał. Umarł w Jurjewcu, w roku 1936, siedząc w swoim fotelu. Leżeć już nie mógł z powodu silnej dusznicy. Babcia określała tę chorobę mianem „piersiowej ropuchy", a ja wyobrażałam sobie to wstrętne, pokryte pryszczami stworzenie, jak siedzi na piersi Nikołaja Matwiejewicza i nie pozwala mu oddychać.

Po śmierci męża babcia jeszcze przez pewien czas trzymała krowę. Ale siano było coraz droższe, nie starczało pieniędzy, i wreszcie Gołąbkę sprzedano. Annuszka, po rozstaniu z krową, stała się jeszcze bardziej zagniewana i jeszcze bardziej dręczyła babcię.

A później babcia zdecydowała, że trzeba pomóc mamie, ponieważ opuścił ją nasz ojciec, i przeniosła się do Moskwy razem z Annuszką i z meblami. Nie wiem, czym by się skończyło to wspólne życie, gdyby nie wybuchła wojna.

29 sierpnia 1941 r. wyjechaliśmy wszyscy razem z Moskwy do Jurjewca, gdzie babcia miała pokój przy ulicy Engelsa, ten sam, w którym umarł Nikołaj Matwiejewicz.

Z tej podróży zapamiętałam jedynie małego chłopca. Był całkowicie nagi, stał na ławce i pił wodę ze szklanki, którą podawała mu matka. W drugiej ręce trzymała nocnik, do którego chłopczyk siusiał. To zadziwiające widowisko tak mną wstrząsnęło, że zatarły mi się w pamięci wszystkie inne wrażenia z pociągu. Dobrze natomiast pamiętam barkę z pustymi beczkami po piwie, barkę, na której płynęliśmy z Kinieszmy do Jurjewca.

Tam, w małym pokoiku, w domu numer osiem, urządziliśmy się w sposób następujący: babcia spała na kanapie, ja w łóżku, Andriej – na rozkładanym łóżku polowym Nikołaja Matwiejewicza, przywiezionym z wojny czternastego roku, mama – na stole, na tym samym stole, na którym w roku 1932 urodziła Andrieja.

Annuszka zamieszkała w końcu korytarza, przy oknie, za zasłonką. Zrobił się z tego jakby oddzielny pokoik – stał tam taborecik, parapet okienny służył jako stół, a spała Annuszka na swojej okutej skrzyni, w której mieściły się wszystkie nagromadzone przez nią przez długie lata rzeczy. Skrzynia zamykała się na wielką kłódkę i czasami dane nam było z Andriejem uczestniczyć w ceremonii jej otwierania.

Annuszka była członkiem naszej rodziny, zachowywała jednak pewien rodzaj autonomii – strzegła swojej emerytury i swoich rzeczy, podczas gdy mama i babcia sprzedawały i zamieniały na żywność wszystko co się dało.

Pewnego razu, podczas ostrej zimy czterdziestego drugiego roku, babcia poszła na bazar i wróciła bez spódnicy, dobrze, że miała pod nią drugą spódnicę, cieńszą. Wierzchnią spódnicę, uszytą z brązowej kotary z wykończeniem w stylu „liberty", wymieniła na uformowaną w kształcie miski żółtą gomółkę rosyjskiego masła.

Nie dojadali wszyscy, głodna chodziła także Annuszka. Nie miała jednak zamiaru rozstawać się ze swoimi rzeczami. Oto co babcia pisała do taty na front: *Wszystkie twoje pieniądze otrzymaliśmy, ale mieliśmy długi, od Anny wzięliśmy na opał. Nawiasem mówiąc Anna, zobaczywszy, że zaczęliśmy się marnie odżywiać, odeszła od nas, by pracować przy dwojgu dzieciach. Dobre z niej ziółko! Dotąd ma jeszcze nie naruszone wszystkie rzeczy, które przywiozła z Moskwy (cztery duże toboły).*

Annuszka odeszła od nas po cichu, nocą. Budzimy się, a tu nie ma ani Annuszki, ani jej skrzyni. Ogarnął nas, oczywiście, niepokój. Ale później dowiedzieliśmy się, że odeszła do rodziny kierownika jurjewieckiego gospodarstwa leśnego.

Teraz Annuszka dobrze się odżywiała i ludzie zwracali się do niej z szacunkiem – Anno Jakowlewna. Przywiązała się do swoich nowych wychowanków i często opowiadała im o nas – o chłopcu imieniem Andriusza i o dziewczynce, która nazywała się Marina. Dawała nas za przykład – jacy to oni, mówiła, byli posłuszni i grzeczni. Annuszka bardzo przeżywała, że opuściła naszą rodzinę i uczyła swoją nową panią piec łopatkę i robić paschę według przepisu naszej babci. Kiedy jej wychowanica urodziła syna, Annuszka poradziła dać mu imię Andriej.

Anna Jakowlewna Andrijanowa umarła w roku 1965, mając tyle lat, co i nasza babcia.

Kolczyki z turkusami

Bardzo lubię przedmioty. Nie dlatego, że są do czegoś przydatne, albo że mają określoną cenę. Lubię przedmioty za to, że są związane z ludźmi, których kocham. Przedmiot, wchodząc w kontakt z człowiekiem, wchłania w siebie jego ciepło i sam jakby ożywa.

Przechowuję wiele rzeczy związanych z pamięcią o mych bliskich. Teraz żałuję, że zaraz po śmierci matki wyniosłam na dwór wszystkie rzeczy z jej pokoju – łóżko, fotel, chiński pled wełniany, podarowany mi przez nią samą, torebkę, która leżała pod jej poduszką. Wówczas rzeczy te wydawały mi się nieprzyjazne. Zbyt natrętnie i okrutnie przypominały mi o niej, więc je bezlitośnie usunęłam.

Teraz nie potrafię wyrzucić ani starej wełnianej czapki mamy, ani należącego do ojca niebieskiego swetra, wyjedzonego przez mole jeszcze za jego życia.

Mama nie była taką sentymentalną fetyszystką. Lżej znosiła utratę dóbr materialnych. A jeśli w grę wchodziło życie i zdrowie dzieci, bez wahania rozstawała się z każdą rzeczą.

Przed wojną mama miała kolczyki z turkusami – dwa dość spore, oszlifowane kuliście kamyki, oprawione w złoto, na którym była wygrawerowana arabskim pismem sentencja z *Koranu*.

Po wyjściu za mąż mama zaczęła nosić te kolczyki, ponieważ bardzo się w nich podobała tacie. Rzeczywiście, było jej w nich dobrze, więc zakładała je, nie zwracając uwagi na słowa babci, która twierdziła, że turkus przynosi blondynkom nieszczęście.

Kiedy tata odszedł, mama przestała nosić kolczyki i nawet zrosły się jej dziurki przekłute w uszach. A mogłoby się wydawać, że teraz, kiedy mąż ją rzucił, nie

powinna się obawiać złej przepowiedni... Kolczyki były schowane w szafie, a po wybuchu wojny mama wzięła je ze sobą na wysiedlenie.

Historia kolczyków jest związana z rodziną babci. Ojciec babci, Nikołaj Wasiliewicz Dubasow, który pochodził z rodu bojarów moskiewskich, ożenił się z polską szlachcianką Marią Przesławską.

Jej ciotka, brzydka stara panna, która nie znalazła szczęścia w życiu świeckim, udała się z pielgrzymką do Jerozolimy. Pragnęła pomodlić się przy Grobie Pańskim oraz poprosić metropolitę o błogosławieństwo na dalszą, zakonną drogę życia. Ciotka zamieszkała w hotelu przy kolonii rosyjskiej i oczekując na audiencję uczestniczyła we wszystkich nabożeństwach w cerkwi. Tam zwrócił na nią uwagę pewien Grek, miejscowy lekarz. Kiedy w wyznaczonym dniu przyszła do metropolity, prosząc go o błogosławieństwo, ten powiedział: *Moja córko, udzielam ci błogosławieństwa nie na drogę zakonną, a na małżeństwo z naszym szanownym doktorem, panem Mazaraki.*

Ciotce nie pozostawało nic innego, jak wyjść za mąż. Przeżyła wiele szczęśliwych lat w Jerozolimie i powróciła do Moskwy dopiero po śmierci swego ukochanego małżonka. Wszystkim członkom rodziny przywiozła podarunki. Babcia otrzymała od niej kolczyki z turkusami, które później stały się własnością mamy.

Gdy nas ewakuowano podczas wojny, trzeba było sprzedawać albo wymieniać na żywność różne rzeczy. Zniknęły więc kolejno: fajansowy dzban, miednica, pelisa i rower Nikołaja Matwiejewicza, sweter w kratę i wełniany żakiet mamy.

Przyszła kolej na kolczyki. Mama zaczęła myśleć o ich sprzedaży na wiosnę czterdziestego trzeciego roku, kiedy powrót do Moskwy stawał się coraz bardziej realny. Trzeba było przygotować się do drogi, kupić bilety, no i jakoś przeżyć do dnia wyjazdu.

W kwietniu mama napisała o tym do taty. Kolczyki z turkusami nazywała po prostu niebieskimi kolczykami. *Chcemy sprzedać niebieskie kolczyki. Chcą kupić ode mnie niebieskie kolczyki.* Andriej opowiada w *Zwierciadle*, jak starała się je sprzedać w Zawrażju. Nie było to jednak proste – ludziom się wówczas nie przelewało.

Pewnego razu mama po raz kolejny poszła na drugi brzeg Wołgi i kolejny raz zabrała ze sobą kolczyki. Przyniosła w worku miarę ziemniaków. Słowa te – *miara ziemniaków* – były tak często powtarzane przez babcię, że wszyscy się do nich przyzwyczailiśmy. *Kolczyki oddała Marusia za miarę ziemniaków*. Ta nieusankcjonowana *miara* to było niewielkie, zwykłe wiadro. Ile mogło się w nim zmieścić kilogramów ziemniaków? Może osiem...

Powiada się, że kamienie turkusowe chorują i umierają, jak ludzie.

Ciekawe, czy mamy turkusy jeszcze żyją?

Pożar

Ten zadziwiający przypadek zdarzył się mamie, gdy podczas wojny chodziła wymieniać na żywność różne rzeczy, które przywieźliśmy z Moskwy.

Mama, jeszcze młoda – miała wówczas trzydzieści pięć lat – wyszła wcześnie rano z domu, przeszła Wołgę zimową drogą, oznaczoną tyczkami, które chroniły przed zabłądzeniem podczas zamieci, i powędrowała polnymi drogami od wioski do wioski.

Miała na sobie stary paltocik przewiązany paskiem, na nogach łapcie, a za sobą ciągnęła drewniane sanki z przygotowanymi do wymiany rzeczami. Były tam stare firanki, jakieś znoszone rzeczy i specjalnie uszyte przez babcię dziecinne kapturki. Robione były ze starego pluszu według standardowego fasonu, zachowanego jeszcze z ubiegłego wieku. Mnie także babcia uszyła taki kaptur. Andriej dobrze go zapamiętał: identyczny ma na sobie dziewczynka – siostra bohatera – w filmie *Zwierciadło*.

Aby dogodzić gustowi mieszkanek wsi, babcia przyszywała do kapturów ozdoby – kokardę, falbankę lub rozetkę ze wstążki. Mówiliśmy o tych ozdobach: „wyrwij oko".

Tak więc, mama długo szła ciągnąc sanki zamarzniętą, zimową drogą – najpierw przez pola, później przez las. Wyczuwała, że zbliża się do wsi, i cieszyła się, że w końcu będzie mogła zapalić.

Paliła wówczas w najlepszym razie machorkę, a w najgorszym – pokrojoną drobno zwykłą trawę, od której tylko kasłała, nie odczuwając żadnej przyjemności.

Coś do palenia miała ze sobą zawsze, najgorzej było z zapałkami. Dlatego właśnie mama ucieszyła się, gdy dostrzegła w oddali wieś. Tak bardzo chciało jej się palić, że weszła od razu do pierwszej chaty.

Jeśli człowiek zapuka do drzwi wiejskiego domu, to na pewno zostanie do tego domu wpuszczony. I oto mama znalazła się w ciepłej chacie. W piecu już było napalone, czuło się to dzięki ciepłu i dzięki przyjemnemu zapachowi, właściwemu chacie, w której rano napalono w ruskim piecu. Ruski piec, w którym stoją żeliwne garnki z kapuśniakiem, podgrzewają się dzbanki z mlekiem i patelnia z ziemniakami zaprawionymi jajkiem. Dziwnie się człowiek czuje, gdy sobie to wszystko przypomina.

Mama jednak nie miała nadziei na poczęstunek. Nakarmić ją powinni ludzie, u których miała nocować.

Teraz poprosiła gospodynię tylko o rozżarzony węgielek, aby zapalić „kozią nóżkę", skręta. Zagniewana gospodyni nawet nie zaprosiła mamy, by usiadła i trochę ogrzała się, chociaż było jasne, że mama jest nietutejsza i że szła w mróz z daleka.

Nie mam żadnych węgielków, jeszcze nie rozpalałam dzisiaj pieca! – krzyknęła wieśniaczka. *Nie, to nie* – odpowiedziała mama i wyszła. Było oczywiste, że gospodyni kłamie – nie chciało jej się sięgać do pieca po kawałek żaru.

Mama znowu zaprzęgła się do sanek. Nie miała w sobie złości, więc chociaż czuła się skrzywdzona, nie potrafiła życzyć niczego złego tej kobiecie.

Ale kiedy mama odeszła już daleko, w jej wyobraźni zrodził się obraz wielkiego pożaru i przez głowę przemknęła straszna myśl: *Teraz pożałowała mi kawałka żaru, a przecież wkrótce będzie tyle ognia!*

Mama ogrzała się w innej chacie, zapaliła skręta i poszła dalej, do znajomej wioski.

Na drugi dzień wracała tą samą drogą. Mijała wieś, w której prosiła o ogienek. Zamiast domu na skraju, gdzie poprzednio zachodziła, pośród nadpalonych, rozrzuconych belek, stał okopcony ruski piec z wysokim kominem.

Mama poczuła się źle, omal nie usiadła na sankach.

Po powrocie opowiedziała nam to zdarzenie, które zapoczątkowało kolekcję mistycznych historii, gromadzonych skrzętnie przez Andrieja.

Andriej Tarkowski, Abramcewo, 1950 r.

fot. N. Tierpsichorowa

Dwie sztuki

Chodziliśmy do różnych szkół, Andriej uczęszczał do słynnej na całe Zamoskworieczje szkoły numer 554, w zaułku Striemiannym.

Często się mówi: jaki pop, taka parafia. Dyrektor szkoły numer 554 nie należał do ludzi z zasadami i lubił sobie wypić, więc nic dziwnego, że wyniki nauczania i dyscyplina w tej szkole nie były najlepsze.

Podczas dużej pauzy szkoła sprawiała wrażenie piekła. Przez drzwi ubikacji wydostawały się kłęby tytoniowego dymu, który warstwami rozsnuwał się po korytarzu. W tej trującej mgle poruszali się uczniowie, odsuwając na boki wszystkich, którzy pojawili się na ich drodze – pierwszoklasistów, nauczycieli czy przypadkowych gości, takich jak ja.

Sądzę, że pośród grzeszników miotających się w tym piekle, Andriej był jednym z najbardziej niepoprawnych. Cały jego dzienniczek był zapisany uwagami nauczycieli, zwracających się do mamy: *Przeszkadzał na lekcji. Wiercił się i rozmawiał z sąsiadem. Czytał książkę nie mającą nic wspólnego z lekcją. Spóźnił się na zajęcia. Na lekcji śpiewał...*

Nasza żeńska szkoła numer 559 była zupełnie inna, nie przypadkiem okoliczni chłopcy nazywali ją Klasztorem świętej Ksieni. Dyrektorka nazywała się właśnie Ksienia Nikołajewna i zdołała przekształcić powierzoną jej szkołę w coś w rodzaju klasztoru. Na lekcjach panowała całkowita cisza, a w czasie przerw spokojnie spacerowałyśmy po korytarzu, pilnowane przez dyżurną nauczycielkę.

Łączyła obie nasze szkoły miłość do sztuki teatralnej. W obu szkołach były

kółka dramatyczne, z tym że męskie role musiały u nas grać dziewczęta, a w szkole Andrieja role kobiece odtwarzali chłopcy. Takie komplikacje rodził podział szkół na męskie i żeńskie.

Ja także zapisałam się do kółka, chociaż, jak się wkrótce okazało, występowanie przed publicznością nie było moją mocną stroną – ze strachu nie potrafiłam na scenie wypowiedzieć ani słowa. Ale nie o mnie tu mowa.

Gwiazdą naszego kółka dramatycznego była, oczywiście, Galka Iwanowa, blondynka o szerokiej, bladej twarzy, wzdłuż której zwisały dwa cienkie warkoczyki. Galka grała wszystkie główne role – była Gerdą w *Królowej śniegu* i Zoją w sztuce Margarity Aliger [7].

Zbliżał się koniec pierwszego okresu i ogłoszono, że Siódmego Listopada [8] odbędzie się w naszej szkole amatorski wieczór artystyczny. Dowiedzieli się o tym chłopcy ze szkoły nr 554 i Andriej oświadczył, że pokażą u nas swoje przedstawienie. Czekałam na ten wieczór ze szczególnym napięciem.

Sala była pełna, w pierwszym rzędzie siedzieli nauczyciele z naszą dyrektorką na czele. Zapowiadający, w wyprasowanej bluzie, złożył wszystkim życzenia z okazji święta i poinformował o *wynikach za pierwszy okres*. Potem zaczęło się przedstawienie. Recytowano wiersze o Wielkim Październiku i tańczono *Jabłoczko*, nieśmiertelny taniec marynarzy. Skośnooka dziewczynka, Uzbeczka, która mieszkała w przedstawicielstwie uzbeckim na Polance, zagrała na pianinie *Pogrzeb lalki*. Wreszcie zapowiedziano *Zoję*. Sala, która trochę szumiała podczas *Pogrzebu*, teraz zastygła w milczącym oczekiwaniu.

Galka Iwanowa wyszła na środek sceny i usadowiła się na podłodze w pozycji półleżącej. Siedzący w ostatnich rzędach wyciągali w górę szyje, aby lepiej widzieć. Pewien czas leżała w milczeniu, wchodząc w rolę, później lekko się uniosła, jakby ocknąwszy się, wyciągnęła rękę, wskazując na odległy kąt sali, i przemówiła: *Kto tam stoi przy oknie?* Wszyscy widzowie odwrócili się w stronę wskazanego okna. Rozległ się śmiech, ponieważ tam, na parapecie okiennym, siedziała dziewczyna z naszej klasy, uważana za chuligankę – Walka Sidorkina, która repetowała rok szkolny.

Galka jednak, niczym prawdziwa aktorka, nie zwracając uwagi na wybuch śmiechu, kontynuowała swoją kwestię: *Ach, to Wy, towarzyszu Stalin.* Śmiech ucichł. Wszyscy zaczęli z powagą patrzeć na scenę. *Wybaczcie Josifie Wissarionowiczu, że nie mogę się podnieść, bolą mnie nogi, ale siedząc wysłucham Waszego rozkazu...*

Długo oklaskiwano Galkę, a ona, ukłoniwszy się kilkakrotnie, zadowolona, pobiegła na miejsce, które trzymaliśmy troskliwie dla niej.

Następnie zapowiedziano, że wystąpi kółko dramatyczne ze szkoły nr 554. Czułam się szczęśliwa, że wszyscy będą mogli teraz zobaczyć mojego brata. Andriej był przedmiotem mojej dumy, dzięki niemu miałam przewagę nad koleżankami z klasy – tylko ja jedna miałam starszego brata.

Oto i on – w babcinej długiej sukni z czasów NEP-u, w czarnym kapeluszu z japońskiej słomy ryżowej, ze strusim piórem. Andriej miał umalowane usta i rozkolorowane rumieńce na policzkach – grał niewierną hrabinę, która pożegnawszy udającego się na polowanie męża, przyjmuje w domu kochanka.

Przyjaciel Andrieja, Sława Pietrow, grał głupkowatego i niezdarnego hrabiego, który z krzykiem *Hrabino!* wpadał w nieoczekiwanym momencie na scenę.

Wiarołomna hrabina, co jakiś czas podciągając opadający biust, chowała kochanka, a hrabia gonił ją ze szpadą w ręku.

Sala pękała ze śmiechu – sztuczka była wprawdzie idiotyczna, ale śmieszna i inna od tego, co zawsze wystawiano przy takich okazjach. Przy tym chłopcy grali z dużym poczuciem humoru, szczególnie Andriej, wyprawiający śmieszne miny, biegający z poduszką zamiast biustu.

Nagle spojrzałam na naszą dyrektorkę. Jej twarz przypominała zastygłą maskę. Dyrektorka się nie śmiała. Ja także przestałam się śmiać. Koniec. Teraz zacznie się dochodzenie – kto wymyślił tę sztuczkę, kto pozwolił ją wystawić? Andriej będzie miał kłopoty, mogą go nawet wyrzucić ze szkoły, jeśli o sprawie dowiedzą się w dzielnicowym wydziale oświaty.

Ksienia Nikołajewna najwidoczniej nie chciała jednak wywlekać tego skandalu poza mury szkoły. Żadnych kar nie było. Jedynie nasza historyczka, dowiedziawszy się, że to mój brat „zabłysnął" w przedstawieniu, powiedziała: *No, no!* I pokiwała głową, ale w jej oczach taił się uśmieszek.

Sztuka spodobała się naszym dziewczętom. Andriej był tak piękny z umalowanymi ustami, że później długo jeszcze przynosiłam mu liściki od koleżanek ze starszych klas.

Broszka w kształcie pająka

Kiedy Andriej i ja byliśmy mali, mama uczyła nas, jak stać się małymi „lisiętami". Lisięta bawią się koło nory, a matka-lisica jest w pobliżu. Nagle – niebezpieczeństwo. Na pierwszy znak matki lisięta od razu reagują, rozumiejąc, że trzeba się ratować i uciekać do nory.

Podobnie i my powinniśmy rozumieć mamę w pół słowa, rozumieć każde jej spojrzenie, i to nie tylko wtedy, gdy grozi nam niebezpieczeństwo. Po wyrazie jej twarzy, po ledwo zauważalnym uścisku jej dłoni poznawaliśmy, jak mamy się zachowywać w takich lub innych okolicznościach, wobec tego lub innego człowieka.

Mnie udawało się być dobrą „lisiczką", gorzej było z Andriejem. Nie uważał za konieczne uczyć się na cudzych doświadczeniach i nie chciał być przez nikogo kierowany. Musiał sam wszystko wypróbować, sam wszystkiego doświadczyć i nabić sobie guzów...

Pewne zasady były dla nas tak niewzruszone, jak, powiedzmy, konieczność mycia rąk przed jedzeniem. Nie wolno brać cudzego, nie wolno kłamać. Nie wolno pierwszemu wyciągać ręki, witając się z dorosłym. W tramwaju czy autobusie należy ustępować miejsca starszym. Kiedy ktoś cię czymś częstuje, na przykład jabłkami, należy wziąć najmniejsze.

Już po śmierci mamy spisałam na kartce inne jej „przykazania". Niektóre z nich były raczej życiowymi radami niż zasadami moralnymi czy wskazówkami, jak się należy zachowywać.

Na przykład, mama, zmuszona przez całe lata pożyczać od ludzi pieniądze, aby móc wiązać koniec z końcem, wpajała we mnie zasadę terminowego oddawania długów: *Jeśli choć raz podważysz zaufanie do siebie i nie oddasz długu w terminie, nigdy nie będziesz już mogła zwrócić się do tego człowieka z prośbą o pożyczkę. Skoro obiecałaś, stań na głowie, pożycz od kogoś innego, ale oddaj zgodnie z przyrzeczeniem.*

Mama także powoływała się na zdanie Czechowa, który twierdził, że człowiek powinien się tak zachowywać, by nie sprawiać kłopotów otoczeniu. Ona sama tak właśnie się zawsze zachowywała, zarówno we wspólnym mieszkaniu, jak i w tramwaju czy w pracy.

Miała również inne zasady – nie paplać językiem po próżnicy i nie opowiadać nikomu o swoich kłopotach i nieszczęściach, o niepowodzeniach i błędach swych dzieci. *Nie wykręcać się i nie skrywać swoich „przewin", ponieważ każda tajemnica wcześniej czy później wyjdzie na światło dzienne.*

I jeszcze, mówiła mama, długo się zastanów, zanim zrobisz komuś coś dobrego.

Jak to!? Przecież ja ciągle spieszyłam wszystkim z pomocą – przeprowadzałam przez ulicę staruszki i dzieci, prowadziłam niewidomych, pomagałam dźwigać cudze torby.

To nie tak – marszczyła czoło mama, zawsze z niezadowolenia marszczyła czoło, gdy ktoś nie potrafił jej zrozumieć – *mówię o czymś innym. Zdarzają się sytuacje, w których oddajesz ostatni kawałek czegoś, a twoja ofiara jest niewspółmierna do tego, na co została przeznaczona.*

Pamiętasz naszą sąsiadkę ze Szczipki, Lenkę Osipową? Przybiegła kiedyś do nas, do kuchni, cała rozczochrana, z obłędem w oczach. „Mar'Iwanno, na miły Bóg, proszę mi pożyczyć dwadzieścia pięć rubli. Za tydzień pani oddam. Muszę je mieć, muszę je mieć zaraz. Nie wiem, co się ze mną stanie, jeśli ich nie zdobędę!"

A ja miałam w domu – kontynuowała mama – *właśnie równo dwadzieścia pięć rubli i spodziewałam się, że uda mi się za nie przeżyć do wypłaty.*

Jak tu jednak nie pożyczyć! Lenka była w takim stanie, że na pewno stało się coś ważnego. Dałam więc jej te dwadzieścia pięć rubli.

Po piętnastu minutach znów się zjawia Lenka. Wchodzi spokojna, zadowolona, z radosnym uśmiechem na ustach.

„Mar'Iwanno, strasznie pani dziękuję! Uratowała mnie pani! Proszę sobie wyobrazić, przychodzi do mnie znajoma handlarka i przynosi broszki. A ja akurat nie mam takiej sumy! Przyniosła różne broszki – zielone, błękitne. Wybrałam tę. Niech pani spojrzy, cudowna!"

Na piersi miała przypiętego koszmarnego miedzianego pająka, z długimi, pozaginanymi nogami i z wielkim czerwonym szkiełkiem zamiast odwłoku – to był w tamtych czasach bardzo modny typ broszki.

Lenka była uszczęśliwiona, a ja musiałam od kogoś pożyczyć na chleb.

To jeszcze był drobiazg, zdarzały się rzeczy o wiele poważniejsze. Dlatego nie spiesz nikomu z pomocą bez zastanowienia się – pozwól człowiekowi rozejrzeć się, pomyśleć, zawsze można znaleźć jakieś wyjście. Pomagaj wówczas, kiedy to jest rzeczywiście nieodzowne.

Mama jednak była człowiekiem dobrym i sama bardzo często nie wypełniała tego „przykazania".

Pierwsi bardowie

Jeśli dobrze pogrzebiemy w pamięci, będziemy musieli sobie uzmysłowić, że bardowie pojawili się u nas w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Sama nazwa dla pieśniarzy-amatorów – bardowie – weszła w powszechne użycie nieco

później, na początku lat sześćdziesiątych. W latach pięćdziesiątych mówiło się w sposób opisowy: *Wpadnijcie do nas, przyjdzie pewien facet i będzie śpiewał. Cudownie akompaniuje sobie na gitarze.*

Zapanowała moda zapraszania takich pieśniarzy do domu. Żona naszego ojca szybko reagowała na wszystko, co nowe i modne. Pewnego razu, kiedy przyjechałam do taty na daczę, a mieszkał on na stałe w Golicynie [9] do pięćdziesiątego siódmego roku, zastałam tam gości.

Było to małżeństwo, powiedzmy, że ona nazywała się Sniegowa, a on nazywał się Wostriakowski. Powołaniem ich była poezja, ale trudnili się tłumaczeniami. Z tłumaczeń żyło wówczas wielu poetów, nawet takich wybitnych, jak Achmatowa czy Pasternak.

A Sniegowa i Wostriakowski pisali także piosenki i śpiewali je przy akompaniamencie gitary. Stawali się coraz bardziej popularni w kręgach literackich, więc pewnego pięknego dnia zostali zaproszeni do domu przez Tatianę Aleksiejewną.

Przedstawiono mnie gościom. Oboje małżonkowie wydali mi się niezbyt młodzi. Kiedy ma się dwadzieścia lat, wszyscy, którzy mają około czterdziestki, sprawiają wrażenie staruszków. Ubrani byli biednie i mieli jakiś zmięty i zszarzały wygląd.

Kiedy wszyscy usiedli, Wostriakowski wziął do ręki gitarę, uderzył w struny, i małżonkowie zaśpiewali w duecie z nieoczekiwanym temperamentem. Śpiewali piosenki na poły liryczne, na poły żartobliwe, coś w rodzaju *Nadienu ja biełuju szliapu, pojedu ja w gorod Anapu (Założę kapelusz biały i pojadę do miasta Anapy).* Później śpiewali także wiersze angielskich poetów. Głos im nieco drżał, a po skończeniu jednej pieśni, niczym spiskowcy, dogadywali się szeptem co do następnej.

Tata siedział na krześle i za wszelką cenę starał się słuchać. Był z natury bardzo energiczny i niecierpliwy, a z wyrazu jego twarzy wyczytałam, jak bardzo się męczy słuchając.

Tatiana Aleksiejewna rozklejała się, była uszczęśl wona, z zadowoleniem paliła papierosa. Tata spoglądał na nią z zazdrością, gdyż swoją codzienną porcję papierosów zdążył już wypalić.

Wreszcie repertuar pieśniarzy wyczerpał się. Tatiana Aleksiejewna pospieszyła z komplementami, tata wydusił z siebie z zakłopotaniem: *To bardzo sympatyczne!* Małżonkowie powściągliwie skłaniali głowy. Byli wyraźnie zmęczeni. Rumieńce, wywołane napięciem emocjonalnym, pomału znikały z ich policzków. Był najwyższy czas, aby usiąść do stołu i coś zjeść. Przyjechali przecież z Moskwy, wcześnie wyszli z domu.

Ale Tatiana Aleksiejewna, sprawiając wrażenie, iż nie dostrzega niezręczności zaistniałej sytuacji, ciągle zabawiała gości rozmową. Jakaś niewidzialna igła gramofonowa w jej głowie opadła na płytę z nagraniem scenki, której była niegdyś świadkiem w pociągu podmiejskim. Miała kilka takich opowieści i my z tatą znaliśmy je na pamięć. Teraz, znalazłszy nowych słuchaczy, jak w natchnieniu, modulując głos, odtwarzała pierwszą scenkę. Był tam jakiś wojskowy, jakaś zazdrosna kobietka i staruszka-żebraczka. Mogło to być zabawne, gdy się słuchało pierwszy raz.

Sniegowa i Wostriakowski uśmiechali się bezbarwnie, tata wiercił się na krześle, ja znieruchomiałam. Ani tata, ani tym bardziej ja, nie byliśmy w stanie prze-

Zwierciadło

rwać Tatianie Aleksiejewnej i poprosić, by zrobiła gościom przynajmniej herbaty.

Wreszcie, gdy stało się jasne, że nie zostaną niczym poczęstowani, goście, wykorzystując krótką przerwę między opowieściami, wymknęli się szybko na pociąg. Tatiana Aleksiejewna odprowadziła ich do furtki. Z okna było widać, jak małżonkowie szli ulicą – niemłode, ugięte plecy, znęczony krok. Mąż niósł w ręku gitarę – w czarnym, satynowym pokrowcu...

Spotkanie z innym śpiewakiem, wykonawcą i autorem, odbyło się nieco później. Znajomi zaprosili Andrieja i mnie na słuchanie pieśni. Przyszliśmy ostatni. Wszyscy siedzieli w małym pokoiku wokół stołu, na którym stało pół litra i mała zakąska. Powietrze było gęste od dymu z papierosów. Siedzący na kanapie ścieśnili się i mogłam się wcisnąć między nich; Andriej przysiadł na wałku.

Pieśniarz już był. Siedział bokiem przy stole, wyciągnąwszy przed siebie wyprostowaną nogę – być może miał protezę. Gitara stała obok.

Pieśniarz miał myślącą twarz podstarzałego, lubiącego wypić Mefistofelesa. Można się było domyślić, że wódka i zakąska były przeznaczone głównie dla niego. Goście nie przyszli po to, by coś zjeść i wypić, ale po to, by słuchać.

Miałam poczucie, że staję się cząstką jakiejś tajemnicy, że włączam się w coś, co jest zakazane. Prawdopodobnie tak właśnie musiała się czuć gimnazjalistka, która przyszła na swoje pierwsze konspiracyjne spotkanie studenckie.

Wreszcie wszyscy usadowili się ostatecznie na swoich miejscach. Ktoś nalał pieśniarzowi kieliszek wódki. Ten wypił i zakąsił podsuniętą troskliwie

kanapką. Wziął gitarę, nastroił ją. Wyczuwało się, że jest świadom swej ważności.

Kiedy nastała zupełna cisza, zaśpiewał. Miał dość ładny, nie postawiony baryton, ale istota rzeczy nie tkwiła w jego głosie, lecz w słowach, które częściowo śpiewał, częściowo jakby deklamował.

Wragi sożgli rodnuju chatu,
Sgubili wsiu jewo siemju.

W tych słowach nie było niczego nowego – wszyscy dobrze wiedzieliśmy, jak okrutni byli niemieccy faszyści.

Kuda tiepier idti sołdatu,
Komu niesti pieczal swoju?

Kolejne słowa przemawiały już do serca, było w nich coś świeżego, jakieś dławiące i autentyczne przeżycie.

A wykonawca ciągnął dalej, przechodząc na recytatyw:

Nie upriekaj mienia Praskowja,
Czto ja priszeł k tiebie takoj.
Chotieł ja wypit' za zdorowje,
A dołżen pit' za upokoj.

Wszyscy uczestnicy spotkania, i my z Andriejem także, wierzyliśmy mu i utożsamialiśmy się z przeżyciami żołnierza.

Ostatnia zwrotka rozbijała utarte, mocno zakorzenione w wyobraźni skojarzenia i wojskową tromtadrację, przypominała, że oprócz „patriotyzmu radzieckiego" jest na świecie miłość, solidarność w cierpieniu, a może nawet i Bóg.

Mołczał sołdat, slioza katiłas',
Slioza niesbywszychsia nadieżd,
A na grudi jewo swietiłas'
Miedal za gorod Budapieszt.

Pieśniarz z twarzą niemłodego Mefistofelesa umilkł, nakrył dłonią struny i zręcznie wychylił znowu napełniony przez kogoś kieliszek...

Dopiero później dowiedziałam się, że słowa tej pieśni napisał Michaił Isakowski [10].

Oto od czego wszystko się zaczęło.

Schody do nieba

Bywają miejsca, które ciężej jest odwiedzać niż cmentarz.

Nie jeżdżę na Szczipok. Nie mogę patrzeć na to, co się stało z naszym domem przy zaułku 1. Szczipkowskim, gdzie mieszkała nasza rodzina, gdzie przeszło dzieciństwo i gdzie skończyła się młodość Andrieja.

Pewnego razu młody filmowiec z ekipy dokumentalistów, którzy filmowali to nędzne mieszkanie, zanim zostało wyburzone, zapytał mnie w sposób naiwny, ale i pozbawiony taktu: *Co was tutaj przygnało?*

Spróbuję opowiedzieć...

Tarkowscy przyjechali na Szczipok wieczorem 28 grudnia 1934 roku. Tego dnia panował silny mróz i dlatego Andriej był w zimowym paltociku podbitym watoliną z wełny, a ja – w watowanej kołderce pokrytej niebieską satyną. Miałam trzy miesiące, a Andriej miał dwa latka i dziewięć miesięcy.

Przedtem, od roku dwudziestego ósmego, tata z mamą mieszkali w zaułku Gorochowskim pod numerem 21, mieszkania 7. Dom był budowany na zasadach spółdzielczych. Kiedy w roku 1925 mama przyjechała z Kinieszmy do Moskwy, żeby się tu uczyć, babcia dała pieniądze na wybudowanie mieszkania. Razem z mamą mieszkali krewni – siostra babci Ludmiła Nikołajewna i jej córka Szura z mężem. Druga córka cioci Lusi, także Ludmiła, mieszkała wraz z rodziną na Szczipce pod numerem 26. Był to dom firmy TEŻET (nie udało mi się rozszyfrować tego skrótu) i należał do fabryki perfum, która znajdowała się obok, w podwórzu.

Właśnie z „małą" Lusią mama zamieniła się na mieszkanie – na Szczipce były dwa przyległe do siebie pokoje i nie było „dużej" Lusi, z jej kapryśnym i despotycznym charakterem.

Tak więc wieczorem 28 grudnia odbyła się przeprowadzka na Szczipok. Przewoziliśmy rzeczy półtoratonową ciężarówką. Mama razem z nami siedziała w kabinie, a tata z Lewuszką Gornungiem, który pomagał w przeprowadzce, siedzieli na platformie, razem z rzeczami.

Kiedy Andriej znalazł się w pokoju, wdrapał się na parapet okienny i zaczął śpiewać swoją ulubioną arię Leńskiego. Podobało mu się, że w pustym pokoju głos brzmi lepiej niż w pokoju zastawionym meblami. Zanim rodzice wnieśli wszystkie rzeczy, zdążył wykonać cały swój repertuar.

Łóżeczko Andrieja z siatką i pleciony kosz, w którym układano mnie, stały w dalszym pokoju, z oknami wychodzącymi na niewielkie, wewnętrzne, tzw. tylne podwórko. Ten pokój był nieco jaśniejszy i suchszy niż pokój pierwszy, którego okno wychodziło na ceglaną ścianę sąsiedniego domu. Być może, realizując *Nostalgię*, Andriej miał na myśli właśnie to okno – okno pozbawione perspektywy, symbol beznadziejności?

Ale w dzieciństwie takie myśli nie przychodziły nam jeszcze do głowy. Te dwa pokoiki stały się naszym rodzinnym domem, miejscem, do którego można uciec, naszą kryjówką.

Jak każde mieszkanie, także nasze miało swój własny zapach. Pachniało wilgocią, fabryką chemikaliów, książkami.

Mieliśmy dużo książek. Odchodząc od nas ojciec zabrał jedynie te, które lubił najbardziej. Zostawił nam wszystkie tomy *Historii zwierząt* Alfreda Brehma z kolorowymi obrazkami, które były przykryte bibułką, pisma zebrane Puszkina – dodatek do tygodnika „Ogoniok" z okresu radzieckiego, wydrukowane na grubym papierze, który sprawiał wrażenie pakowego, ale za to z wizerunkami pomnika Puszkina na okładce. W zbiorze tym natknęłam się na *Gabrieliadę*, a Andriej, zobaczywszy ją, przywłaszczył sobie tom, w którym była pomieszczona, i wyniósł go z domu do kolegów. Książka już nigdy do nas nie wróciła.

Wiele książek zginęło podczas wojny, kiedy to mieszkający u nas jakiś czas strażacy używali ich stronic do robienia skrętów. A Brehma sprzedała przyjaciółka mamy, która doglądała mieszkania podczas naszej nieobecności.

Z książek pamiętam jeszcze zdekompletowane egzemplarze czasopisma „Intiernacionalnaja Litieratura", *Baśnie Hauffa* z ilustracjami, *Historię pewnej nie-*

Zwierciadło

nawiści [11] z podobiznami Dostojewskiego i Turgieniewa oraz katalog wystawy malarza Konczałowskiego [12].

Wiele rzeczy u Konczałowskiego zdumiewało mnie. Ukazywał on jakiś inny świat, niepodobny do naszego – bogate martwe natury, werandy dacz z bujnymi kiściami bzu. Czubki brzóz, namalowane na tle błękitnego, wietrznego nieba, nosiły nazwę: *Czuby brzóz*. Już za tą nazwą kryła się przewaga artysty: ja przecież zawsze mówiłam – *czubki*.

W katalogu był portret dobrze odżywionej dziewczynki, która, podpierając policzek, patrzy zmartwiona na swe liczne lalki. *Co mam z wami zrobić?* – głosił podpis. Później był portret chłopca. Z pewnością siebie, stojąc w rozkroku na mocnych nogach i nadymając policzki, dął w myśliwski róg. *Andron Michałkow*. Zapamiętałam to niezwykłe imię i wrażenie kontaktu z jakimś innym, nie znanym mi życiem, w którym królowała pewność siebie i dostatek.

Zdążyłam, oczywiście, zapomnieć o tych dziecięcych wrażeniach, gdy w roku sześćdziesiątym trzecim Andriej poznał mnie z Andronem Michałkowem-Konczałowskim. Andron pocałował mnie w rękę i powiedział uroczystym tonem: *Witaj, duszko!*

Przypomniałam sobie wówczas, jak siedząc niegdyś w ciemnawym pokoju, gdzie było czuć zapach fabryki i wilgoci, długo wpatrywałam się w jego dziecięcy portret...

Nie poszczęściło się naszym rodzicom na Szczipce.

Rano pierwszy budził się Andriej. Stawał w łóżeczku i mówił: *Mamusiu, musisz mnie ubrać!* Potem mama zajmowała się mną. Nakarmiwszy nas oboje, brała mnie na ręce, a Andrieja za rękę i udawała się po mleko na Zacepski rynek. Po naszym powrocie tata jeszcze spał, poprzedniego wieczoru późno wrócił do domu, albo zasiedział się nad tłumaczeniami. Mama musiała go budzić. Trzeba było przynieść z komórki drewna na opał, napalić w piecu, wyprać pieluchy, ugotować na kuchence naftowej obiad, pobawić się z dziećmi, dać im soku z marchwi.

Tata był zły, że go się budzi, mama zaczynała się denerwować. Pod wieczór, gdy zmęczona do ostateczności karmiła nas i układała do snu i kiedy dla niej samej dopiero mogło się zacząć normalne życie, zachodził do nas taty przyjaciel i współautor przekładów, Arkadij Szteinberg, zabierał tatę i razem szli na cały wieczór do Domu Związku Poetów lub do znajomych.

Latem mama wywoziła nas z miasta. Tata rzadko pojawiał się na daczy, częściej bywał tam przyjaciel rodziców, Lew Gornung, który przywoził naftę i coś do jedzenia. Kiedyś gospodyni zdziwiła się, że to nie on jest ojcem dzieci. Czasami mama znajdywała w kieszeniach taty liściki od kobiet. Nie wiem, jak reagowała na nie...

Wzajemne rozdrażnienie niszczyło życie rodziców. Tata starał się jak najczęściej wychodzić z domu. U nas było ciasno, były dzieci, kłopoty, zmęczona żona; tam – wiersze, dowcipni koledzy, nowe znajomości, interesujące kobiety.

Po sąsiedzku, w zaułku Partyjnym, mieszkał Władimir Trienin, krytyk literacki z kręgu Majakowskiego i Burlukowa. Tata zakochał się w jego żonie, wesołej i bardzo pięknej Antoninie Aleksandrownie.

Pamiętam siebie, siedzącą pod stołem i płaczącą: *Tato, nie odchodź!* Ale tata opuścił nas. Kiedy był młody, był niewolnikiem swych namiętności. Dopiero później, gdy miał już życie prawie za sobą, często mi cytował wymyślony przez

siebie aforyzm: *Każda następna żona jest gorsza od poprzedniej*. To znaczy, że mimo wszystko mama była najlepsza.

Za rozejście się nigdy nie winiła samego taty, w równym stopniu obarczała winą także siebie. *Ech, Asia, Asia, wiele popełniliśmy w życiu głupstw* – pisała do taty podczas wojny...

Pewnego upalnego dnia, w lipcu dziewięćdziesiątego drugiego roku, przyszło mi odwiedzić Szczipok. W pobliżu jest teraz metro i wyjście ze stacji „Sierpuchowskaja" prowadzi prosto do zaułka Striemiannego. Obok znajduje się szkoła, w której uczył się Andriej.

Idę ulicą, którą każdego dnia chodził do szkoły, a mama – do pracy, do drukarni, która miała nazwę: „Pierwsza Wzorcowa".

Oto i nasz dom, a raczej to, co niegdyś było naszym domem. Pozostał jedynie szkielet i ściany z pustymi oknami. Naszą dzielnicę podczas wojny silnie bombardowali Niemcy, ale dom się wówczas uchował. Teraz zburzyli go nasi...

W drugim pokoju, tam, gdzie stało łóżeczko Andrieja, rośnie teraz wierzbówka. Pełno jej było niegdyś na porębach, tam, gdzie rosły także poziomki, wyrastała na pogorzeliskach razem z maliniakiem. W czasie wojny suszyliśmy i parzyliśmy jej liście zamiast herbaty [13].

Schody prowadzą donikąd. Albo do nieba... Jedne były przeciwpożarowe – wąskie, żelazne, ażurowe, przymocowane do ściany domu. Pewnego razu wdrapał się po nich na samą górę trzyletni Andriej. Łatwo sobie wyobrazić, co wówczas przeżywała mama. Starała się nie dać po sobie tego poznać, aby nie przestraszyć Andrieja. Zawołała do niego: *Andriusza, jak ci tam w górze, dobrze?* – *Dobrze!* – odpowiedział Andriej. – *To zaczekaj na mnie, zaraz się do ciebie wdrapię!* Andriej poczekał na nią na najwyższym schodku, a mama, schwyciwszy go w pasie, zeszła po cienkich szczebelkach na ziemię.

Inne schody, z białego kamienia, wydeptane, wytarte przez niejedno pokolenie mieszkańców, prowadziły na pierwsze piętro do mieszkania rodziny Goppiusów. Do nich chodził Andriej ćwiczyć grę na pianinie. Własnego pianina nie mieliśmy.

Ruiny domu odgrodzone są od ulicy parkanem. Za nim znajduje się wysypisko śmieci: leży tam potłuczone szkło, leżą szmaty, kawałki żelaza, resztki różnokolorowych tynków, zardzewiałe kaloryfery, które kiedyś dawały nam ciepło. Brakuje Andrieja. Mógłby tu sfotografować scenę do filmu o przemijaniu tego, co istnieje, i o zapomnieniu.

Nie powinnam tutaj przychodzić.

MARINA TARKOWSKA
Tłum. JANUSZ GAZDA

Druk za: M. Tarkowskaja *Oskołki Zierkała*, „Sogłasije" 1992, nr 1, ss. 126-127, 128-130, 131-133, 134-136, 137-138; „Sogłasije" 1993, nr 1, ss. 91-95, 102-104, 106-108, 110-113.

Przypisy tłumacza:

[1] Lapinka – kwartał i skwer w Moskwie, w miejscu, gdzie były domy akademickie, zbudowane przez kupca Lapina dla ubogich studentów. Rozciągał się ten kwartał między zaułkiem 2. Szczipkowskim a ulicą Sierpuchowską (przypis autorki).

[2] Litfond – skrót od „Litieraturnyj fond" (fundusz literacki), instytucja państwowa, istniejąca przy Związku Pisarzy Radzieckich, zajmująca się świadczeniem różnego rodzaju pomocy finansowej członkom Związku i ich rodzinom.

[3] „Komunalnaja kwartira" (mieszkanie komunalne) – popularnie zwana komunałką – to typ wielorodzinnego mieszkania, ze wspólnym korytarzem, wspólną kuchnią i łazienką, charakterystyczny dla nowego budownictwa w okresie stalinowskim w ZSRR. Mieszkania te wytworzyły nowy rodzaj kolektywnej obyczajowości: ulokowanie w jednym mieszkaniu kilku rodzin oznaczało nie tylko oszczędności w budownictwie, ale również możliwość wzajemnego śledzenia, kontroli zachowań i poglądów ideologiczno-politycznych pod kątem zgodności z obowiązującymi normami. Mieszkania takie były wybitnie konfliktogenne.

[4] Wsiesojuznyj Gosudarstwiennyj Institut Kiniematografii – Ogólnozwiązkowy Państwowy Instytut Kinematografii w Moskwie.

[5] Gra w pikuty (po ros. „nożyczki") polegała na umiejętnym operowaniu nożem, „strącaniu" go z ręki, łokcia, poszczególnych palców itp. tak, aby po kilku obrotach w powietrzu, wbił się ostrzem w ziemię; „żostoczka" przypominała popularną u nas po wojnie grę „w Zośkę" – „Zośkę" robiło się z małego ciężarka ołowianego (najczęściej wytapiało go się samemu), mocując do niego kiść kolorowej wełny, która zwalniała (na zasadzie spadochronu) opadanie „Zośki"; w Rosji „żostoczkę" robiono z gałganka, w który owijano jakiś ciężarek; „pristienoczek" był grą w pieniądze: odbijało się monetę od ściany lub muru, następny gracz próbował tak odbić swoją monetę, by upadła jak najbliżej monety poprzednika (upadek na określoną, bliską odległość – dłoni lub palca – pozwalał na zabranie czyli „wygranie" monety współuczestnika gry).

[6] „Rasszybałka" – także gra w pieniądze, ale zamiast odbijać monetę o ścianę rzucało się ją z pewnej odległości w stronę leżącej na ziemi monety przeciwnika.

[7] Chodzi o sztukę zatytułowaną *Zoja* – o opiewanej na różne sposoby (m.in. w czytankach szkolnych, na ekranie, na licznych obrazach malarskich i na scenie) uczestniczce ruchu partyzanckiego, Zoji Kosmodiemianskiej, która schwytana przez Niemców, torturowana, zginęła z ich rąk, powieszona w wieku 18 lat (w 1941 r.).

[8] Obchodzona uroczyście rocznica rewolucji październikowej, najważniejsze święto (obok 1 Maja) w ZSRR.

[9] Golicyno – podmoskiewska wieś letniskowa, gdzie m.in. znajdowały się dacze wielu twórców radzieckich.

[10] Michaił Isakowski (1900-1973) – poeta i publicysta radziecki, autor słów do popularnych piosenek patriotycznych i sentymentalnych z końca lat trzydziestych (*Katiusza*) i z okresu wojny: W przyfrontowym lesie *(W prifrontowym lesu), Kwiat jabłoni (Łuczsze nietu), Samotna harmonia (Snowa zamierło...).*
Cytowane słowa piosenki brzmią następująco w tłumaczeniu dosłownym:
Wrogowie spalili rodzinną chatę,
Zabili wszystkich bliskich.
Gdzie ma teraz iść żołnierz,
Komu zanieść swój smutek?
Nie czyń mi wyrzutów, Praskowjo,
Że przyszedłem z tym do ciebie.
Chciałem wznieść toast na zdrowie,
A pić muszę za ich wieczne odpoczywanie.
Żołnierz milczał, spłynęła łza,
Łza nie spełnionych nadziei,
A na piersi jego lśnił
Medal za miasto Budapeszt.

[11] *Istorija odnoj wrażdy* – wydana w 1928 r., pod redakcją i ze wstępem Nikołaja Silbersteina, książka o stosunkach między Dostojewskim i Turgieniewem, zawierająca listy, które dwaj wybitni pisarze wymieniali między sobą.

[12] Chodzi o Piotra Konczałowskiego (1876-1956), dziadka od strony matki znanych i zaprzyjaźnionych później z Andriejem Tarkowskim reżyserów filmowych – Andrieja (zwanego przez przyjaciół i rodzinę Andronem) Michałkowa-Konczałowskiego i Nikity Michałkowa. Ojcem ich obu był Siergiej Michałkow, pisarz i publicysta, autor bardzo popularnych bajek dla dzieci, współautor słów hymnu ZSRR (napisanego w 1943 r.), należący do oficjalnej, literackiej elity radzieckiej, reprezentujący (nawet w tzw. czasach stalinowskich) oficjalne stanowisko partyjno-ideologiczne, jeden z zamożniejszych ludzi w ZSRR.

[13] Po rosyjsku wierzbówka nosi nazwę: „iwan-czaj" (iwan-herbata).

Wieczory jednego lata

NATALIA BARANSKA

Rodziców Andrieja Tarkowskiego znałam jeszcze w czasach młodości – studiowaliśmy razem na Wyższych Kursach Literackich. Byłam nawet na jednym roku z Marią Iwanowną, czyli Marusią Wiszniakową; Arsienij Tarkowski studiował rok wyżej. Marusia, dziewczyna z warkoczem koloru dojrzałej pszenicy, o szarych oczach, zaokrąglonej twarzy, o ruchach spokojnych i powolnych, zasługiwała na miano pięknej Rosjanki. Bladolicy Arsienij, zwracający uwagę wschodnim wykrojem czarnych oczu i wyszukaną urodą, w której jakby przełamywały się różne rasy, miał w sobie coś demonicznego. Oboje pisali wiersze, całkowicie odmienne; kontrastowo bowiem różnili się od siebie. Zapowiadało to miłość niecodzienną, być może szczęśliwą, ale z pewnością trudną. Urodziło im się dwoje dzieci – syn i córka. Dzieci były jeszcze małe, kiedy miłość skończyła się – ojciec opuścił rodzinę. A po kilku latach wybuchła wojna. Nieszczęścia i zgryzoty stały się powszechne.

Trudną miłość pokazał Andriej Tarkowski w filmie *Zwierciadło,* w utworze refleksyjnym, inspirowanym wspomnieniami. W filmie tym przedstawił nam postać matki jako takiej i utrwalił żywe oblicze własnej matki, będącej już wówczas w podeszłym wieku.

Wojna rozłączyła nas na długo. Nasza przyjaźń odrodziła się i okrzepła jakby na nowo po wojnie. Mój mąż zginął, zostałam sama z dwojgiem małych dzieci, Marusia także była sama ze swoją dwójką. Żyło nam się ciężko, biednie, ale mimo wszystko starałyśmy się wynająć latem jakieś letnisko na wsi dla naszych dzieci. Tym bardziej że starsze dzieci – jej syn i moja córka – nie były całkiem zdrowe. W roku 1948 znalazłyśmy się razem w pewnej wiosce pod Zwienigorodem, w pobliżu Porieczja.

Marusia z Andriejem i Mariną zajmowali niewielki pokój, a my – tak zwaną komorę, letni pokoik z wejściem prosto z sieni, bez normalnego okna, a tylko z małym otworem, zapewniającym przewiew. Właśnie tutaj, na czystej, umytej do białości, drewnianej podłodze, na dwóch siennikach, ułożonych pod ścianą z grubych bali, urządzaliśmy nasze wieczorne posiady – opowiadaliśmy niezwykłe lub po prostu interesujące zdarzenia z życia, najczęściej takie, które budziły strach i przerażenie, takie bowiem opowieści podobały się najbardziej; oczywiście, odpowiednio je ubarwialiśmy, a czasem nawet dawaliśmy się ponieść fantazji. Andriej, który miał wówczas szesnaście lat, mówił niewiele, ale za to uważnie słuchał, wpatrując się bacznie nie tylko w twarze opowiadających, ale także słuchaczy. Widać było, że wszystko to mu się bardzo podoba: zapach siana i drewna, zmierzch zapadający za okienkiem, opowieści i rozmowy. Był zgrabnym chłopcem – szczupły, zwinny, poruszający się z lekkością. W stosunkach z innymi był

Margarita Tieriechowa i Marija Tarkowska w *Zwierciadle*

nieco oschły i powściągliwy. Chodziliśmy do lasu z wielkimi koszami zbierać grzyby, których było mnóstwo. Grzybobranie traktowaliśmy jako sposób podreperowania naszej trudnej sytuacji materialnej. Andriej bardzo nie lubił tego zajęcia, samotnie oddalał się w głąb lasu i znikał na długo. Przysparzał matce wiele goryczy – był najeżony, nieskory do ustępstw.

My, matki, chciałybyśmy rozumieć nasze dzieci, lecz często nie możemy pojąć ich zachowania; chciałybyśmy, aby nas słuchały, i denerwujemy się, gdy one puszczają nasze słowa mimo uszu. Andriej był dla swojej matki dzieckiem trudnym. Długo nie mógł się zdecydować, co będzie w życiu robił, a matka pragnęła, aby jak najszybciej stanął na własnych nogach. To nie było zwyczajne pragnienie, to była nieodzowna konieczność, zważywszy trudne warunki ówczesnego życia. Marusia pracowała w drukarni jako korektorka, starała się dorobić nadgodzinami, brała pracę do domu, ale mimo wysiłku zarabiała grosze. Skarżyła się na syna: zajął się muzyką – rzucił ją, wziął się za malowanie – rzucił. Wreszcie, radość – dostał się do Instytutu Orientalistyki, sam wybrał sobie ten kierunek studiów i egzaminy zdał z wyróżnieniem. Niewielu osobom się tak po-

szczęściło – ciekawe studia, ciekawa dalsza droga, możliwość podróży na Wschód. Wytrwałości wystarczyło mu jednak tylko na jeden rok. W trakcie drugiego roku zrezygnował. Marusia popadła w rozpacz. Córka ją pocieszała: *Czy ty poważnie myślałaś, że on będzie się tam uczył?*

Miałam wówczas zadziwiającą rozmowę z Marusią. Zapytana, co się teraz stanie z Andriejem, odpowiedziała: *Załatwiłam mu miejsce w ekspedycji geologicznej, która udała się w tajgę.* Pytam więc, gdzie konkretnie, z kim, jakie wziął ze sobą ubranie, w jakich butach pojechał... Odpowiada z niejaką złością:

– *Jak to, w jakich butach? Zwyczajnie, w pantoflach.*

– *Przydałyby mu się buty z cholewkami...*

– *Skąd miałabym je wziąć?!*

– *Przecież się zaziębi.*

– *Trudno.*

– *Przecież ma kłopot z płucami.*

– *Trudno.*

Westchnienie. Milczenie, długie milczenie. Potem zaczyna mówić o czymś innym.

Dopiął swego!

Po roku Andriej dostał się do WGIK-u, gdzie musiał zdać egzamin konkursowy – przydały się i muzyka, i malarstwo. Wszystko, co gromadził w sobie długo i w milczeniu, przydało mu się. Być może także wyprawa w tajgę, a nawet nasze posiady we wsi Salkowo.

Czy można sobie wyobrazić Andrieja jako naukowca, orientalistę? Z pewnością nie. Nie miał natury naukowca, był urodzonym artystą i znalazł swą jedyną, oryginalną drogę.

styczeń, 1988

NATALIA BARANSKA
tłum. JANUSZ GAZDA

Druk za: Natalija Baranskaja *Wiecziera odnogo leta*, (w:) *O Tarkowskom*, wyd. „Progriess", Moskwa 1989, s. 30-35

Wiersze

ARSIENIJ TARKOWSKI

Arsienij Tarkowski, 1939 r.

Źródła:

Biały dzień. Wiersz, który stał się mottem do scenariusza filmu *Zwierciadło*. Cyt. za: Arsienij Tarkowski, *Pierworództwo*, wybrał i słowem wstępnym opatrzył W. Dąbrowski, Warszawa 1971, s. 9.
Pierwsze spotkanie. Tamże, s. 42-43. Ten i dwa następne wiersze były czytane przez poetę w filmie *Zwierciadło*.
Życie, życie, tamże, s. 56-58.
Eurydyka, tamże, s. 36-37.
Rozchorowałem się w dzieciństwie, tamże, s. 46-47. Wiersz przywołany przez Andrieja Tarkowskiego w *Nostalgii*.

BIAŁY DZIEŃ

Głaz leży koło jaśminów,
Skarb zakopany pod głazem.
Ojciec na dróżce stoi.
Biały, biały dzień.

Topola srebrzysta w kwieciu,
Tuż – centyfolia, a za nią
Róże wijące się pośród
Ciszy mlecznych traw.

Nigdy nie byłem bardziej
Szczęśliwy niż tego dnia.
Nigdy nie byłem bardziej
Szczęśliwy niż tego dnia.

Powrócić tam niepodobna
I opowiedzieć nie sposób,
Jakiej błogości pełen
Był ten biały dzień.

1942

Tłum. Wiktor Woroszylski

PIERWSZE SPOTKANIE

Tych naszych spotkań pierwszych każde mgnienie
Wciąż było dla nas niczym objawienie.
Świat był daleko. Świat nie wiedział tego,
Że ty się lotu uczyłaś ptasiego
Na stopniach schodów, w pełni odurzenia
Śmigając w górę, w dół, prowadząc w biegu
Przez bzy wilgotne do królestwa swego,
Po tamtej stronie lustrzanego cienia.

I byłem w łaskach Jej Królewskiej Mości,
Pokornej prośbie uczyniono zadość –
Otwarto wrota carskie i z ciemności
Świeciła w ciemność wychylona nagość.
A gdym się budził: Bądź błogosławiona! –
Twierdziłem bluźniąc, bowiem kiedy niema
Spałaś, powieki przymknąwszy, znużona –
Niczym błękity wszystkich pastwisk nieba
Bzów się nad nimi pochylały grona
I błękitami muśnięte powieki
Spokojne były i ciepłe – ramiona...

W krysztale jasnym pulsowały rzeki
I rosły góry i morza ogromne,
A ty ze sferą kryształową w dłoni
Jak z jabłkiem spałaś... A spałaś na tronie
I – nie do wiary! – należałaś do mnie!

I słowo nam się w ustach odmieniło,
Powszednie – brzmiało nagle szorstko, czule
I rozsadzało krtań wyrazem, siłą,
Niezwykłym sensem, w którym Ty znaczyło –
Cesarz i władca! Król nad króle!

I świat się nam odmienił: rysy, twarze,
Najprostsze rzeczy: dzban, miednica, stropy,
Gdy między nami mieniący się warzył,
Aż zastygł w rżnięty kryształ – strumień wody.

I droga wiodła nas na antypody.
Przed nami się cofały jak miraże
Niewiarygodne i cudowne grody.
I trawa sama kładła się pod nogi,
I ptaki skrzydłem wytaczały drogi.
I ryby wyszły z rzek, i w niebios kręgu
Otwarła nam się tęcza siedmiobarwna...

Gdy los za nami śladem szedł od dawna,
Niczym szaleniec z brzytwą w ręku.

1962

Tłum. Andrzej Mandalian

ŻYCIE, ŻYCIE

1

Ani trucizna, ani anatema
Niestraszne mi. W przeczucia i w złowieszcze
Znaki nie wierzę. Wiem, że śmierci nie ma
W przyrodzie. Wszystko, co żyje, jest wieczne.
Niezrozumiała jest ludzka obawa
Przed śmiercią i ciemnością. Tylko jawa
I tylko życie istnieje na świecie.
Wszyscy stoimy nad morską głębiną;
Ja jestem z tych, co nieśmiertelność z sieci
Wyjmują, gdy jej ławice napłyną.

2

Mieszkajcie w domu – dom mocne ma ściany.
Ja mogę w którekolwiek ze stuleci
Wejść i zbudować w nim dom niezachwiany.
Dlatego ze mną wasze żony, dzieci
Siedzą przy jednym stole, wyciosanym
Dla prapradziada i wnuka zarówno:
Oto jesteście w przyszłość zanurzeni
I jeśli w górę wzniosę rękę ufną
Zostanie z wami wszystkie pięć promieni.
Ja każdy dzień przeszłości jak sklepienie
Obojczykami swymi podpierałem,
Zmierzyłem czas, jak geometra ziemię
I jak przez Ural przezeń wędrowałem.

3

Na własną miarę wiek sobie wybrałem.
Przez kurz, burzany, przez stepu przestrzenie
Gnaliśmy rączym na południe cwałem.
Tam głosem mnicha wróżył mi śmierć w boju
Pstry konik polny wąsem trąc podkowę.
Do siodła dolę przytroczyłem swoją,
I dziś jak wtedy w oddale stepowe
W strzemionach stojąc w przyszłość wznoszę głowę.
Mam nieśmiertelność w sobie tak bogatą,
Że moją krwią by wieki roztętniono.
Za kąt przytulny, gdzie drwa jasno płoną,
Mogłoby życie moje być zapłatą,
Gdyby nie było lotną igłą – ono,
Co w świat mnie niesie jak nić nawleczoną.

1965

Tłum. Józef Waczków

EURYDYKA

Jedno ma ciało człowiek
Jak pojedynczą celkę,
A duch obrzydził sobie
Schowanko to niewielkie
Z uszami i oczyma,
Którym już wiele brak,
I skórą, co się trzyma
Na kościach byle jak.

I leci z dna źrenicy
Do niebiańskiej krynicy
Na szczyt śnieżnej iglicy
Jak ptacy-wędrownicy,
I słyszy poprzez szpary
Więzienia, w którym wzrósł,
Leśne i polne gwary,
I trąby siedmiu mórz.

Źle duszy jest bez ciała,
Jak ciału bez odzieży:
Nie ujmie nic, nie zdziała,
Nie stworzy, nie zamierzy.
Kto wróci – nie powiecie
Za rok ani za sto –
Po tańcu na parkiecie,
Gdzie tańczyć nie ma kto?

Inna mi, w innych szatach
Dusza się śni z kolei,
Co płonie i przelata
Od lęku do nadziei.
Jako błękitny płomień,
Przez świat jej dano iść,
Na stole bzu – dla wspomnień –
Pozostawiając kiść.

Dość opłakiwać, dziecię,
Nieszczęsną Eurydykę.
Kółeczko swe po świecie
Miedziane goń patykiem,
Dopóki słuchu częścią
Bodajby – chwytasz stuk
Kamyków, które chrzęszczą
Wesoło u twych nóg.

1960
Tłum. Jerzy Litwiniuk

ROZCHOROWAŁEM SIĘ W DZIECIŃSTWIE

Rozchorowałem się w dzieciństwie
Z głodu, ze strachu. Zdzieram z wargi skórkę
I oblizuję wargę; jest słonawa
I chłodna, dobrze to zapamiętałem.
A jednak idę, jednak idę, idę,
Siedzę na schodach od frontu, wygrzewam
Się na tych schodach, i w malignie idę
Posłuszny tonom fletu szczurołapa
Do rzeki; siadam, grzeję się; mam dreszcze.
A matka stoi, palcem na mnie kiwa,
To niby blisko, a nie sposób podejść:
Zbliżam się – stoi może o pięć kroków
I kiwa na mnie; przybliżam się – stoi
Znów pięć kroków, przyzywa.
Gorąco
Mi się zrobiło, rozpiąłem kołnierzyk
I położyłem się. – Aż nagle trąby
Zagrzmiały, światło uderzyło w oczy,
Kłus koni, matka ponad jezdnią wzlata
I kiwa na mnie – uleciała...
Teraz
Śnię biały szpital wśród jabłoni białych
I aż pod brodę białe prześcieradło,
I biały doktor wpatruje się we mnie,
I biała w nogach stoi pielęgniarka,
Skrzydłami z wolna rusza. Tak zostali.
A matka przyszła, palcem pokiwała –
I uleciała...

Tłum. Witold Dąbrowski

Ofiarowanie

Goethe powiedział, że przeczytać dobrą książkę jest tak samo trudno, jak ją napisać. Oznacza to, że aby pojąć to, co w swoim dziele zamierzył autor, należy wykonać pewną pracę duchową.

Andriej Tarkowski

1 **Grigorij Pomieranc**
W POSZUKIWANIU WEWNĘTRZNEGO KRĘGU

2 **Jefim Lewin**
O PROBLEMIE OFIARY

3 **András B. Kovács**
DWA ŚWIATY

4 **Władimir Michałkowicz**
ENERGIA OBRAZU

W poszukiwaniu wewnętrznego kręgu

GRIGORIJ POMIERANC

Jednym ze sposobów leczenia następstw urazów psychicznych jest wyciągnięcie z głębin podświadomości kosmicznego poczucia *wszystko jest we mnie i ja we wszystkim* lub też innego światłego archetypu *śmierć – zmartwychwstanie.* Krzywda, ból i strach toną w nieskończonej światłości, Panna-Krzywda ustępuje przed Panną usuwającą krzywdy.

Nasze społeczeństwo wystarczająco przypomina pacjenta lekarza psychiatry. *Nagromadziło się tak dużo złości, wzajemnych pretensji, oskarżeń, tak zdziczały obyczaje* – pisze Daniił Granin – *że ludziom trudno jest przejść do innego stanu, zwrócić swoje fizyczne i duchowe siły ku pomocy bliźnim. Nikt nie chce odpowiadać na wezwanie do miłosierdzia – tak bardzo jesteśmy pogrążeni w swojej złości, w różnych porachunkach, w problemach zemsty, w walkę i wybuchy pasji, co też prowadzi do zdziczenia duszy...*

Pamiętanie krzywd i żądza zemsty leżą u podstaw całych ruchów społecznych. W takich wypadkach psychiatrzy mówią o kompleksie sadomasochistycznym. Zaczyna się to jednak od najzwyklejszego zacietrzewienia polemicznego. Ten fenomen analizowałem już dwadzieścia lat temu: *Diabeł pojawił się wraz z pianą na ustach anioła, który wystąpił do walki o świętą i słuszną sprawę... Wszystko, co wywodzi się z ciała, rozpada się w proch: i ludzie, i systemy. Wieczny jest jednak duch nienawiści w walce o słuszną sprawę.* Jerzy Zwycięzca łatwo może przemienić się w nowego smoka, w smoka-zwycięzcę.

To samo szaleństwo stadnej nienawiści, rozpoczęte w 1914 roku w imię obrony Słowiańszczyzny przed zaborczym niemieckim imperializmem, było kontynuowane w imię światowej rewolucji, w imię uwolnienia się od wrogów narodu, w imię ratunku przed mordercami w białych fartuchach. Ludziom nie pozwalała spać myśl, że to nie ich torturują. Nienawiść zatruła etykę, pedagogię, zatruła sztukę – to znaczy wszystkie te lekarstwa, które można podać choremu społeczeństwu. Zarazem skażone zostały sumienie i duchowość. Pozostaje nam wybór pomiędzy brakiem duchowości i skażoną duchowością, a skażona duchowość okazuje się bardziej atrakcyjna. Można to obserwować także w kinematografii. Jednakże w tym, co widziałem, można odczuć chęć wyrwania się z błędnego koła nienawiści.

Kino stało się symbolem szaleńczego tempa XX wieku, tempa, które nie pozwala nawet na małą refleksję. Jest jednak jeszcze inne kino, które zatrzymuje naszą myśl i zawraca ku tej powolności, z jaką pojawia się zorza i z jaką człowiek wpatruje się w swego rozmówcę z napiętą uwagą (co jest cnotą prawie

zapomnianą w naszych czasach). Wtedy zaczyna się dialog z poezją, która zatrzymuje liryczną chwilę. Andriej Tarkowski wspominał wiersze swojego ojca. Ja wspominam *Sonety do Orfeusza* Rilkego:

...a ich posłańców, którzy od dawna się spóźniają,
wyprzedzamy niezmiennie...

(tłum. M. Jastrun)

a także wiersz Zinaidy Mirkinej:

Gdybyśmy choć raz przyjrzeli się dokładnie,
Jednej tylko chwili z całą spojrzenia uwagą,
To już nic więcej nie byłoby trzeba,
Światłość na wieki nie zeszłaby z oblicza.
Gdybyśmy w jakiś kąt ziemi
Wpatrzyli się do istoty nieba,
Martwi mogliby powstać,
A my byśmy nigdy nie umarli.
Duch gotów jest zebrać siły
Już, już, teraz... A nam do objawienia
Brakuje ostatniej chwilki –
I nakładają się na siebie kolejne wieki.

Wszystko to brzmi jak morał na początku bajki, a było coś z bajki w moim doświadczeniu, wyniesionym z retrospektywy nakręconych w Rosji filmów Tarkowskiego. Proszę więc od razu o wybaczenie niedoskonałości i subiektywizmu mojej wypowiedzi.

Tarkowski od początku był ogarnięty lękiem przed wojną o sprawiedliwość, przed *dobrem pokazującym pięści*. Widoczne jest to już w *Dziecku wojny*, w widzeniu wojny oczami dziecka. Od *Andrieja Rublowa* zaczynają się poszukiwania wyjścia z problematyki okrucieństwa. Wyjścia poprzez kontemplację piękna świata i dążenie do świętości, w zwróceniu się do świętego, który mógł dokonać tego, czego my nie możemy dokonać – zatrzymać nienawiść i powiedzieć (w swojej twórczości): *Przebacz im, Panie, nie wiedzą, co czynią*. Nie można było wybrać lepszego przykładu, niż Andriej Rublow, ponieważ nikt w Rosji nie potrafił uczynić świętości aż tak naoczną.

W naszej kulturze nie ma niczego doskonalszego. W *Trójcy* Rublowa środkowy anioł jest doskonałym milczeniem kontemplacji, w której żyje czysta miłość, otwarta na wszystkich i przed nikim nie zamknięta. Jeżeli poszukiwać jakiegoś jej przykładu, to najbliższym będzie Myszkin przed spotkaniem Nastazji Filipownej. Lewy anioł zaczyna płonąć świętą pasją, pragnieniem zbawiania (lub oskarżania zła). To jakby Myszkin porażony Nastazją Filipowną, to prorok Puszkina. Ma jeszcze w sobie bezstronność i spokój, ale aktywna miłość nastawiona jest na konkretny cel, nazwany, wypowiedziany, określony i oderwany od tego, co niewypowiedziane, od całości. Wyniszczając się w działaniu, miłość powraca do swego źródła, łączy się z nim (w prawym aniele) i zamyka krąg. To nie jest po prostu temat, kanon przekazany przez Bizancjum. To jest wewnętrzne doświadczenie, które można przeżyć, długo kontemplując Trójcę i ujmując jej głęboką treść jako trzy stany własnej duszy. Bez wątpienia to właśnie przeżył

Andriej Rublow, gdyż inaczej namalowałby nie autentyczną *Trójcę*, a słabą kopię. Chyba to właśnie przeczuwał Tarkowski, gdy zaczynał kręcić swój film. Ale w filmie tego właśnie nie znajdujemy. Jest tam bezradny młody artysta, poszukujący harmonii, przerażony okrucieństwem swego czasu, a potem nagle, nie wiadomo skąd, pojawia się reprodukcja *Trójcy*.

Na film Tarkowskiego napadali „patrioci", zaszokowani obrazem rosyjskiej historii, obrazem, który wydał się im nagromadzeniem mroku, prawie karykaturą. Mnie atakowano za to samo, napisane w tychże latach, ale nie w oficjalnej prasie, gdyż w niej nie było dla mnie miejsca, a w samizdacie i poza granicami kraju. Dlatego postawa, za którą atakowano Tarkowskiego, była mi bliska. Dziwiło mnie bowiem to, co dziwiło też Tarkowskiego: połączenie w jednej historii narodu ikon Rublowa i fresków Dionizego z Iwanem Groźnym i Malutą Skuratowem. Tacy despoci, tacy kaci, i taka sztuka, bogata duchem, nie mająca sobie równej na Zachodzie! Nie twierdzę, że do historii Rosji nie można podchodzić inaczej, ale wydaje mi się, że owocne jest jej badanie z punktu widzenia wiersza Maksymiliana Wołoszyna *Północny Wschód*:

Znak się nam odmieniał? Nazwa stara?
Wciąż tą samą drogą – kłus czy trucht:
Rewolucji wybuchy w carach.
W komisarzach – samowładztwa duch.
Wziąć na męki, albo strzelić z bata,
W dybach, klubach cisnąć poprzez lata,
Wbrew natury prawom –
Gdzieś tam znów byle z głowy. Aż się kurzy z głów.

(tłum. Andrzej Mandalian)

Model rosyjskiej historii nie powinien zlewać się z samą historią. Historia jako całość nie da się do końca zrozumieć i nie można uważać za błąd, jeżeli model lub obraz historii nie jest w stanie czegoś uchwycić. Inaczej nie mogłoby być ani modelu naukowego, ani artystycznego obrazu. Wszelka próba zrozumienia czegoś nieskończenie złożonego jest zarazem kondensacją. *Północny Wschód* Wołoszyna, *Rozmach* Daniiła Andriejewa, czy też film *Andriej Rublow*, kondensują przeciwieństwa i okrucieństwo rosyjskiej historii. Można było kondensować łagodność rosyjskiego życia, monastycznego lub wiejskiego. To na pewno spodobałoby się recenzentom. Surowa analiza zwraca się do silnych duchem. Ona nie pociesza, ale przeraża i zwraca uwagę na nasze własne grzechy, na nasze własne nie rozwiązane problemy. Krytyka filmu często zgadzała się z tezą Bondariewa, mówiącą że należy się sprzeciwiać naciskowi faktów i podporządkowywać pragnieniu milionów obywateli, którzy nie chcą wiedzieć o tym, co niepokoi i trwoży.

W wielu dyskusjach broniłem natomiast innej tezy: że Andriej Rublow jest tylko w tytule, że autora *Trójcy* w filmie nie ma. Proszę pomyśleć, po cóż był potrzebny rozdział *Dzwon*? Nie dodaje on przecież niczego do wiedzy o głównym bohaterze filmu. Logika postaci św. Andrieja wymagała przejścia od milczenia (kontemplacji) do wybuchu wewnętrznej światłości, tak jak Motowiłow zobaczył ją w św. Serafinie Sarowskim. Wtedy ujawniłoby się źródło światła na

obliczach, które malował Rublow. Nie dane było jednak Tarkowskiemu to właśnie przeżyć. A przecież jest on lirykiem w nie mniejszym stopniu niż jego ojciec Arsienij Tarkowski – przeto w każdym filmie powinien utożsamić się z którymś ze swoich bohaterów. Tymczasem w końcówce filmu porzuca Andrieja Rublowa i tworzy inną postać, tworzy samego siebie, jakim byłby na granicy XIV i XV wieku. Tą postacią staje się ludwisarz. Młody reżyser jest właśnie w jego sytuacji. Nie zna przecież tajemnicy dziadka i próbuje ją odkryć, a także rzeczywiście coś odkrywa. Najlepszymi rozdziałami filmu są trzy ostatnie: *Najazd, Smutek* i *Dzwon*. Aż do tego momentu przeszkadzał mi główny bohater, przeszkadzał Teofan Grek, nie na miejscu były rusałki, ale koniec filmu pozostawił w pamięci harmonijne i silne wrażenie. Nie uważam za błąd zadania filmu – stworzyć postać świętego artysty. Przeciwnie, odwaga Tarkowskiego była historycznym wydarzeniem w naszej kulturze. Potrzebujemy bowiem świętej sztuki, „proroctwa", jak mawiał Daniił Andriejew. Bez tego nie może się zrealizować odrodzenie narodu. Film jednak tylko zasygnalizował ten problem.

Duchowy wzlot, widoczny w *Trójcy* i w *Zbawicielu* Rublowa, nie udał się nikomu w ostatnich wiekach. Nawet Puszkin i Dostojewski mieli takie wzloty jedynie chwilowo. Najwięksi geniusze rosyjskiej literatury żyją poniżej kręgu Rublowa i niekiedy tylko zbliżają się do niego. Utracili bezstronność i spokój, pasje prowadzą ich do zamroczenia, do spustoszenia, a krąg zamyka się w niezadowoleniu z siebie samego i we łzach pokuty. Jest to drugi wielki krąg rosyjskiej kultury, krąg powieści XIX wieku. Wydaje mi się, że Tarkowski, po szaleńczo śmiałej próbie skierowania obiektywu wprost na niebo, zrozumiał, że nieba nie można tak łatwo zdobyć, że problem tkwi nie tylko w tym co zewnętrzne, nie tylko w „okrutnym stuleciu", ale także we własnym okrucieństwie, we własnych zdradach, we własnym nadużywaniu wolności.

Fantastyczny temat filmu *Solaris* dał Tarkowskiemu bodziec do zajęcia się odwiecznym w rosyjskiej literaturze problemem zbrodni i kary. Ocean Solaris zachowuje się jak chory psychicznie. Ujawnia grzechy kosmonautów, zdradę miłości, zabicie miłości, ukryte pod pozorami pozornego zapomnienia. Wizje, z którymi spotyka się bohater – to wprost przykłady klinicznego realizmu. Jest to pierwsza warstwa podświadomości, pojawiająca się przy zagłębianiu się w samą podświadomość. Mogą też materializować się inne warstwy, jeszcze bardziej zaskakujące. Renata, jedna z pacjentek czesko-amerykańskiego lekarza Grafa, poczuła na jednym z seansów, że jest samicą przedpotopowego jaszczura. Wygrzewała się na piasku nad brzegiem rzeki. Nagle pojawił się samiec, któremu nabrzmiały fałdy na szyi, a Renata odczuła silne podniecenie. Doktor Graf musiał tłumaczyć, że u samców niektórych gadów w czasie gry miłosnej rzeczywiście nabrzmiewają fałdy na karku. Renata nie wiedziała o tym. Gady mieszkały w jej transpersonalnej podświadomości. One śpią w każdym z nas – i trzeba przebijać się przez tę warstwę – jeżeli nie udało się przejść przez nią bez oglądania się za siebie. To jest właśnie „ciało śmierci", jak mówił Apostoł Paweł, nasz stary Adam, nasza wspólnota z grzechem pierworodnym, a jeśli chcecie, to jest nasza karma. Nie da się osiągnąć wolności ducha bez ograniczenia wolności tkwiących w nas gadów.

Modelem świadomości autorskiej w filmie *Andriej Rublow* jest nie znająca granic twórcza wolność, wolność na wszystkich poziomach, ukoronowana świę-

tością. Tak jednak w życiu się nie zdarza. Od rusałek nie ma bezpośredniej drogi do Zbawiciela. Jedynie przez ascezę. Wolność w najwyższych swych wzlotach oznacza okiełznanie tego, co niższe. Przestrzeń duchowa ujawnia się tylko w hierarchicznej strukturze duszy. Inteligent, który przeszedł przez doświadczenie wolności Stawrogina, z trudem uznaje konieczność istnienia hierarchii. Ale właśnie droga inteligenta, ze wszystkimi jej błędami i niepowodzeniami, najbardziej przyciąga w filmach Tarkowskiego.

Spotkałem swego Iwana Denisowicza (nazywał się Wasyl Iwanowicz Korszunow), a także swoją Matrionę, kubańską kozaczkę, która ukończyła dwie klasy, ale miała wrodzoną godność królowej. Nie dostrzegam jednak, że właśnie w nich należy poszukiwać zbawienia, a nie w pełnej wyrzeczeń działalności społecznej takich ludzi, jak Wielikanowa, Grigorienko, Sacharow, w twórczym życiu Smirnowa-Rusieckiego i Czernowolenki, Wejsberga, Sznitke i Gubajduliny. Znałem niektórych z nich i doświadczyłem ich czaru. Nie był on wcale mniejszy niż przy zetknięciu z Wasylem Iwanowiczem Korszunowem, którego zapamiętałem na całe życie: każdy dobry człowiek w obozowym baraku jest skarbem. Wydaje mi się, że chłopa jak z ikony tworzą pisarze w celu umocnienia swej własnej pozycji w sporze z innymi pisarzami, ale wykształconego człowieka, który osiągnął wysoki poziom moralny, autentycznego bohatera naszej bardzo złożonej cywilizacji, nie można sprowadzać do poziomu *Zwykłej historii*.

Dlatego też problemy postawione przez Tarkowskiego są głównymi problemami naszych czasów i naszego kraju. Nawet wtedy, gdy akcja dzieje się na stacji kosmicznej, krążącej wokół Solaris. Również w tych niezwykłych warunkach Tarkowski ukazał oderwanie się od Jedynego i poczucie bezbronności wobec *bestii swojej duszy* (wyrażenie R. M. Rilkego z *Improwizacji na tematy zimy na Capri*).

W *Zwierciadle* splotły się trzy tematy: jeden, kontynuujący *Dziecko wojny* i film *Andriej Rublow* – temat odwiecznych cierpień rosyjskiej historii; drugi – temat pokuty, rozpoczęty w *Solaris*; i trzeci, związany z pracą operatora – wpatrywanie się w piękno naszej starej ziemi, pełne napięcia spoglądanie w tajemnicę, którą widzimy każdego dnia i nie możemy jej zrozumieć. Kierowanie obiektywu na trawę chylącą się na wietrze wręcz przywołuje wiersz Tiutczewa:

Skąd wziął się rozdźwięk?
Dlaczego w harmonijnym chórze
Dusza nie to śpiewa, co morze,
I nie to, co szepcze myśląca trzcina?

Prawie wszystko w filmie jest piękne. Zwłaszcza kobiety, a szczególnie Tieriechowa. I przyroda. Głęboko zapada w pamięć nie kończący się przemarsz żołnierzy przez wodę. Ale jest też łyżka dziegciu, która zatruwa moje wspomnienia. Po zatarciu dystansu między sobą i bohaterem autor znalazł się w niewoli żalu nad samym sobą. Przepadła surowość, tak konieczna w pokucie – surowość *Notatek z podziemia* i *Zmartwychwstania*. Bohater kaja się ze swojej niemożności kochania i natychmiast współczuje sobie samemu. Współczucie sobie samemu na drodze pokuty jest tą kroplą, która (według Mistrza Eckharta) usuwa Boga. Przypomnijmy sobie słowa Apostoła Pawła: *Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał, stałbym się jak miedź brzęcząca albo cymbał brzmiący oraz nic bym nie zyskał.*

Osiem i pół oglądałem po *Zwierciadle* i z mniejszym zainteresowaniem niż *Zwierciadło*. *Zwierciadło* wydało mi się bardziej znaczące duchowo, bliższe napięciu prozy Dostojewskiego i Tołstoja. Ale właśnie tego napięcia mi zabrakło. Zabrakło bezlitosnego stosunku do samego siebie... W tym zaś, co najważniejsze, to znaczy w zrealizowaniu wcielenia w dzieło sztuki zasad duchowych i moralnych, uważam *Zwierciadło* za film słabszy niż *Solaris*.

Stalker jest natomiast mniej doskonały niż *Zwierciadło*, jeśli chodzi o estetyczną stronę filmu. W *Zwierciadle* prawie wszystko jest doskonałe, poza jednym wyjątkiem (dla mnie bardzo ważnym). Zaś w *Stalkerze* można się doszukać więcej niedostatków. Jednakże w tym, co zasadnicze, poczyniono ogromne postępy. W tym wypadku Tarkowskiemu po raz pierwszy (i to chyba w całej historii rosyjskiego kina) udało się to, co nie udało się w *Rublowie* – ukazać źródło religii, pokazując szaleńca Bożego z jakiegoś wyznania, szaleńca naszego nieokreślonego pragnienia duchowości. Odlegli są od niego wszyscy bohaterowie innych filmów różnych reżyserów – Stalkera wyróżnia jakieś szczególne napięcie duchowości ptaka, któremu nie wyrosły jeszcze skrzydła. Jeszcze nie zostały rozłożone, ale czuje się je gdzieś za plecami.

Tak wyszło, że w filmach naukowo-fantastycznych, bez zewnętrznych oznak religijności, Tarkowski najbardziej zbliżył się do mistycznego odczucia wewnętrznej światłości, z której wyrastają wszystkie religie, ale która nie jest jeszcze uformowaną religią – nie jest to obrzęd, dogmat, mit, ikona, a tylko poryw. To właśnie wyraził amerykański poeta Stevens: *Wierzymy bez wiary, jesteśmy ciągle bez niej.*

Każde pokolenie na nowo odkrywa tę wiarę bez formalnych kształtów wiary, wiarę w ciemności, z trudem otwierającą oczy. Kiedyś zapytałem Władimira Wejsberga, dlaczego malowane przez niego kobiety mają zamknięte oczy. Wejsberg odpowiedział: *Ja jeszcze nie widzę oczu*. A ja pomyślałem, że gdyby otworzyły oczy, byłyby to oczy z ikon. Malarz nie może namalować tego, czego nie zobaczył. Szaleniec Boży, którego zobaczył Tarkowski, stanowi szczyt jego rozwoju w tym kraju i jeden z wiecznych stopni doświadczenia duchowego, które na nowo odkrywa każde nowe pokolenie – przynajmniej w Rosji.

Chciałbym zakończyć cytując kilka zdań z nie opublikowanej powieści Aleksandry Sozonowej, młodszej o dwadzieścia lat od Tarkowskiego: *...reanimacja sumienia. Dla jej zrealizowania potrzeba kilku szalonych ludzi. Niewielu chorych na padaczkę. Także kilku aktorów. Ludzi zdolnych do porozmawiania z człowiekiem z takim przekonaniem, wiarą i bólem, żeby wstrząsnąć nim do samej głębi, do najbardziej ukrytych, podświadomych, a być może ciągle płonących źródeł męstwa i dobra...*

Te słowa dobrze pasują do filmów Tarkowskiego.

GRIGORIJ POMIERANC
Tłum. ks. HENRYK PAPROCKI

Druk za: G. Pomieranc, *W poiskach wnutrienniego kruga*. „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, nr 14, s. 65-69.

O problemie ofiary

JEFIM LEWIN

Film *Dziecko wojny* rozwija się jak metafora traktowana na różnych poziomach: jest to metafora walki światłości z ciemnością życia i śmierci, pokoju i wojny, dobra i zła, normalnego dzieciństwa i dzieciństwa czasu wojny, miłości i nienawiści, humanizmu i antyhumanizmu, Historii i Apokalipsy. Wszystkie te antynomie nie są jednoznaczne, lecz skonstruowane w bardzo złożony sposób, splatają się jedna z drugą, odrzucają jedna drugą, jedna drugą „nawołują" i tworzą polifonię, której motywem przewodnim jest ofiara. Trzeba jednak od razu zastrzec, że tematyka i obraz samej ofiary mają u Tarkowskiego wiele wariantów, zmieniają się i rozwijają.

Treść tej metafory przejawia się nie tylko w losie Iwana. Problematyka ofiary, w ten lub inny sposób dotycząca losu wszystkich osób, widoczna jest także w losie kultury.

Niemcy nie mają artystów – mówi Iwan, oglądając album z reprodukcjami Dürera: kamera zatrzymuje się na *Czterech jeźdźcach Apokalipsy*. Faszyzm – *bestia z otchłani* – złożył w ofierze także niemiecką kulturę, nie tylko prawosławną cerkiew, w której krypcie zamienionej przez okupantów na więzienie, Iwan w tak straszny sposób demonstrował swoją chęć zemsty. Później, pod koniec filmu, gdy na ekranie pojawi się kronika – trupy Goebbelsa i jego dzieci, zabitych przez matkę, Dürer i kronika połączą się i ujawnią głęboką metaforę Historii złożonej w ofierze. Apokalipsa jest nie tylko artystycznym obrazem, staje się rzeczywistością, jest traktowana jak dokument, jak kronika dawnych czasów, jest realistyczna w swojej przedziwności, a kronika przestaje już być kroniką, staje się dziełem sztuki, też przedziwnym w swym realizmie. Dzieło sztuki i dokument przemieniły się, przeniknęły się wzajemnie, ukazały swoje tragiczne pokrewieństwo jako świadectwa składania krwawych ofiar.

Jednakże centralną częścią wieloosobowej kompozycji, objętą nazwą „Ofiarowanie", jest *Dziecko wojny* – Iwan i problem zapłaty za harmonię świata. W tym wypadku problem nie został postawiony w swej klasycznej formie: czy jesteś gotów zapłacić za powszechne szczęście, za wielką łaskę, krwią jednego niewinnie zamęczonego dziecka? Ofiara została już złożona, trzeba ją było złożyć dla zbawienia świata, dla odbudowania Historii. Problem brzmi inaczej: Jak żyć, wiedząc, że niewinne dziecko ginie razem z tobą i zamiast ciebie, jak żyć po jego śmierci, jeżeli śnią się tobie jego sny, ale z czarnym drzewem na brzegu rzeki, na granicy dzieciństwa? *Ale świat uratowany będzie pamiętał* – to jest zbyt proste rozwiązanie, zbyt ogólnikowe. Czym bowiem jest pamięć, co to znaczy „pamiętać"? Pamięć jest czymś innym niż codzienność istnienia. A samo istnienie, czy jest częścią świadomości, czy też całą jej treścią? Innymi słowy, czy nasz świat

uratowany ma jakiś związek z naszymi problemami i potrzebami, czy też nieustannie uwiarygodnia się przez ofiarę, aby dowiedzieć się, czy nie była ona daremna, czy zapłacona cena nie była zbyt wysoka?

Dziecko wojny jest filmem introwersyjnym: problematyka moralna ginie w jego metafizycznej konstrukcji, filozofia historii nie zostaje sformułowana, nie jest oddzielona od istnienia, ale artystyczny egzystencjalizm jest tak samo znaczącym wkładem Tarkowskiego w sztukę kinową, jak i metaforyka istnienia, obrazowa wersja problemu moralnego, przekazanego przez Dostojewskiego. Ofiara nie była daremna, ale jej czas nie tkwi w przeszłości, nie ma przeszłości dla wiecznego problemu, jest tylko teraźniejszość – czas odpowiedzi, czas, gdy śnią się nam (a śnić się powinny) sny Iwana – wieczny bieg do spalonego drzewa, resztek ołtarza...

Czasoprzestrzenią filmu jest czasoprzestrzeń nienormalnego świata, którego nie można przywrócić do normy bez ofiary. Jest to świat walki światłości z barbarzyńską, pogańską ciemnością, z przedchrześcijańskim chaosem bez Boga, mówiąc językiem religijnej filozofii historii. Dlatego też potrzebna jest ofiara. Nie tylko potrzebna, ale i możliwa. Przecież po Chrystusie żadna ofiara nie jest już potrzebna. On złożył ostatnią – za wszystkich i dla wszystkich, dla powszechnego zbawienia, i ludziom pozostaje żyć zgodnie z Jego przykazaniami, oczekując zasłużonej zapłaty. Iwan jest obrazem odkupieńczej ofiary, przywracającej harmonię Bożego świata, ale w duszach żywych nie ma harmonii i nie może być: krew nie wsiąknęła w piasek i na jej miejscu nie rosną róże, jak Woland zapewniał Małgorzatę (przecież po to jest szatanem, żeby przyjmować krwawe ofiary) – nie są one potrzebne Bogu i chrześcijańskiej świadomości.

Już w *Dziecku wojny* problem ofiary, postawiony przez Tarkowskiego, ujawnia swoją dwuwymiarowość i jej dwa światy: ofiara łączy i dzieli, dzieli dwa stany i dwa czasy – przed Zbawicielem i po Nim. W tym wypadku nie pojawia się jeszcze tragiczna niemożność (pojawi się w dwóch ostatnich filmach Tarkowskiego jako nie rozwiązany problem) złożenia ofiary i jej przyjęcia, ponieważ nie ma nie rozwiązalnego przeciwieństwa dwóch światów, tak połączonych jeden z drugim, że są ze sobą splecione, istnieją jednocześnie i nie poddają się podziałowi inaczej, jak tylko przez zniszczenie świata Bożego wraz z diabelskim.

Tematyka i motyw ofiary są centralnym elementem drugiego filmu Tarkowskiego, są analizowane w całej partyturze *Andrieja Rublowa*, w uogólniającej postaci bohatera – artysty, myśliciela, męczennika, który mocą ducha i twórczości zwycięża świat zła (według słów reżysera zwycięstwo przebłyskuje przez całą akcję filmu). Tę część otwiera obraz przedstawiający chłopa, który wzniósł się w powietrze, przezwyciężył przyciąganie ziemskie, strach, przesądy. Motyw ten jest kontynuowany w postaci skomorocha, po czym pojawiają się partie z Teofanem i kamieniarzami (kontrapunkt dla tematu dobrego rzemieślnika Daniiła, dokładnego wykonawcy, nic więcej, oraz wszystko rozumiejącego, ale pozbawionego talentu Kiriła), a na koniec pojawia się Borys, ale lejtmotywem jest temat Andrieja-apostoła, który słyszy wewnętrzny głos i idzie za nim tak długo, aż Boży świat rozpadnie się w jego duszy, a wtedy złoży w ofierze swoją twórczość, to jest samego siebie, i powróci do życia poprzez twórczość, wraz z dźwiękiem dzwonu (nie przypadkiem pierwsze uderzenie dzwonu słychać na planie

Albrecht Dürer, *Czterech Jeźdźców Apokalipsy*

odnoszącym się do Andrieja, który stoi zwrócony plecami do kamery, z napięciem wsłuchując się i drżąc przy oczekiwanym dźwięku).

Każde wcielenie głównego bohatera jest w jakiś sposób związane z motywem ofiary. Rublow umarł duchowo, ale odrodził się, ponieważ nie umarła dusza narodu, nie wygasł jego twórczy dar, wiara, nadzieja na zbawienie, zdolność przezwyciężania zła wypełniającego ziemski padół. Świat powróci do normy, naruszona harmonia zostanie przywrócona; jej poetycki obraz pojawi się w ostatniej części filmu – *Trójca* pojawiająca się, jakby powstająca na naszych oczach, oraz konie przy zakręcie rzeki i deszcz i słońce – wszystkie żywioły przyrody w harmonii piękna.

Jest to jednak przeszłość, w której trzeba było składać ofiary, aby na wzór Chrystusa zbawiać świat, przeszłość, w której osobista ofiara nie była bezsensowna, usprawiedliwiona, a nawet więcej – cudowna. A teraźniejszość? Jak w niej wyglądają dwa światy? Tarkowski odpowie na to pytanie, ale najpierw spojrzy w umowną przyszłość – jak gdyby dla jasności eksperymentu.

Solaris ma fabułę (choć jest to konkretna historia) fantastyczno-naukową, ale jego wewnętrzna treść to dramat moralno-psychologiczny: składając w ofierze drugiego, człowiek składa w ofierze siebie, i na odwrót. Według słów ojca Krisa *kosmos jest kruchy*, ale jest jeden, wszystko, co żyje, wszystkie formy życia – także są jednością. Badając ocean Solarisa twardymi promieniami Roentgena prześwietlasz, odcinasz, naruszasz swoje własne „ja". Wyrządzone zło jest nie do naprawienia. Potrzebna jest ofiara, to ona oczyszcza zranioną i rozbitą duszę, ale w tym wypadku nie przywraca harmonii, lecz podtrzymuje problem z jego pierwotnym dylematem. Harey zostaje powtórnie złożona w ofierze, ale nie ma ani światłości, ani spokoju; pokuta Krisa nie przynosi odkupienia, ponieważ pozostaje wina i jej świadomość, a także pytanie: jak żyć, wiedząc, że zło jest w tobie, że dwa światy są w twojej duszy, że na próżno zginęła nie tylko Harey i ziemskie prototypy „gości" Snauta, Sartoriusa, Gibariana, ale nawet ofiara Zbawiciela nie zaprowadziła na ziemi królestwa dobra?

Bohater *Solaris* pozbawiony jest tej harmonii, jaką odznaczają się Iwan i Rublow. Kris jest rozdwojony, wiara w to, że ofiara zbawi świat, wiara stanowiąca źródło życiowej energii, ustępuje miejsca stanowi pośredniemu między wiarą i niewiarą, o czym mówił Tiutczew: *Ja wierzę, Boże mój! Pospiesz na pomoc memu brakowi wiary! (Nasz wiek).* Nie widać końca walki w duszy człowieka postulatu egzystencjalnego *Piekło to inni* z buddyjskim *Ty – to ten inny*. Wyspa na oceanie Solaris staje się początkiem wzajemnego prozumienia, jednakże na niej, jak w domu ojcowskim, nie można żyć, bowiem powrót do domu oznacza beznadziejne poszukiwania początku koła winy i odpowiedzialności, koła pytań, na które Kris nie zna odpowiedzi, i dlatego pozostaje na stacji, a film kończy się jego monologiem, stawiającym pytania bez odpowiedzi: to jest jego ofiara – w imię możliwego przywrócenia osobistej harmonii ducha, ale nie harmonii świata. Ofiara jest jeszcze dobrowolna i pożądana, bo zachowała się wiara w zbawienie duszy, ale przepadła wiara w skuteczność zbawczej ofiary za wszystkich. Pozostaje przestrzeń pytań między *Piekło to inni* i *Ty – to ten inny*:

Nie ciało, a duch rozpadł się za naszych dni,
A człowiek rozpaczliwie tęskni...

Solaris, nasycony motywami i obrazami Tiutczewa, jest filmem postawionych pytań. W nim bardziej jeszcze niż w *Andrieju Rublowie* i w *Dziecku wojny* ujawnił się Tarkowski-nauczyciel wiary (określenie Lwa Karachana). Zarazem jednak widać, jak z kadru na kadr zanika jego wiara w to, że czasy sprzed pojawienia się moralności, czasy moralnego chaosu pozostały już za nami i wdzierają się w raz na zawsze zbawiony świat tylko w okresach wielkich katastrof, ataków diabła.

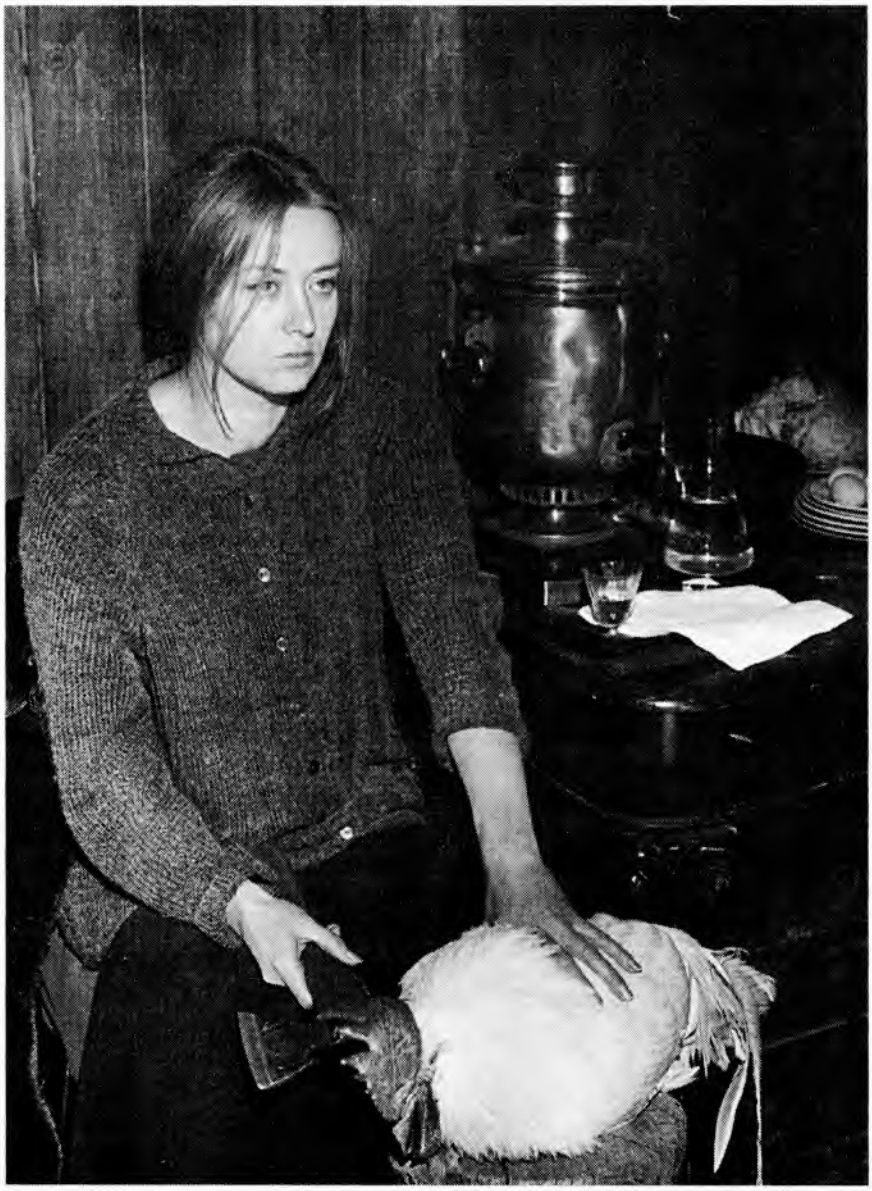
Coraz wyraźniej przebija się myśl, że istnienie dwóch światów, być może, wcale nie jest katastroficznym, ale zwykłym stanem, i coraz wyraźniej w filmach pojawia się obraz podwójnego świata. Niezwykle wyraźna metaforyka *Dziecka wojny*, w której przeciwstawione zostały Światłość i Ciemność – w *Andrieju Rublowie* pozostając ogólną zasadą narracji, uchodzi w podtekst kompozycji i przejawia się wyraźniej w przeciwieństwie postaci, w konstrukcji epizodów na bazie złożonego kontrapunktu motywów plastycznych. Metaforyka filmu *Solaris* jest jeszcze bardziej ukryta i budowana jest na niej analiza psychologiczna i polifonia obrazów, w której wszystko służy wcieleniu wewnętrznej walki, duchowych udręk, intelektualnych cierpień postaci.

Jednakże siła metafor żadnego filmu nie słabnie: jest to moc zbawionego świata, który na zawsze pragnie pozostawić w przeszłości przedchrześcijański świat ciemnych mocy i gotów jest w tym celu pójść na wszelkie ofiary, aż do krwi niewinnie zabitego dziecka, aby powtarzając ofiarę Zbawiciela, skoro inaczej nie można, zbudować wieczne królestwo łaski.

Napięcie metafory światopoglądowo-artystycznej osiąga swój punkt szczytowy w *Zwierciadle*.

Główny bohater filmu istnieje poza kadrem i pojawia się na ekranie tylko na chwilę, w momencie śmierci (zarazem rzeczywistej i metaforycznej), a my powinniśmy wyobrazić go sobie, wchodząc w jego duchową biografię: cały film jest skonstruowany jako monolog wewnętrzny (zgodnie zresztą z koncepcją monologu wewnętrznego według Eisensteina, ale w tym wypadku jest to raczej odkrycie samego reżysera, a nie zapożyczenie: Tarkowski interesował się Eisensteinem na swój sposób, skrajnie stronniczo, gdyż jego uwagi o reżyserze *Pancernika Potiomkina* pozwalają lepiej zrozumieć twórczość samego Tarkowskiego niż badanie ewentualnych wpływów na reżysera *Zwierciadła*, dla którego Eisenstein był, używając terminologii Hegla, *obcym*, ale *swojskim obcym*). Nie sformułowanym celem tego polifonicznego monologu jest próba znalezienia sensu swojego życia, będącego nieustannym odchodzeniem od możliwości złożenia siebie samego w ofierze oraz oczekiwaniem, a nawet wymaganiem ofiary od innych. Od strony kompozycji film jest metaforą, która przez konflikty jednoczy dwa światy – mały świat domu, rodziny, dzieciństwa i zażyłości z wielkim światem Historii.

Początkowo wydaje się, że ten pierwszy świat jest harmonią i łaską, światem, w który gwałtownie wdziera się, niszcząc go, historia świata, pełna wojen, przemocy, okrucieństw i zagrożeń dla ludzkiej egzystencji, a zwłaszcza egzystencji dziecka. Jednakże *Zwierciadło* powtarza główny konflikt filmu *Dziecko wojny* nie po to, aby powtarzać, ale żeby na nowo pogłębić, poszerzyć, a przede wszystkim spróbować rozwiązać go od wewnątrz. Widzimy, że mały świat jest tak samo pozbawiony harmonii, rozerwany i nieświęty, jak i wielki świat, a w jed-



Margarita Tieriechowa w *Zwierciadle*

nym i w drugim *nie ma obrony przed ludzkim losem*, człowiek jest bezsilny, słaby i uzależniony od woli zewnętrznych wrogich mocy. Za niemożność kochania, współczucia i złożenia ofiary człowiek powinien odpowiadać tak samo jak za możliwy błąd w kolejnej *Księdze losów*.

Na czym ma się opierać, jak ma żyć człowiek w poplątanych czasach, w świecie, który został zbawiony, ale sam się nie zbawił, nie przyjął ofiary, nie chce żyć według przykazań Chrystusa i znów znalazł się na skraju katastrofy? W filmie dźwięczą odpowiedzi znalezione w *Dziecku wojny* i *Andrieju Rublowie*: należy się oprzeć na sensie ludzkiego życia i na sensie historii – na prawdzie, dobru i pięknie, na przekór złu, na wierze w zwycięstwo światłości, na nie wysychającym twórczym duchu narodu, na zdolności człowieka do przezwyciężania chaosu i bezsensu swego istnienia w zjednoczeniu z tymi wszystkimi, którzy przezwyciężają chaos i bezsens historii – na bazie gotowości złożenia siebie samych w ofierze oraz odrzucenia egoizmu, izolacji i samowystarczalności. Należy się oprzeć na miłości do bliźniego i do ojczyzny – tej małej i tej wielkiej (*Zwierciadło* jest filmem, którego reżyser przyznaje, że kocha Rosję), do jej historii, pełnej cierpienia, ale budzącej nadzieję (cytowany jest list Puszkina do Czaadajewa), na braterskiej jedności wszystkich, którzy gotowi są zakryć własnym ciałem granat, ale nie mają możliwości nakarmienia i obucia głodnego i bosego syna, sprzedania rodzinnych kolczyków temu, kto ma się dobrze, bo jest w aliansie z diabłem, kiedy tobie i wszystkim innym jest źle.

Czy jest to jednak możliwe w świecie skierowanym ku Apokalipsie, w którym wszystkie normy moralne i wartości ludzkie nie tylko są deptane, ale stają się względne, w którym zabija się hiszpańskie dzieci i pustoszy duchowo dzieci chińskie, w którym babcia nie poznaje wnuka, rodzice i dzieci nie rozumieją się wzajemnie i rozwala się stary moskiewski dom, ponieważ opuścił go duch kultury?

Dramat bohatera nie polega tylko na tym, że nie jest gotów do złożenia ofiary, że nie dorósł do tego: ważniejsze jest to, że on nie wierzy w sprawiedliwość ofiary i całkowicie stracił wiarę, która była dana jego ojcu i matce, cioci Lizie i całemu jej pokoleniu (niechby i była to wiara po części fałszywa). Z tego powodu jest duchowo sparaliżowany i nie może przypomnieć sobie, czy był sprawny, wolny, twórczy i aktywny.

Zwierciadło to film o krachu człowieka, który nigdy nie posiadł wiary, w świecie, w którym wiarę usunęła wiedza o tym, że wiara jest bezpłodna i nie ma po co wierzyć. Wiara, jak wiadomo, wymaga męstwa. Tarkowski jako nauczyciel wiary bez lęku bada historię życia, które nie zostało przeżyte i skończyło się niepotrzebną nikomu śmiercią – nie ofiarną, ale bezsensowną. Jest to metafora śmierci człowieka, ktory żył tylko w dzieciństwie i nie wiadomo z jakiego powodu umarł – raczej nie na anginę, ale przez wyrzuty sumienia. Ma jednak metaforyczną szansę urodzić się jeszcze raz: scena śmierci przechodzi w scenę poczęcia (młody małżonek pyta swoją młodą żonę: *Kogo chcesz, chłopca czy dziewczynkę?* – pyta z przyszłości, bo jest to replika Olega Jankowskiego, udźwiękowiona przez Arsienija Tarkowskiego), kamera podnosi się i widzimy babcię, która prowadzi z lasu swoich (jeszcze przecież nie narodzonych) wnuków, słyszymy chór z *Pasji według św. Jana* Bacha, wysławiający ofiarę Zbawiciela – i nasz nieładny Boży świat na ekranie zostaje przeciwstawiony bezsile i brakowi wiary: mają co wspominać, ale nie mają nic do powiedzenia. Tarkowski oświadczył na początku

Zwierciadła, że może mówić – i powiedział to, co najważniejsze: jeśli Historia prowadzi od Iwana i Rublowa, wiedzących jak należy żyć i co czynić, ponieważ wierzyli w możliwość zbawienia świata, do Krisa, szamocącego się między wiarą i ateizmem, niezdolnego do samoofiarowania, chociażby spóźnionego, a od Krisa do głównej postaci *Zwierciadła*, która wraz z utratą Boga utraciła natchnienie, łzy, nadzieję i miłość, czyli samego siebie i własne życie – jest to więc katastrofa, trzeba uwierzyć ludziom wiary, gdyż inaczej nastąpi koniec świata.

Dlatego też *Zwierciadło* wieńczy pierwszy etap twórczego rozwoju Tarkowskiego – artysty-myśliciela, historiozofa i moralisty. W filmie metafora dwóch światów została rozwinięta w pełni i do końca w ramach artystycznego systemu reżysera, podobnie jak ułożyła się w jego swoistej tetralogii doświadczania wiary i doświadczania przez wiarę. W tym wypadku temat ofiary za zbawienie duszy i świata został wyczerpany do końca – przez wykazanie, że niemożność uwierzenia i złożenia ofiary jest zgubna i proroczo wskazuje na koniec świata. Nie można było już dalej rozwijać metafory nieznośnych dla człowieka dwóch światów, nienormalnego współistnienia czasu przed i po ostatniej ofierze; metafora wyczerpała swoje możliwości, cykl zamknął się na nie zrealizowanym losie z tego właśnie powodu nie ukazanej w akcji osoby, a samej siebie metafora nie może karmić – uschnie, stanie się schematem i szablonem. Przed Tarkowskim pojawił się problem nowych źródeł energii, nowych pomysłów artystycznych, czyli w istocie problem nowej poetyki.

Przecież konieczność składania ofiar jest sprzeczna z przesłaniem Chrystusa: On nie potrzebuje ofiar – ofiary potrzebuje bożek. Jeżeli jednak Chrystus i bożek istnieją obok siebie, jeśli powtarzając czyn Chrystusa mimo woli służysz Jego wrogowi, to czym jest wiara i czym jest ofiara? Czy można dojść do nich w naturalny sposób? Czy też trzeba je przyjąć zewnętrznie, jako rzecz daną, jako obowiązek zewnętrzny, nie zaś wewnętrzny? Wcześniej tego rodzaju problemy nie stawały przed Tarkowskim. Także przed jego bohaterami: wierzyli i ofiarowali siebie samych, jak Iwan i Rublow, bądź też poszukiwali wiary i możliwości zbawczego złożenia siebie w ofierze, jak Kris, czy też ginęli z powodu braku wiary i z egoizmu, jak Aleksiej w *Zwierciadle*. Problemy te jednak pojawiły się i reżyser nakręcił *Stalkera*.

Po raz pierwszy uczeń przemienił się w nauczyciela wiary. Stalker ze wzburzeniem i przerażeniem mówi o swoich towarzyszach: *Oni w nic nie wierzą!* Prowadzi ich do Strefy, aby każdy uwierzył przede wszystkim w siebie samego, złożył z siebie ofiarę, a tym samym uczynił możliwym swoje odrodzenie. Aby być przewodnikiem na drogach wiary, aby pomóc ludziom zrealizować drogę samopoznania, Stalker złożył w ofierze normalną egzystencję swojej rodziny, swój dom, swoją córkę. Nie ma jednak argumentów, chociaż nastąpił już koniec świata: widzimy na ekranie to, co pozostało po nim (element fantastyczny, sprowadzony przez Tarkowskiego w filmie do minimum, w porównaniu nawet ze scenariuszem, ale znacznie przekraczający pojęcie metafory). Dalej trwa i jest możliwe życie bez wiary, miłości i nadziei. Pisarza do Strefy prowadzi przesyt, otępienie, brak wyjścia. Profesora – ciekawość, zainteresowania naukowe; problemy moralności i wiary ich nie interesują. Co może im zaproponować Stalker? Tylko wezwanie, tylko prośbę: Uwierzcie! Chce ich nauczyć wiary, ale wszystkie jego próby zostają odrzucone: wszystkie ofiary, razem wzięte, nie uratowały

Dziecko wojny

świata przed krachem przykazań, norm, ideałów, umarł Bóg i bożek. Do kogo się modlić, komu i w jakim celu składać ofiary?

Tarkowski przekonuje, że tym bardziej należy wierzyć w cud i w świętość grzeszników (przejazd Stalkera, Profesora i Pisarza do Strefy na drezynie jest tak sfilmowany, że wywołuje asocjacje z *Trójcą* Rublowa), w cudowne możliwości dziewczynki-mutanta, jak wierzy żona Stalkera, ponieważ po prostu wierzy. Źródło i konieczność wiary tkwią w niej samej. Wiara powraca do magii.

Metafora legła również u podstaw kompozycji *Stalkera*, ale brakuje jej już naturalnej energii artystycznej, bowiem w samym zamyśle jest kontemplacja i daje o sobie znać w całym filmie, kiedy zaczyna mówić Tarkowski-kaznodzieja. Przeciwstawiono świat poza Strefą – martwy, bezludny, spustoszony i zapuszczony po katastrofie – i Strefę, gdzie króluje naturalne życie przyrody, wszystko zalane jest słońcem, można chodzić po łące. Ale Stalker wybiera najbardziej niewygodną, najtrudniejszą i pełną niebezpieczeństw trasę, na której najzwyklejszym rzeczom, na przykład trąbce lub klamce, przewodnik przypisuje nadnaturalne cechy – to przeciwieństwo dość szybko wyczerpuje swoją treść i późniejsze zachowanie się Pisarza i Profesora ma motywację kontemplacyjną: po scenie z zapałkami powinni zrozumieć, że Stalker raczej ich ogłupia, wymyślając niebezpieczeństwa, a oni sami biorą udział w dziecinnej grze, lecz im proponuje się, aby autentycznie uwierzyli! Poza tym wejście do Strefy okazało się łatwym zadaniem: Strefa jest chroniona niedbale i leniwie, a powrót, który także powinien być niebezpieczny, wcale nie został pokazany. Nie ma w tych scenach jednolitego zamysłu artystycznego, co odbija się na motywach zachowania się bohaterów, na umownych zamysłach nie układających się w żaden całościowy system.

Oczywiście, sam Stalker też jest metaforą. Jest on, mówiąc współczesnym językiem, dysydentem wierzącym w świecie pozbawionym wiary, dysydentem, który stał się misjonarzem i aby zrealizować swe zadanie, gotów jest ciągle składać w ofierze swoją wolność (*ty już odsiedziałeś pięć lat, następnym razem dostaniesz dziesięć*, mówi mu żona, dobrze znająca paragrafy naszego kodeksu i polityczne procesy, traktowane jak kryminalne).

Trzeba wierzyć – surowo mówi Tarkowski, posługując się cytatami z Apokalipsy, z filozofii buddyjskiej i reminiscencjami malarskimi. Nie brakuje w *Zwierciadle* cytatów. Poetyka filmu może być interpretowana jako poetyka dosłownych i ukrytych cytatów, jednakże w *Stalkerze* cytaty nie są często organicznie związane z filmem i mają na celu ukrycie prześwitujących przez luki w artystycznej tkance filmu kontemplacyjnych części konstrukcji. Poetyka jest miejscami stłamszona przez etykę. Twórczość Tarkowskiego rozwija się zgodnie ze swymi wewnętrznymi prawami, powiązanymi z najbardziej złożonymi problemami naszych czasów. *Stalker* jest wezwaniem do uwierzenia i samodoskonalenia się przez ofiarę. Pozostają jednak pytania: czy każda ofiara za zbawienie świata nie jest pogańskim aktem, czy Stwórca nie porzucił tego świata, jeżeli nie udało się go zbawić Bogoczłowiekowi, czy nie jest pomyłką wiara w harmonię świata, czy łaska nie jest iluzją – i czyż w końcu nie wystarczy już ofiar?

Na te pytania Tarkowski odpowiada w *Nostalgii* oraz w *Ofiarowaniu*. Przede wszystkim zaś występuje w tych filmach jako kaznodzieja. Oba filmy są skonstruowane jak teorematy, a nie metafory – ewolucja artystycznego myślenia reżysera trwała, Tarkowski wyrastał ze swego systemu artystycznego i budował nowy. W obu tych filmach konieczność wiary i ofiary z samego siebie Tarkowski udowadnia jako nauczyciel wiary. Przekonuje nas, że trzeba wierzyć. Jednakże nie potrafił w tych filmach pokazać, że Bóg żyje, a ofiara Zbawiciela nie była daremna. Pytania pozostały bez odpowiedzi, ponieważ teologiczna odpowiedź: *poza Kościołem nie ma zbawienia*, nie jest odpowiedzią, a inną formą pytania. Natomiast realne jest, że Aleksander zapobiegł trzeciej wojnie światowej, ale pozostawił swego syna bez dachu, bez ojcowskiego domu. Oczywiście, Tarkowski posługuje się metaforami, ale zanadto kontemplacyjnymi i wymuszonymi, często cytatami i autocytatami.

Dom i Świat w tych filmach, jak zawsze, są sobie bliskie, ale przecież ruska chata w romańskim kościele, który trzeba wykończyć, to harmonia, która ciągle wymaga pogańskich ofiar w chrześcijańsko-pogańskim podwójnym czasie. Czas ten sprawia, że wiara jest dwuznaczna, ofiara z siebie samego możliwa przez autohipnozę, jak u Domenica i Andrieja Gorczakowa, a spalenie domu, zniszczenie małego świata, usuwa sam problem nierozerwalnego i zarazem pełnego sprzeczności, ale zawsze żywego, zawsze stawiającego pytania związku istnienia jednostki i Historii.

System artystyczny wielkiego reżysera sam siebie wyczerpał. Jednakże sam reżyser zmieniał swój system. Tarkowski właśnie rozpoczął drogę do nowej poetyki i zabrał ze sobą do grobu tak ważne dzisiaj odkrycia.

JEFIM LEWIN

Tłum. ks. HENRYK PAPROCKI

Durk za: J. Lewin, *K problemie żertwy*, „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, z. 14, s. 77-83.

Dwa światy Tarkowskiego

ANDRÁS B. KOVÁCS

Ewolucja duchowości w dziełach Tarkowskiego nie tylko określa treść i strukturę jego filmów, ale jest także świadectwem świadomości religijnej reżysera. Koncepcja Tarkowskiego jest zbudowana na podstawie jego własnej wizji istnienia dwóch światów w życiu człowieka. Rzeczywiście, w każdym filmie Tarkowskiego, poza ostatnim, w tej lub innej formie widoczna jest zdecydowana opozycja dwóch światów.

Owa dwoistość jest bardzo wyraźnie widoczna w trzech filmach: *Solaris, Stalker* i *Nostalgia*. W *Solarisie* jeden świat to ziemia, a drugi to planeta Solaris; w *Stalkerze* jednym światem jest to wszystko, co się znajduje poza Strefą, a drugim światem jest sama Strefa; w *Nostalgii* jednym światem jest dom w Rosji, a drugim Włochy, świat zachodniej cywilizacji. W tych filmach światy są nie tylko podzielone tematycznie, ale także przedstawione w postaci różnych środowisk kulturowych i przyrodniczych. Analiza pozwala wyjaśnić, że w innych filmach Tarkowskiego występuje ta sama opozycja, ale w bardziej ukrytej formie. Jedyny film, w którym nie jest zbyt oczywista, to *Ofiarowanie*. Później spróbuję wyjaśnić przyczyny tego faktu.

W *Dziecku wojny* podwójna, lub też „poetycka", według słów Tarkowskiego, struktura jest widoczna w opozycji czasu wojny i czasu pokoju (sny Iwana). Te dwa światy są od siebie oddzielone.

Dla Iwana, jak i dla wszystkich, którzy zetknęli się z wojną, nie ma drogi odwrotu. Ten podział widoczny jest w samej warstwie narracyjnej filmu. Nie widzimy przejścia od wojny do pokoju, do zwycięstwa, ani też jak pokój następuje po wojnie. W jednym kadrze widzimy wojnę, a w następnym pokój.

W *Andrieju Rublowie* ta sama opozycja działa w bardziej skomplikowany sposób. W tym filmie nie ma przeciwieństwa wojny i pokoju, ale jest przeciwieństwo przyrody i historii. Jeśli w *Dziecku wojny* wszystko to, co humanistyczne, przynależy czasom pokoju, to w *Andrieju Rublowie* wszystkimi podstawowymi wartościami obdarzona jest przyroda. Można mówić, że w *Dziecku wojny* istnieje paralelna struktura narracyjna, w której jednoczą się dwie różne historie. Jedna z nich jest opowiedziana w porządku chronologicznym, a druga jest tegoż porządku pozbawiona. Chociaż nie ma wyraźnej struktury paralelnej w *Andrieju Rublowie*, to jednak cała konstrukcja filmu jest określona tym właśnie przeciwieństwem. Świat wiecznych wartości nie przejawia się w czynach, a w motywach, w pewien sposób kontrastujących z tematem. Najważniejszym z nich jest motyw deszczu, jak gdyby błogosławiącego bohatera lub akcję. Inne obrazy także spełniają określone funkcje, ale jednoczy je jedna myśl: ukazać, że w każdym wypadku, poza zależnością od dziejącej się historii, istnieje nadzieja, że w „in-

nym" świecie wszystko jest w porządku, że tam istnieją inne wartości. Motywy przyrodnicze można rozpatrywać jako uzupełniające temat. Jednakże podczas analizy struktury filmów staje się jasne, że istnieje określony system, według którego pojawiają się te właśnie motywy, a system ten jest przeciwstawiony logice przemocy rządzącej historią.

Trzecim filmem o ukrytej podwójnej strukturze jest *Zwierciadło*. W tym wypadku temat rozwija się w subiektywnym świecie bohaterów. Jednakże ten świat rozpada się na dwie części: do pierwszej należą wydarzenia i wspomnienia przeszłości, a do drugiej zdarzenia i myśli teraźniejszości. Punktem wyjścia jest choroba psychiczna głównego bohatera, powstała w wyniku zerwania związku między przeszłością i teraźniejszością. Następstwo wydarzeń, tradycja i moralność zostają naruszone, a przez to przeszłość staje się oddzielnym światem nawet w życiu osobistym ludzi. Życie współczesne stanowi przerywnik wspomnień o życiu przeszłych pokoleń.

Przykład tych trzech filmów pokazuje, że ich podwójna struktura jest znacząca. Jeden świat to świat wartości, wieczności, pokoju, tradycji, marzeń, a drugi świat to świat historii, przemocy, braku nadziei i braku tradycji, to świat zniszczonej kultury.

Nie mamy czasu, żeby szczegółowo omówić tradycyjne tezy rosyjskiej myśli religijnej na temat podwójnej struktury świata. Odwołam się więc tylko do dwóch przykładów. Nikołaj Bierdiajew w swoim eseju o osobowości powiedział, że *człowiek przynależy do dwóch światów*. Drugim przykładem może być wypowiedź Jewgienija Trubieckiego o ikonach: *Dwa światy ocierają się o siebie, przy czym proces ten jest w najwyższym stopniu dramatyczny i żywy. Jest to wieczny świat życia pozagrobowego z jednej strony, a z drugiej strony świat poszukujący Boga, który jednak tego Boga jeszcze nie odnalazł. Jest to istnienie chaotyczne, grzeszne, pełne cierpienia, ale dążące do znalezienia spoczynku w Bogu. Stosownie do tych dwóch światów ikona odbija i przeciwstawia sobie dwie Rosje. Jedna znalazła już wieczny pokój i słyszymy w niej oddźwięki śpiewów cherubinów, druga zaś opiera się na Świątyni, dąży do niej i oczekuje od niej ingerencji i pomocy.*

W związku z tą problematyką można wspomnieć jeszcze jeden kierunek myśli rosyjskiej, który także rozróżniał dwa światy. Jest to słowianofilstwo XIX w., które podzieliło Europę na dwie części. Jedną z nich jest tradycyjna, duchowa i ludowa Rosja, organicznie związana z ziemią, a drugą Zachód, podzielony na współczesne racjonalistyczne wspólnoty. Wielu krytyków na Zachodzie uważa, że Tarkowski był słowianofilem i odrodził w filmach pansłowiański tradycjonalizm i duchowość. Myślę, że jest to niesłuszne; tradycjonalizm Tarkowskiego jak i jego duchowność są związane z zachodnim typem indywidualizmu, co sprawia, że artysta jest autentycznie współczesnym twórcą filmowym. Pozwolę sobie przytoczyć tylko jedno świadectwo oryginalności Tarkowskiego w wykorzystaniu tradycji. Istnienie dwóch światów sam Tarkowski stawia pod znakiem zapytania, ponieważ czuje się obco w obu tych światach. Tarkowski znajduje się jakby między tymi światami.

Filmy Tarkowskiego można rozpatrywać jako różne odpowiedzi na jedno pytanie: Jak dostosować indywidualną świadomość do zewnętrznego świata? Jeśli bohaterowie Tarkowskiego widzą swoje zadanie w pojednaniu świata duchowego ze światem historycznym, to znaczy, że istnieje stały konflikt między nimi

i światem. W ten sposób w centrum filmów Tarkowskiego powinien znajdować się konflikt. Zobaczmy, jak ten konflikt rozwija się w różnych filmach.

W pierwszym filmie świat zewnętrzny jest wszechmogący. Nie ma w nim osobistej niezawisłości lub też indywidualizmu. Iwan jest bohaterem, którego osobowość jest całkowicie przytłoczona wojną albo nawet ukształtowana przez nią, i dlatego Iwan nie może żyć. Ten film pokazuje, do jakiego stopnia jednostka może być stłamszona lub też zniszczona przez warunki wojenne. Film mówi o konieczności stworzenia wewnętrznej opozycji celem wytrzymania zewnętrznych ciosów, czego nie może dokonać Iwan jako dziecko. Pierwszy film Tarkowskiego mówi więc o przewadze świata zewnętrznego.

W *Andrieju Rublowie* można dostrzec swego rodzaju równowagę między światem i jednostką. Problemem jest natomiast to, jak zachowując osobisty sprzeciw wobec świata, pozostać równocześnie otwartym na świat i na ludzi. Andriej stara się być daleko od okrucieństwa ludzi i zarazem stara się odkryć dla samego siebie świat piękna. W tym filmie siła jednostki tkwi w zdolności prowadzenia walki wewnętrznej ze światem zewnętrznym. Problem ten jest przedstawiony alegorycznie jako konflikt artysty z władzami, w czym znalazła odbicie koncepcja indywidualizmu według Tarkowskiego. Problem moralny Rublowa nie poddaje się analizie nie tylko dlatego, że mało wiemy o jego życiu, ale także dlatego, że istnieje tylko dla tych, którzy uznają autonomię i niezależność od autorytetu. To zaś było niemożliwe dla malarza w czasach Rublowa. Jak zauważył Sołżenicyn w swoim eseju, dla malarza ikon było oczywiste, że pracuje nie dla ludzi, a dla Boga, a tym samym nie pojawiał się problem podporządkowania się autorytetowi. Malarz ikon nie patrzył na siebie jak na osobę. Konflikt przedstawiony w filmie jest konfliktem współczesnego artysty, który dokonał niezależnego wyboru i chce służyć narodowi.

W *Solarisie* zewnętrzny świat zostaje stłamszony przez subiektywną świadomość. Ten film jest więc swoistym przejściem od *Andrieja Rublowa* do *Zwierciadła*, gdzie świat zewnętrzny całkowicie zanika i wydarzenia są przedstawione przez subiektywną percepcję jednostki. *Solaris* jest więc filmem o podróży w ludzką psychikę, natomiast *Zwierciadło* jest całkowicie na niej skoncentrowane. *Dziecko wojny* i *Zwierciadło* to dwie skrajności pośród różnych konfliktów świata zewnętrznego i jednostki. Z racjonalistycznego punktu widzenia w *Zwierciadle* Tarkowski doszedł do skrajności. Świat obiektywny i osobista subiektywność są dwoma biegunami stworzonego tam wszechświata. Następny krok powinien więc być irracjonalny, w kierunku świata transcendentnego, w którym światy psychiczny i fizyczny są nierozdzielne.

Tak się dzieje w *Stalkerze*. Jest to film o możliwości przekroczenia granicy racjonalnego świata lub też o zwróceniu się ku nowej religii. Tarkowski podjął więc próbę unifikacji, w sensie metafizycznym, dwóch światów. *Stalker* kończy się podwójnym wnioskiem: z jednej strony rozczarowaniem z powodu pustki dwóch bohaterów – Pisarza i Profesora, przedstawiających współczesną cywilizację; z drugiej zaś strony cud poświęcenia żony Stalkera oraz jego wiara doprowadziły ich córkę do rozwinięcia w sobie nadludzkich cech. Dwoistość wyróżnia również następny film – *Nostalgię*.

W filmach poprzedzających *Nostalgię* tematy Tarkowskiego dotyczyły albo określonego okresu historii Rosji, albo rozgrywały się poza czasem i przestrze-

nią, jak w *Stalkerze* i w *Solaris*. *Solaris* jest filmem o abstrakcyjnej unifikacji świata fizycznego i jednostki. *Stalker* próbuje dojść do tej unifikacji stosując tradycyjny sposób ludowy: obrzęd i religię. W *Nostalgii* Tarkowski wychodzi poza kulturową granicę światów, a dwoistość światów przechodzi w dwoistość kultur.

W *Stalkerze* prowadzi to do wniosku, że współczesna kultura powinna powrócić do swego duchowego źródła, jakim dla Rosji jest tradycja, ale można to osiągnąć jedynie drogą indywidualnych wysiłków.

W *Nostalgii* spotykamy człowieka, który powinien umrzeć, ponieważ nie może pogodzić dwóch tradycji kultury europejskiej: duchowości i indywidualizmu. Nie może tego uczynić, ponieważ drugi świat już nie istnieje. Można jedynie odczuwać nostalgię za duchowością, nawet jeśli kraj rodzinny nie podtrzymuje tej tradycji. Nostalgia jest ostatnim słowem, jakim da się określić rozdwojenie światów. Jeśli wspólnota duchowa żyje tylko w ludzkiej pamięci, a wspólny duch nie istnieje, to sam indywidualizm, konieczny dla zachowania tej idei, nie wystarczy dla odrodzenia samej wspólnoty. Jedynym możliwym aktem duchowym jest złożenie w ofierze własnego życia lub świata materialnego. Pierwszy rodzaj ofiary widzimy w *Nostalgii*, drugi w *Ofiarowaniu*.

Zaznaczyłem już, że w *Ofiarowaniu* nie znajdujemy podwójnej struktury dwóch światów. Teraz staje się jasne, dlaczego początek filmu oznacza brak innego świata lub też powątpiewanie w jego istnienie. Wniosek, jaki można z tego wyprowadzić, jest taki, że jeśli nie istnieje świat duchowy, to nie ma też podstaw do przyjęcia świata materialnego. Życie może trwać tylko wtedy, gdy zrezygnujemy z wartości materialnych i powrócimy do obrzędowych formuł. Jednakże powrót ten nie jest podparty żadną świętą tradycją. Dlatego główny bohater filmu może być traktowany jak wariat.

Nigdy się nie dowiemy, jaka była wiara Tarkowskiego w zjednoczenie dwóch światów, która pozwalała mu robić filmy nawet wtedy, gdy popadał w rozpacz, (*Ofiarowanie*). Jedno jest pewne: jeśli we wczesnych filmach istnienie dwóch światów jest rozpatrywane jako nadzieja religijna, to w ostatnich filmach jest to tragedia kulturowa i poczynając od *Stalkera* bohaterowie coraz bardziej nadzieję tracą. W tych filmach odczuwa się tęsknotę za tradycjonalizmem. Tarkowski próbuje zrozumieć świat wychodząc z braku tradycji.

Bergman lubił Tarkowskiego, ponieważ czuł, że Tarkowski dysponuje tym, czego on sam nie mógł znaleźć: Bożym światem. Możemy założyć, że Tarkowskiemu dlatego podobał się Bresson, że przedstawił świat pozbawiony duchowości, świat bez Boga, ale mimo to pełen nadziei na zbawienie człowieka.

ANDRÁS B. KOVÁCS

Tłum. HENRYK PAPROCKI

Druk za: A. B. Kovacs, *Dwa mira Tarkowskogo*, „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, z. 14, s. 74-77.

Energia obrazu

WŁADIMIR MICHAŁKOWICZ

Sposób odczuwania rzeczywistości przez Tarkowskiego należałoby określić mianem dynamicznego. Tarkowski ciążył niezmiennie ku temu, co znajduje się w ruchu, co jest w trakcie kształtowania się, rozwoju. Statykę rozumiał jako stan nienaturalny, jako przerwanie życia. Swoje poglądy reżyser częstokroć wkładał w usta bohaterów swoich filmów. Tytułowy bohater filmu *Stalker* mówi w jednym z monologów: *Gdy człowiek się rodzi, jest słaby i giętki. Gdy umiera – jest silny i sztywny. Gdy drzewo rośnie, jest delikatne i giętkie. Gdy staje się suche i twarde, umiera. Sztywność i siła to towarzysze śmierci. Giętkość i słabość są wyrazem świeżości żywota. Dlatego to, co stwardnieje, nie zwycięży.* W gruncie rzeczy Stalker przedstawia pogląd starochińskiego mędrca Lao Tse z 76. rozdziału jego księgi *Tao-te-king: Człowiek żywy miękki jest i uległy. Umarły – surowy, nieugięty. Zwierzęta, trawy i drzewa żyjąc plastyczne są i ustępliwe, gdy giną, wysychają, stają się sztywne i kruche. Nieugięty rygor jest towarzyszem śmierci, a swoboda i spontaniczność przyjacielem życia* [1].

Wszystko, co istnieje, jest, zdaniem Lao Tse i Stalkera, jednolite, albowiem jednakowa droga biegnie ku bezruchowi i statyce, których synonimami są twardość i sztywność. Zaś możliwość rozwoju, przekształcania się – przekonany jest o tym zarówno starożytny mędrzec, jak i współczesny reżyser – czyni każdy organizm potężnym. By dokładniej wyrazić ich myśl, trzeba to słowo nieco przekształcić i zamiast „potężny" rzec: „posiadający możność". Kiedy organizm jeszcze nie zesztywniał, zawiera w sobie niezliczoną ilość możliwości: może się rozwijać, może przeobrażać, co znaczy, że posiada „możność". Ani starożytny mędrzec, ani współczesny reżyser nie wyobrażali sobie „możności" jako siły fizycznej skierowanej na zewnątrz i zużywanej na dokonywanie czynów. „Możność" to energia wewnętrzna skierowana nie na zewnątrz, lecz na samego jej nosiciela. Istota, która ma taką energię, jest niepokonana, nawet jeśli wydaje się wiotka i słaba.

Identyczność poglądów autora *Tao-te-king* i twórcy filmu *Stalker* nie jest przypadkowa. Tarkowskiego pociągały w spuściźnie światowej kultury te tradycje i kierunki, które uważały, że rzeczywistość jest dynamiczna, że zarówno kosmos jako całość, jak i każdy w nim element są w ciągłym ruchu. Tarkowski odwoływał się do sztuki i filozofii Dalekiego Wschodu, które były zgodne z jego rozumieniem rzeczywistości. Dowody takiego podejścia są rozproszone w filmach reżysera. W końcowym fragmencie *Ofiarowania* dźwięczy starojapońska muzyka, a bohater filmu nosi kimono z wizerunkiem symbolu „jin" i „jang". Stara chińska muzyka towarzyszy jednej ze scen w *Nostalgii* – tej, w której Gorczakow kłóci się z tłumaczką.

Zapewne pod wpływem tejże tradycji Dalekiego Wschodu pojawił się w filmach Tarkowskiego deszcz. Pada w *Dziecku wojny* w jednym ze snów bohatera, w pierwszej noweli i w końcówce *Rublowa*, potem w *Solaris* przed odlotem Kelvina w kosmos, w *Zwierciadle*, w *Nostalgii* – przy czym w dwóch ostatnich filmach woda płynie nawet w pomieszczeniach: w komnacie spełniającej życzenia (*Stalker*) i w mieszkaniu Domenica (*Nostalgia*). U Tarkowskiego deszcz pada w momentach szczególnie ważnych, semantycznie istotnych dla akcji, dlatego sam również jest istotny. Być może reżyser nadawał mu to samo znaczenie, co i starożytni chińscy myśliciele, dla których deszcz oznaczał jedność Ziemi i Nieba uosabiających moce „jin" i „jang". Ich połączenie rodzi, w myśl starożytnych wyobrażeń chińskich, olbrzymi impuls twórczy i w ostatecznym rozrachunku leży u podstaw wszechświata, bytu, to znaczy wprawia rzeczywistość w stan dynamiki, napełnia ją wewnętrzną energią [2].

Prawdopodobnie właśnie owym wyczuciem dynamiki świata pociągało Tarkowskiego także malarstwo Renesansu. Duch tego malarstwa jest obecny w wielu filmach reżysera, przy czym w jego przywoływaniu zauważa się swego rodzaju periodyczność: do *Zwierciadła* Tarkowski skłania się ku mistrzom z północy (Dürer w *Dziecku wojny*, *Zima* Bruegla w *Solaris*), później przechodzi do włoskich (Leonardo w *Zwierciadle* i *Ofiarowaniu*, Piero della Francesca w *Nostalgii*). Na uboczu stoi Andriej Rublow, jednakże epoka, w której tworzył wielki malarz ikon, nosiła nazwę Przedodrodzeniowej.

Współczesny badacz tak pisze o kierunkach zainteresowań tej epoki: *Renesansowy witalizm wyobrażał sobie (...) że wszechświat jest niepodzielny: wszystko jest w nim wzajemnie powiązane za pośrednictwem systemu zgodności (...) a wszechświatem kieruje dynamika przeciwstawnych sił, które nie tylko podtrzymują jego istnienie, ale też ukierunkowują je z powrotem ku wspólnocie pierwotnej* [3].

W ten właśnie sposób odbierał Renesans także Tarkowski. U Leonarda w *Portrecie młodej kobiety z jałowcem* pociągała reżysera *zdolność do jednoczesnego prezentowania przeciwstawnych wartości*. Dlatego *niemożliwe jest chyba opisanie pełni wrażenia, jakie wywołuje ten portret (...) Ona zarazem przyciąga i odpycha, jest w niej niewyrażalne piękno i coś odrażającego, wręcz diabelskiego...* [4]

Twórca *Młodej kobiety z jałowcem* był oczywiście synem swojej epoki i wywołując u widza sprzeczne uczucia kierował się swymi wyobrażeniami o zmienności świata i wszystkiego, co w nim przebywa. Dzięki owej zmienności właśnie ten obraz stał się dla Tarkowskiego cenny, jako że sam reżyser w sposób dynamiczny odczuwał rzeczywistość.

Znalazło to odbicie w języku filmów rosyjskiego twórcy, odzwierciedliło się jak w kroplach wody w jego motywach obrazowych. O jednym z nich – motywie wspomnianego przez Stalkera drzewa – należy opowiedzieć osobno, bowiem motyw ów pozostaje w szczególnie bliskim związku z teoretycznymi zapatrywaniami reżysera.

W pierwszym i ostatnim filmie Tarkowskiego występuje ta właśnie „postać" – suche, martwe drzewo. Końcowy fragment *Dziecka wojny* jest triumfująco radosny. Tytułowy bohater, już nie zwiadowca, a zwykły chłopiec, biegnie na wyścigi z koleżanką czy siostrą w stronę wody – łagodnej, ciepłej, pobłyskującej w słońcu. Scena biegu jest nierzeczywista. W poprzedniej scenie Galcew, który

kiedyś znał Iwana, znajduje w archiwach kancelarii Rzeszy w Berlinie dokument mówiący o egzekucji chłopca. Zakończeniem filmu reżyser jak gdyby przywraca wyższą sprawiedliwość. Wszechwładny w świecie ekranu artysta obraca tu swą bezgraniczną władzę w dobro, darowując radość życia tym, którzy ją tragicznie utracili. Lecz nagle złowróżbnym rozbłyskiem wdziera się w radość życia kadr z martwym, spalonym drzewem. Jasne królestwo irracjonalizmu, ledwie zjawiwszy się na ekranie, eksploduje od wewnątrz: okaleczone drzewo wydaje się smutnym, żałobnie brzmiącym „memento mori". Przypominanie o śmierci jak gdyby przekreśla wyższy dar, który dany był w końcu Iwanowi, albowiem zwraca na ku prawdzie, ku temu, co się naprawdę zdarzyło.

Również ostatni film Tarkowskiego rozpoczyna się sceną z podobną „postacią". Aleksander, bohater *Ofiarowania*, „sadzi" razem z synem, wśród otoczaków na morskim brzegu, suchą sosenkę z rozłożystymi, niezgrabnymi gałęziami. W zakończeniu filmu chłopiec przynosi wodę, aby podlać sosenkę, która stoi pionowo, jakby zapuściła korzenie. Fabularne wydarzenia filmu, jak i cała kinowa twórczość Tarkowskiego, mieszczą się między dwiema „scenami" z drzewem.

Podczas sadzenia drzewa Aleksander opowiada chłopcu starodawną legendę, znaną w mnóstwie wariantów. U Aleksandra jej bohaterem okazuje się mnich, któremu przewodnik duchowy nakazał podlewać martwe drzewo, dopóki nie rozkwitnie i nie zazieleni się. Mnich gorliwie i metodycznie nosił wodę dzień za dniem i dlatego dopiął swego. Najważniejsze w życiu – poucza syna Aleksander – są porządek i metodyczność. Świat się zmieni, nawet wówczas gdy codziennie o tej samej godzinie będziemy nalewać szklankę wody, a potem wylewać ją do zlewu.

Bohater *Ofiarowania* nie opowiada legendy w jej pierwotnej postaci, ale interpretuje ją po swojemu. Legendę zapisano w różnych krajach, ale we wszystkich jej wariantach była mowa o wielkim grzeszniku winnym kazirodztwa i ojcobójstwa, podobnym w swych grzechach do Edypa. Bohaterami legendy okazywali się Judasz Iskariota, św. Andrzej Apostoł i inni, przy czym ludowa wersja ich losów różniła się znacznie od wersji znanej z tekstów kanonicznych i apokryfów. Na przykład w apokryfie, podobnie jak w ludowej legendzie, Judasz zabija w przypadkowej bójce ojca – Rubena-Szymona, nie wiedząc, że to jego rodzic, po czym dostaje swą własną matkę – Cyboreę za żonę, kiedy zaś dowiaduje się o popełnionych grzechach – zostaje uczniem Chrystusa [5].

W ludowym podaniu Judasz inaczej odkupuje winę – przechodzi ciężką próbę. Słyszy we śnie głos, który przepowiada: *Zostanie ci przebaczone wtedy, kiedy weźmiesz najbardziej suchy kij, posadzisz go na wierzchołku najwyższej góry i będziesz go podlewać do czasu, aż wyrośnie; a wodę musisz nosić w ustach.* Trzydzieści trzy lata podlewa Judasz kij. Cały wychudł, zamienił się w szkielet obciągnięty skórą, aż tu kiedyś rankiem zauważył na kiju zielone liście: *Wtedy Judasz zrozumiał, że Bóg wybaczył mu jego winy* [6].

Inne warianty legendy różnią się jedynie imieniem winowajcy, zaś śmiertelne grzechy, suche drzewo i noszenie wody w ustach pozostają nie zmienione. Tarkowski zachował z legendy tylko drzewo, zaś pozostałe dwa motywy opuścił. Dlatego nie wiemy, z jakiego powodu opiekun duchowy zadał mnichowi tak surową pokutę. Niewykluczone, iż reżyser świadomie pominął milczeniem śmiertelne grzechy i noszenie wody w ustach. To pozwoliło silnie zaakcentować temat porządku i metodyczności, o których mówi synowi Aleksander.

Leonardo da Vinci, *Kobieta z jałowcem*

Temat porządku pojawia się w związku z drzewem, potem rozwija się samodzielnie, zatacza krąg i wraca w końcu do drzewa. Aleksander wierzył, że ład i porządek, niezawodne jak rytuał, zdolne są czynić cuda. Myśl o ich cudownej mocy jest przez Tarkowskiego dyskredytowana w miarę rozwoju akcji. Przed kolacją ktoś z gości opowiada o karaluchu, który idzie wzdłuż brzegu talerza i sądzi, że posuwa się prosto, a nie po okręgu. Tutaj właśnie następuje czyjś żartobliwy sprzeciw: może karaluch spełnia jakiś swoisty rytuał, a więc nie tylko krąży bezcelowo w koło. Rytuał, jaki wypełnia nikczemne stworzonko, jest w ten sposób dyskredytowany i przedstawiany jako godzien jedynie śmiechu. Niebawem rozbrzmiewa w telewizji komunikat o ataku jądrowym. Spiker kilkakrotnie powtarza: *Zachowajcie organizację i porządek*. Pojęcia, których użył spiker, to synonimy metodyczności, na której opiera się właśnie rytuał. Władze pokładają teraz ufność w jego cudotwórczej mocy z braku innych, bardziej efektywnych środków.

Porządek i metodyczność zostają definitywnie strącone z piedestału w scenie spotkania Aleksandra z Marią. Bohater filmu, nie wierząc już w czyniącą cuda moc rytuału, przychodzi do tajemniczej kobiety z nadzieją, że ocali ona świat przed współczesną Apokalipsą – katastrofą jądrową. Pierwotny szkic scenariusza, z którego narodziło się potem *Ofiarowanie*, nosił znamienny tytuł: *Wiedźma*. Maria jest cudzoziemką: do kraju, w którym toczy się akcja, przybyła z Islandii – tajemniczej krainy mrozów i gejzerów. Wszędzie i we wszystkich epokach cudzoziemcy byli uważani za postacie zagadkowe – przypisywano im związki z siłami nadprzyrodzonymi. Maria zaś nie tylko jest z nimi w kontakcie, lecz nawet nad nimi panuje – tak przedstawia ją listonosz Otto, który zajmuje się zbieraniem zdarzeń niemożliwych do wyjaśnienia z punktu widzenia nauki i zdrowego rozsądku.

W epizodzie spotkania z Marią ponownie pojawia się temat drzew. Nieoczekiwanie Aleksander zaczyna opowiadać, że obok domu jego matki był sad. Matka długo chorowała, nie wychodziła z domu – sad się rozrósł i zdziczał. Aleksander, by sprawić radość chorej, do której przyjechał w gości, postanowił zaprowadzić porządek w sadzie: uprzątał ścieżki, podcinał gałązki. Kiedy po upływie dwóch tygodni prace dobiegły końca, Aleksander zapragnął nacieszyć oczy ich wynikiem. Jednakże zamiast radości doznał głębokiego rozczarowania: *Gdzie się podziało piękno, naturalność? To było straszne, dookoła widniały ślady gwałtu*. Przewodnik w filmie *Stalker* przedstawiał po swojemu myśl Lao Tse. Opowiadanie Aleksandra wydaje się z kolei komentarzem do chińskiego filozofa Czuang-tsy, który twierdził: *Jeżeli poprawić wszystkie rzeczy za pomocą lin i haków, cyrkli i kątomierzy, przyniesie to szkodę ich naturalnym cechom; jeśli związywać rzeczy linami, lub pokrywać laką, to staną się one twarde i to również będzie oznaczało zniszczenie ich pierwotnych właściwości* [7].

W ludowej legendzie o drzewie, które się zazieleniło, tak jak w opowiadaniu Aleksandra o mnichu, obecne są mitopoetyckie wyobrażenia o życiu jako o substancji pozamaterialnej, zdolnej przemieszczać się w czasie i przestrzeni. Wyobrażenia te są poświadczone już w upaniszadach (IX-VI w. p.n.e.). W jednej ze „starych" upaniszad – *Chandogja* są one związane z drzewem: *...jeżeli życie opuści jedną jego gałąź – ta usycha. Jeżeli opuści drugą – ta usycha. Jeżeli opuści trzecią – ta usycha... Jeżeli opuści całe (drzewo), to ono całe usycha... Prawdziwie opuszczona przez życie (istota) umiera, ale samo (życie) nie umiera. I to subtelne (istota rzeczy) jest podstawą wszystkiego, co istnieje* [8]. Wynika stąd, że

życie jest dla mitopoetyckiego myślenia jak gdyby siłą wewnętrzną, płynną energią; jest ono zdolne opuszczać ciało, przechodzić na inne. W ludowej legendzie o rozkwitłym drzewie „subtelna istota rzeczy" nie tylko opuszcza ciało, ale też wraca do niego, w rezultacie czego ciało ożywa, znowu objawia się jako wiotkie i giętkie, znowu zyskuje „możność".

Natomiast poprawianie *za pomocą haków i lin* przynosi efekt wręcz odwrotny – narzuca ciału zewnętrzne, obce uporządkowanie. Czyni rzeczy twardymi – jak sądzą Czuang-tsy i Alesander. A więc poprawianie wprowadza statykę, bowiem pozbawia rzeczy ich naturalności, ich „subtelnej istoty" – jeżeli nie w całości, to w znacznej mierze. Dlatego w *Ofiarowaniu* zrytualizowany porządek nie ratuje świata od groźby zagłady. Zgodnie z logiką Tarkowskiego jest on martwy, podobnie jak sama wojna.

Martwota to obszar statyki zasadniczo obcy temu światu, który pociąga Tarkowskiego i który reżyser odtwarza na ekranie. Rzeczywistość stwarzana przez reżysera jest z natury dynamiczna i dlatego powinna w niej istnieć przyczyna, siła pobudzająca, która wprawia świat ekranu w ruch. Drzewa Tarkowskiego pozwalają odczuć tę siłę – uosabia ją „subtelna istota rzeczy" zdolna zarówno wstępować w przedmioty, jak i je opuszczać.

Bohaterowie jego filmów są owładnięci pragnieniem kontaktu z tą siłą, dotykania jej i wchłaniania. W poszukiwaniach praprzyczyny ruchu zmagają się, wahają i czasami ponoszą klęskę. Jedynie dwie postacie Tarkowskiego, dwoje bohaterów *Ofiarowania* – Maria i Malec nie poddają się takiemu poszukiwaniu. Nie muszą oni dążyć w mękach do „subtelnej istoty rzeczy", do prasubstancji wszechświata, ponieważ są z nią organicznie i nierozerwalnie związani. Maria, która panuje nad siłą zdolną odwrócić od ziemskiego bytu groźbę martwoty, nie jest zwyczajną wiedźmą. Wydaje się boginią z rodu wielkich matek, z których, według dawnych wierzeń, jak ze źródła, ze swego centrum, wypływała wewnętrzna energia dająca życie istnieniu. O ile Maria panuje nad praprzyczyną dynamiki, to Malec jest tej dynamiki ucieleśnieniem. Jest wiotki, słaby i dlatego pełen mocy.

W końcowym epizodzie filmu chłopiec wylewa przyniesioną wodę i kładzie się pod suchą, samotną sosenką. Kamera wolno podnosi się wzdłuż pnia drzewa, ku gałęziom, które długo pokazywane są w kadrze na tle połyskującej, zalanej słońcem wody. Odblaski jak gdyby ożywiają drzewo, zdają się kwiatami, którymi są usiane gałęzie. W rozpowszechnianych w Rosji kopiach filmu brakuje efektu „kwitnienia" z powodu niedoskonałości kopiowania, natomiast w wersji oryginalnej, pokazanej na XV Moskiewskim Festiwalu Filmowym, woda morska wyraźnie połyskiwała.

Suche drzewo rozkwitało w ludowej legendzie nie od wody, lecz pod działaniem „subtelnej istoty rzeczy", która wstąpiła wreszcie w grzesznika. Woda w ustach pokutnika przesiąkała nią i przekazywała ją drzewu. Tarkowski potraktował legendę po swojemu, ale ostateczna myśl, do której stara się przekonać widza, jest bliska przekazowi ludowemu. Jazdą kamery od chłopca wzwyż reżyser ustanawia swojego rodzaju związek pomiędzy mieszczącą się w chłopcu wewnętrzną energią a kwitnieniem. Maria ocaliła świat od zagłady, ale rzeczywistość zdolna jest kształtować się nadal i rozwijać swoje potencje jedynie dzięki tym, którzy nad tymi potencjami w pełni panują. Właśnie chłopiec jest w filmie ich posiadaczem.

Leżąc pod drzewem wypowiada on swą pierwszą frazę – werset z Ewangelii św. Jana: *Na początku było słowo*, i żywo pyta: *Dlaczego, tato?* Pytania z nieusta-

jącym „dlaczego" są dla dzieci naturalne, ale w *Ofiarowaniu* słowa dziecka nie są przejawem próżnej ciekawości. Rozwój akcji prowadził do wniosku, iż tryb ludzkiego bytu oparty na metodyczności i porządku jest nieprzekonywający i niezdolny do istnienia. Zamiast niego powinien pojawić się nowy porządek, który da swobodę energii poruszającej wszystko, co istnieje. Właśnie dziecko wypowiada to słowo, które daje początek nowemu światu. Martwe drzewo w ludowej legendzie odradzało się dzięki „subtelnej istocie rzeczy" pochodzącej od grzesznika, który okazał skruchę. U Tarkowskiego rzeczywistość stojąca na granicy śmierci odradza się pod wpływem energii promieniującej z dziecka. Wiara w takie odrodzenie zbliża film do ludowego podania.

Suche drzewo w *Ofiarowaniu* nie jest ostatnim drzewem u Tarkowskiego. Reżyser podarował swój rysunek zachodnioniemieckiemu dokumentaliście Ebbo Demantowi, który na potrzeby telewizji kręcił film o pobycie Tarkowskiego za granicą. Na rysunku przedstawione jest drzewo z gałęziami tak rozłożystymi, jak u sosenki „posadzonej" przez Aleksandra; drzewo na rysunku nie jest jednak suche, ale uwieńczone zieloną koroną. Drzewo nie jest jedynym „bohaterem" rysunku: na prawo od niego widać krzyż, a koło pnia, przy korzeniach, Tarkowski wyobraził wielkie, niewspółmierne w stosunku do drzewa oko. Rysunek można uważać za manifest estetyczny, wyrażający samo sedno kina, tak jak je pojmował reżyser. Zasady swojej poetyki przedstawia tu obrazowo, metaforycznie. Wskutek tego drzewo i oko są rozumiane jak pojęcia, za pośrednictwem których te zasady zostały wyrażone.

Z łatwością można dojść do wniosku, iż drzewo i oko są związane z motywami mitologii skandynawskiej. Zgodnie z *Proroctwem wölvy* (pieśń ze *Starszej Eddy*) Odyn – głowa skandynawskiego panteonu – ma tylko jedno oko. Bóg poświęcił je, by uzyskać dostęp do źródła mądrości bijącego przy korzeniach drzewa wszechświata Yggdrasill. Oko Odyna zostało na zawsze w źródle.

Bez względu na to, jak pociągająca byłaby taka interpretacja, wydaje się, że drzewo na rysunku jest związane z innymi drzewami Tarkowskiego, z których uchodziła i do których wracała prasubstancja bytu. O jej obecności zdaje się świadczyć bujna korona drzewa. Oko przy pniu może natomiast symbolizować kino. Obiektyw kamery filmowej kojarzył się niezmiennie i tradycyjnie z okiem; najbardziej znane z takich skojarzeń jest „kinooko" Wiertowa. Jednocześnie nasuwa się inna interpretacja motywu: oko uosabia nie kino jako takie, ale samego reżysera. W noweli *Biały dzień*, pierwotnym szkicu *Zwierciadła,* bohater mówi o sobie: *Byłem sprytny i spostrzegawczy. Spryt zapładniał moją spostrzegawczość i razem z nieumiejętnością ukrycia jej przekształcił się w chorobliwy brak umiejętności obrony. Zaś ów brak osobliwie wyrażał się w moim patologicznym braku chęci do działania w odpowiednim momencie* [9]. Tym samym bohater charakteryzuje siebie jako człowieka, który tylko wchłania obrazy świata: jego kolory, kształty, ruchy. Podobnie „postępuje" również oko, a zatem w autocharakterystyce autor bezwiednie, lub też celowo, upodabnia się do oka. Prawdopodobnie bohater *Białego dnia* nie jest we wszystkim identyczny z autorem, jednakże kluczowe słowo przytoczonego fragmentu zostało wyniesione u Tarkowskiego do godności zasady estetycznej. W *Czasie utrwalonym* reżyser pisał, iż *głównym elementem formującym kino, przenikającym do najbardziej niepozornych komórek obrazu, jest obserwacja* [10].

Zwierciadło

W manifeście estetycznym Tarkowskiego – w jego rysunku, oko objawia się jako narząd postrzegania i uosabia albo kino jako całość, albo też filmowca. Natomiast sam akt postrzegania nie sprowadza się, zdaniem autora manifestu, do tego, by mechanicznie i automatycznie wchłaniać to, co widzialne. Oko na rysunku to wezwanie, by widzieć, odczuwać i postrzegać wewnętrzną energię, „subtelną istotę rzeczy" bytu uosobioną przez zieleniejące drzewo.

Z zasadą postrzegania wiążą się innowacje w języku filmu. W pierwszej kolejności dotykają one podstawowego elementu mowy kina – „słowa".

Jeszcze w końcu lat pięćdziesiątych panowało przekonanie, które wyraził lakonicznie Marcel Martin: *...słowa języka kina to same przedmioty, jego poezja to samo życie* [11]. Na ekranie widzimy obrazy rzeczy, które są odtworzone z wielką dokładnością. Dosłowność odtworzenia sprawiała, że teoretycy utożsamiali przedmioty z ich obrazem na ekranie. Martin napisał: *W filmie znak i oznaczony nim przedmiot to jedno* [12].

Problem obrazowego słowa Tarkowski rozwiązywał zasadniczo inaczej – w odniesieniu do dynamicznego rozumienia świata. Podstawowym elementem języka filmowego był dla niego nie przedmiot, nie rzecz, ale dynamika rzeczy, rytmika jej ruchów. Reżyser pisał, iż *rytm jest podstawowym elementem formotwórczym filmu* [13]. Ten podstawowy element spełnia w filmie tę samą rolę, co słowo w poezji lub prozie: dla mnie – podkreślał Tarkowski – *odczucie rytmiczności ujęcia bliskie jest (...) wyczuciu właściwego słowa w literaturze* [14]. (...)

Uznanie rytmu za podstawową jednostkę znaczącą stało się największym osiągnięciem Tarkowskiego, a jednocześnie najważniejszą zdobyczą rewolucji, jaka dokonywała się w kinie. W rezultacie tego odkrycia język kina wzbogacił się o jeszcze jeden wymiar znaczeniowy, jeszcze jeden parametr semantyczny. Znano go już wcześniej, lecz nie miał tak aktywnego zastosowania estetycznego, na jakie zasługiwał.

Kino to „zapis ruchu". Nieodłączną i nieodzowną właściwością wszelkiego ruchu jest rytm. Zapisując ruch kamera w sposób nieunikniony utrwala także jego rytm. (...)

Dla Tarkowskiego – przedmiot jest dynamiczny. Ponieważ kamera utrwala ruch, to sam obiekt, a nie środowisko, jest postrzegany jako podlegający zmianom. Wszelki ruch ma swą jakościową określoność, swą indywidualną charakterystykę, którą odczuwa się i uświadamia poprzez rytm. Ruch to proces rozwijający się w czasie; „zapisując" przebieg procesu, kamera utrwala tym samym czas. Tarkowski uważa, że „utrwalanie czasu" zyskuje centralną pozycję w jego poetyce.

Czas wyrażają nie tylko fizyczne ruchy przedmiotów. Filmowiec tworząc inscenizację jest zobowiązany, według słów Tarkowskiego, wywołać u widza poczucie, że zwraca się on ku *prawdziwości jedynego, jakby bezpośrednio obserwowanego faktu, do jego niepowtarzalnej faktury* [15]. Także mówiąc o pracy nad *Rublowem* reżyser podkreślał, iż chce *osiągnąć prawdę bezpośredniego spostrzeżenia, prawdę, jeśli można tak powiedzieć, fizjologiczną* [16]. Prawda w tych wypowiedziach reżysera jest ujmowana jako synonim naturalności i autentyczności. Kadr mający podobne cechy wygląda nie jak skonstruowana, ale jak bezpośrednio obserwowana rzeczywistość. Oddziałuje ona na widza przede wszystkim samą materią, samą fakturą przedmiotów.

Ze względu na swą fakturę rzecz jest postrzegana nie statycznie, ale w wy-

miarze czasowym. Według świadectwa Wadima Jusowa – operatora *Dziecka wojny, Andrieja Rublowa* i *Solaris* – filmował on tak, aby była widoczna patyna czasu, by można było dostrzec naznaczenie rzeczy przez los jej byłych właścicieli. Dzięki owemu „naznaczeniu" i patynie czasu widz może dostrzec losy i byt rzeczy, a więc rzecz może być rozumiana dzięki pośrednictwu śladów pozostawionych przez czas, który jak gdyby wtapia się w ciało przedmiotu, uobecnia się w jego materii. Wskutek tego nawet nieruchomy obiekt postrzegamy jako posiadacza niepowtarzalnych losów, jako uczestnika procesu zachodzącego w czasie. (...)

W *Ofiarowaniu* drzewo jest początkowo suche i bez życia, dopóki nie ożywi go energia wewnętrzna. Zdaniem Tarkowskiego wszelkie filmowe „słowo" jest zbiornikiem energii i w tym upodabnia się do drzewa. Owa energia występuje w dwóch rodzajach, lub – mówiąc dokładniej – jest dwojako ukierunkowana. Po pierwsze przejawia się w „czasie utrwalonym". Dynamika utrwalonych obiektów dowodzi obecności siły, która wprawia je w ruch. Owa siła określa widoczne na ekranie losy przedmiotów i dlatego postrzegamy ją jako przejaw istoty ich bytu. Odtwarzając proces w czasie, filmowiec jak gdyby przezwycięża opozycję pomiędzy istniejącym a widzialnym, opozycję, o której tak często, tak zawzięcie rozprawiali filozofowie.

Kadr-„symbol" – ceniony przez kinową estetykę przeszłości – także jak gdyby pokonywał ten rozdźwięk, ponieważ przekazywał coś ponad widzialne, ponieważ nie był dosłowny. Jednak w rzeczywistości pokonanie tego rozdźwięku jest iluzoryczne: pojawiający się przedmiot nie dowodzi w takim kadrze swojej własnej istoty, lecz demonstruje istotę wniesioną, dodaną, narzuconą przez kontekst i autora. Dlatego kadr-„symbol" jest przez Tarkowskiego omawiany w duchu opowiadania Aleksandra o „poprawianiu" sadu, bowiem przedmioty występują w nim nie same z siebie, a ulegają semantycznej korekcie. W warstwie znaczeniowej dzieła autor za pośrednictwem symbolu zaprowadza jak gdyby porządek – podobnie jak Aleksander w sadzie. Rezultaty ich wysiłków są podobne: w dziele także „widać ślady gwałtu" nad naturalnym znaczeniem rzeczy. Widzowi są dane właśnie owe ślady, nie zaś znaczenie immanentne dla tego, co zostało przedstawione. Przedmioty w sposób niewolniczy przyciągają do siebie narzucaną im treść, która częstokroć jest im obca. Podrzędny, zależny stosunek rzeczy do treści, którym są one obciążone, nie likwiduje rozdarcia między widzialnym, a jego istotą. (...)

Język *Andrieja Rublowa* był już budowany na innych zasadach niż *Dziecko wojny*. Zgodnie ze scenariuszem, w pierwszym epizodzie *Rublowa* chłop skakał z wieży jak Dedal na skonstruowanych przez siebie skrzydłach. W filmie skrzydeł nie ma – mężczyzna leci balonem. *W Czasie utrwalonym* Tarkowski pisał: *Długo szukaliśmy możliwości zniesienia symbolu plastycznego, który był podstawą epizodu. Doszliśmy do wniosku, że przyczyną nieszczęścia są skrzydła. Aby zlikwidować zawarty w scenie kompleks Ikara, został wymyślony dziwaczny, zrobiony ze skór, sznurów i szmat balon. Naszym zdaniem likwidował fałszywy patos epizodu i nadawał zdarzeniu unikatowy charakter* [17]. Skrzydła narzucały konkretnemu, określonemu zjawisku obcy sens, właściwy innej rzeczywistości i innemu czasowi. Wyobrażenia o Ikarze i jego tragicznym locie istniały już w pamięci widza i mogły być automatycznie wykorzystane. Tarkowski celowo i świadomie odrzuca automatyzm operowania gotowym sensem. Znaczenie epizodu należy wydobyć z niego samego, z jego unikatowej konkretności.

U podstaw kadru-„symbolu" leży natomiast tradycyjny mitologem, częstokroć wytarty od nadużywania, bądź dobrze znane, szeroko rozpowszechnione stereotypy. Dlatego, według Tarkowskiego, kadry-„symbole" są jednoznaczne. Zadają widzowi rebusy i zagadki... Lecz *każda z tych zagadek ma rozwiązanie pozwalające się sformułować werbalnie* [18]. W narzucanych przedmiotom rozwiązaniach znaczenia pozostają zamknięte, jak w potrzasku, a myśl patrzącego skupia się nie na nich, a na owym potrzasku. Nowe zasady języka filmu, których bronił Tarkowski, prowadziły do uwolnienia widzialnego z pułapki gotowych stereotypów i formuł. Każde zdarzenie jest wyjątkowe, a zatem ma swój niepowtarzalny sens – tak mógłby brzmieć aksjomat, będący podstawą stanowiska reżysera. A więc sens nie powinien pochodzić z „dyżurnego" zapasu wiedzy, lecz winien być wydobywany w czasie obserwacji pojmowanej jako wysiłek i trud widza.

Kino ciążące w stronę kadrów-„symboli" Tarkowski określał – zgodnie z przyjętą u nas terminologią – mianem kina poetyckiego. Wszelkiemu językowi, w tym filmowemu, właściwa jest wielofunkcyjność. W poczet jego funkcji wchodzi funkcja poetycka, która zgodnie ze stanowiskiem Romana Jakobsona zakłada skupienie na samym komunikacie, na jego tkance znakowej. „Słowa" Tarkowskiego nie są rozszyfrowane jednoznacznie, wymagają skupienia na nich uwagi i dlatego są poetyckie. Język jego filmów realizuje funkcję poetycką w większej mierze, w sposób bardziej organiczny aniżeli w kinie tradycyjnie uważanym za poetyckie.

Język Tarkowskiego nie jest jednoznaczny w zakresie swojego „słownika". Tematy jego filmów są różnorodne i nie powtarzają się – każdy rozwija się we własnej, szczególnej przestrzeni i czasie. Wskutek tego niepowtarzalny jest również sens wydarzeń fabularnych. Jednocześnie pojawia się u Tarkowskiego grupa motywów, które się powtarzają, wędrują od filmu do filmu. Są to takie motywy, jak wspominany tu wcześniej deszcz, jak ogień i zwierciadło, a także wiele innych. (...) W języku filmów Tarkowskiego obecne są jak gdyby dwa typy „słów" – ze znaczeniami unikatowymi i ze znaczeniami powtarzającymi się, niezmiennymi. (...)

Z wieloznacznością „słów" wiąże się u Tarkowskiego drugi rodzaj energii obecnej w jego filmach. Różni się ona od tej, która porusza przedmioty. Ten nowy rodzaj należałoby nazwać energią oddziaływania. (...) U Tarkowskiego energia oddziaływania funkcjonuje inaczej. Nie tyle doprowadza widza do stanu emfazy, ile go mobilizuje, zmuszając jego wyobraźnię do poszukiwania prawdy, to znaczy organicznego sensu wynikającego z tego, co się dzieje na ekranie, oraz z duchowego doświadczenia widza.

Hegel pisał w *Encyklopedii nauk filozoficznych*, że *...prawdziwa wolność istnieje jedynie tam, gdzie nie ma dla mnie nic innego, co nie byłoby mną samym*. Wydawałoby się, że kino „symboliczne" taką wolność daje. Twórca filmu, poprawiając znaczeniowo to co widzialne, osiąga przeobrażenie utrwalonej natury – w przedstawionym świecie nie postrzega się niczego innego, prócz nadanego przez autora sensu. Tarkowski, broniąc zasady postrzegania, odrzucał podobny gwałt czyniony na tym co widzialne i jak gdyby odcinał się od heglowskiej wolności. A jednak wolność nie została wyeliminowana z jego obrazów filmowych – twórca osiągał ją w inny sposób. W filmach Tarkowskiego widz kierowany przez energię oddziaływania szuka istoty tego, co się dzieje, pragnie prawdy. Poszuki-

Peter Breughel Starszy, *Myśliwi na śniegu*

wania są trudne i pełne wątpliwości, lecz kiedy następuje olśnienie, kiedy sens błyska w labiryncie zdarzeń filmowych, wtedy widz wierzy, że obraz mu się poddał – a więc olśnienie następuje nie tyle dzięki samemu filmowcowi, ile raczej dzięki samemu widzowi. (...)

Zdaniem Tarkowskiego obraz nie jest symbolem, lecz raczej potężnym źródłem energii. Energię wzbudza pojedynczy strumień czasu. Energia jest od niego zależna. Konstruując swoje koncepcje obrazowości Eisenstein i Tarkowski odwoływali się nie tylko do tworzywa filmowego, lecz zwracali się także ku zasadom estetycznym poezji japońskiej, do charakterystycznej formy lakonicznych, siedemnastosylabowych wierszy – haiku. Owe wiersze pozwalają porównać koncepcje obu reżyserów. Wspólny składnik pozwala określić istniejącą między nimi zasadniczą różnicę.

Ku haiku Eisenstein zwraca się w artykule *Poza kadrem* (1929), wszakże na początku rozpatruje szczególny system hieroglifów „hoj-i", to znaczy „wspólny". Zarówno wiersze, jak i ten system są przez Eisensteina traktowane z punktu widzenia ich możności stwarzania nie-dosłownego sensu. W „hoj-i" tworzy się go metodą montażu, to znaczy *za pomocą kombinacji dwóch znaczeń „przedstawialnych" uzyskuje się zarys graficznie „nieprzedstawialnego"*. Tym samym pojawia się *wielkość drugiego wymiaru, drugiego stopnia, odpowiadająca pojęciu*. Eisenstein przytacza przykłady genezy pojęć w hieroglifice „hoj-i": *...wizerunek wody i oka oznacza „płakać", wizerunek ucha obok rysunku drzwi – „słuchać"* itd.

O ile w „hoj-i" proces narodzin pojęć jest realizowany w całej czystości i oczywistości, to w haiku czystość się zamąca. W trzech wersach zestawia się „przedstawialne", po to by pojawiało się coś nieprzedstawialnego, jednakże *konkretne oznaczenia* podane w *bogactwie zwrotów wyrazowych, stają się bardziej górnolotne*. Wskutek tego powstające pojęcia nie są tak bardzo wyraźne i czytelne, natomiast haiku w porównaniu ze wspólnymi hieroglifami, *rozkwita niewspółmiernie w swej emocjonalności*. Innymi słowy, w haiku rodzi się *nie sucha określoność pojęcia*, ale *uwydatniona obrazowość, efekt obrazowy*. W rozważaniach nad haiku, jak widać, daje się zauważyć inna granica obrazu: będąc nosicielem nie-dosłownego sensu, jednocześnie oddziałuje on aktywnie na uczucia. Eisenstein rozumie to oddziaływanie w duchu „patetyzacji" czytelnika.

Dla Tarkowskiego natomiast tworzenie filmu nie jest wytwarzaniem symboli, lecz „rzeźbieniem w czasie". Tak jak rzeźbiarz lepi z gliny swoje przestrzenne, trójwymiarowe dzieło, tak i filmowiec składa z cząstek realnej, prawdziwej dynamiki *indywidualny potok czasu* [19]. Ten strumień ma ściśle określony kierunek, który jest odczuwany, gdy *bardzo wyraźnie zdajemy sobie sprawę, że obraz widziany w kadrze nie wyczerpuje swojego znaczenia w warstwie wizualnej, lecz sugeruje obecność rzeczywistości istniejącej w sposób nieograniczony poza kadrem; sugeruje obecność życia* [20]. Poza ramy kadru wynosi widza stworzony strumień czasu, i tam przedstawienie dzięki objętości, wielowymiarowości, celowości strumienia postrzegane jest jako tak samo niewyczerpywalne, jak sama rzeczywistość. Tarkowski uważa, że takie niewyczerpywalne bogactwo jest obecne nawet w króciutkim, siedemnastosylabowym wierszu, bowiem *haiku tak konstruuje obraz, aby oznaczając tylko i wyłącznie siebie, wyrażał równocześnie tak wiele, że niemożliwe staje się jego jednoznaczne opisanie...* [21]

Podobny pogląd na haiku odpowiada japońskiej tradycji narodowej. W rozdziale *Obraz filmowy* Tarkowski przytacza wiersze twórcy tego gatunku – Matsuo Bashô (1644-1694), a w szczególności najbardziej z nich znany:

Stary staw.
Skoczyła do wody żaba.
Plusk w ciszy [22].

Stary staw uchodzi za arcydzieło już od trzech wieków. Jego trzy króciutkie zdania, z których dwa są nominalne, przekazują jedynie konkretne fakty. Jednocześnie zmuszają do doznawania bezgraniczności milczącego świata, który jest pogrążony w ciszy dla człowieka samotnego, wyobcowanego. Barwy, dźwięki, zjawiska rzeczywistości jak gdyby odstąpiły od człowieka poza granicę widzialnego i słyszalnego. Słabiutkie zakłócenie martwego spokoju, jakie spowodowała żaba, wyraźnie podkreśla bezmiar i nieustające trwanie ciszy, która otacza poetę.

Skoro trzy króciutkie frazy od wieków niepokoją wyobraźnię, ogromny jest więc zasób energii oddziaływania, jaki się w nich zawiera. Inny poeta – Kagawa Kageki (1768-1843), poświęcił znakomitemu wierszowi tankę:

Jeśli nawet nie pojąłem
Tajemnej głębi
Starego stawu
To i dziś rozróżniam
plusk w ciszy.

Kagawa Kageki, który słyszał plusk, także odczuwa świat jako nieskończoność samotności i milczenia, lecz właściwa wierszowi energia oddziaływania pozostała dla poety zagadką – *nie pojął on... głębi starego stawu.*

Według Tarkowskiego obrazu nie tworzy się po to, by przekształcić go w pojęcia,w kategorie i w ten sposób wyczerpać. Obraz *jako zjawisko artystyczne ma tym większą wartość, im trudniej jest go zamknąć w zrozumiałej, logicznej formule.* Na początku Tarkowski wierzył, że widz, wiedziony energią oddziaływania, tworzy według własnej woli i swego rozumienia szczególny, indywidualny obraz. W 1970 roku w wywiadzie udzielonym „Litieraturnoj Gazietie" Tarkowski mówił: *Przeczytana i obejrzana przez tysiące czytelników „Wojna i pokój" to tysiąc różnych książek* [23]. W tym wypadku, skoro wielka jest w nim energia oddziaływania, tekst dzieła artystycznego staje się jak gdyby źródłem wielości własnych wersji. W tym samym wywiadzie Tarkowski nazwał tworzenie podobnych wersji *adaptacją estetyczną.*

Myśl o niej była zapewne droga reżyserowi, ponieważ następnie została wcielona w tkankę fabularną jego filmów i scenariuszy. W epizodzie *Hoffmanniany* zatytułowanym *Krzysztof Voeteri* jedna z bohaterek, Serafina, mówi: *Przecież wszystko zależy od punktu widzenia. Świat jest tak urządzony, jak pan jest o tym przekonany* [24]. W literackim pierwowzorze epizodu – w opowiadaniu Hoffmanna *Majorat*, nie było tej frazy, a więc należy ona do Tarkowskiego. Uważał on, że obraz adaptuje się do postrzegającego. Również obiektywna rzeczywistość zachowuje się analogicznie w stosunku do człowieka, który w niej przebywa. Ona także staje się źródłem wielu własnych wersji.

Temat adaptacji jest jeszcze bardziej widoczny w filmie *Stalker*. Bohater uprzedza towarzyszy: *To jest Strefa. Może się nawet wydać kapryśna, ale w każdym momencie jest taka, jaką ją czynicie swoim zachowaniem.* Zgodnie z fabułą filmu, Strefa to miejsce szczególne: tajemnicze i nieprzewidywalne; tutaj weszły w kontakt z naszym światem siły kosmiczne i przeobraziły go. Zdolność Strefy do adaptowania się do stanów człowieka można uważać za wynik nawiązanego kontaktu, jednakże w porównaniu ze zwyczajną rzeczywistością, o jakiej mówi Serafina w *Hoffmannanie*, zdolność Strefy wzrosła jedynie pod względem ilościowym.

Myśl o adaptacji świata do człowieka leży u podstaw fabuły *Solaris*. Bohaterowie filmu przebywają na odległej planecie pokrytej oceanem myślącej substancji. Zgodnie z helleńskim modelem wszechświata – pisze A. F. Łosiew – nad światem ludzi i nad światem bogów znajduje się Kosmiczny Rozum [25]. Myśląca substancja w *Solaris* wydaje się jego uosobieniem. Kosmiczny Rozum pełen jest sił twórczych; to energia zdolna do tworzenia, ale nie mająca ni celu, ni określonego kierunku dla swej twórczej pracy. Cel i określony kierunek nadaje jej człowiek. Większość bohaterów filmu nie radzi sobie z tą misją. Ocean jest czuły na to, co „leży na sercu" każdemu z przybyszy. Cudza dusza stanowi zagadkę, ale nie dla myślącego oceanu. Wnika on przede wszystkim w mroczne zakamarki dusz postaci, w te zakątki świadomości, gdzie przechowuje się pamięć o grzechach i winach, o których myśl niepokoi, zakłóca spokój sumienia. Tę pamięć bohaterowie filmu zabrali ze sobą w przestwór wszechświata i ocean materializuje teraz tych, z którymi wiążą się winy bohaterów. Swym własnym stanem przybysze wytwarzają wokół siebie sferę moralnych katuszy, gdzie każdy z nich przebywa twarzą w twarz z ucieleśnieniem swojej winy. Bohaterowie nie rozumieją świata, jaki ich otoczył, ponieważ są zamknięci w swoich własnych strefach jak w pułapkach lub więzieniach. Jedni godzą się z „zamknięciem", drudzy, nie wytrzymując konfrontacji z grzechami, poddają się – jak Gibarian, który popełnił samobójstwo. Z więzienia moralnych katuszy wyrywa się jedynie Kris Kelvin, ponieważ zwraca się do oceanu nie ciemnymi zakamarkami swojej duszy, a tą stroną, w której żyje tęsknota do ideału. Dla Krisa jedynym idealnym miejscem we wszechświecie, które podarowało mu same jasne i drogie uczucia, jest ojcowski dom. Jak wynika z fabuły filmu, osiągnięcie ideału jest możliwe tylko dzięki działalności, czynowi, przede wszystkim duchowemu. Działalność Kelvina polega właśnie na tym, że zwraca się on ku twórczej energii jasną stroną swej duszy.

W twórczości Tarkowskiego można wyraźnie odróżnić dwa okresy – wczesny i późny. Granicę między nimi stanowi *Zwierciadło*. W późnych filmach bohaterowie, inaczej aniżeli Kris Kelvin, wykazują wzajemne powiązanie z siłami twórczymi. Równolegle do tego przełomu zmienia się u Tarkowskiego rozumienie obrazowości.

Zwrot, jaki miał miejsce, odbił się z całą wyrazistością w *Zwierciadle*. Losy Aleksieja, bohatera filmu, różnią się diametralnie od losów Kelvina, który kontaktował się z kosmiczną energią i dzięki niej mógł odtworzyć miejsce idealne – ojcowski dom. Coś analogicznego zaszło również z Tarkowskim. Do zdjęć filmu *Zwierciadło* zrekonstruowano ze skrupulatną dokładnością, z zachowaniem najdrobniejszych szczegółów dom, w którym reżyser spędził dzieciństwo. (...)

Ekranowy byt Aleksieja rozwija się w trzech warstwach czasowych – teraz i wówczas: we wspomnieniach o wczesnym dzieciństwie i o latach młodzień-

Andriej Rublow

czych. Obecnie bohaterowi rozpadły się więzi z najbliższymi osobami – matką i żoną. Jego życie jest pełne braku zrozumienia, wyobcowania. Takimi stanami charakteryzuje się w filmie również czas teraźniejszy, czas życia. Jakościowy charakter dawnego okresu życia jest zasadniczo inny. Od razu w pierwszej scenie wspomnienia wiatr szybko przebiega po trawie i kołysze niepokojąco wysoką, uległą zieloną roślinnością. Przy końcu filmu podmuch wiatru powtarza się – silniejszy, prawie niepohamowany. Pochyla krzaki, przewraca dzbanek z mlekiem na stoliku w sadzie. W obu wypadkach nie jest to po prostu zjawisko atmosferyczne, ale „tchnienie sfer". W jeszcze innej, „dziecięcej" scenie widać pożar, pali się podpalona przez błyskawicę stodoła – ogień także przybył ze sfer. Młody Alosza stale odczuwa, że wokół niego kłębią się i burzą powszechne, kosmiczne moce. Istnienie małego bohatera upływa w bliskości z nimi. Dynamika tych mocy z góry przesądza w filmie o charakterze dawnego okresu: powszechny, kosmiczny czas nie oddzielił się jeszcze wówczas od czasu życiowego, możliwy był kontakt bohatera z wszechświatem, taki kontakt, jaki dorosły Aleksiej utracił.

Tytuł filmu zmusza, by widzieć losy bohatera w szczególnym świetle. Antropologia prawosławna – jak przedstawia ją, na przykład, Afanasij Aleksandrijskij – opierała się na przekonaniu, że pierwszy człowiek był duchownym. Grzech pierworodny zdarzył się wtedy, gdy *jak gdyby zamknął się on w sobie, pogrążył w przyglądaniu się sobie, a jego dusza zwróciła się od umysłowego ku cielesnemu.* Grzesznej istocie *wielka liczba nagromadzonych w duszy cielesnych pragnień przesłania... to zwierciadło, w którym mogła i powinna widzieć wizerunek Ojca* [26]. Upodobnienie człowieka do zwierciadła przyswajającego wyższy świat było właściwe greckiej patrologii – Bazylemu Wielkiemu, Grzegorzowi z Nazjanzu, Grzegorzowi z Nyssy.

Jak w lustrze odbiły się w pamięci Aleksieja dziecięce lata stopione z kosmicznym, powszechnym czasem. Bohater nie jest w stanie powtórzyć tego stopienia w obecnym, dorosłym życiu. Jego grzech i tragedia tkwią w niemożności

ponownego złączenia dwóch czasów: życiowego i kosmicznego. W następnym, po *Zwierciadle*, filmie reżysera – w *Stalkerze* bohaterowie ponownie uzyskują możliwość kontaktu z tworzącą energią wszechświata, ale tej szansy nie wykorzystują. *Stalker* jest jak gdyby drugą częścią *Solaris*, ale częścią bardziej pesymistyczną. Dramatów bohaterów nie rozwiązuje się tu tak szczęśliwie, jak w poprzednim filmie. Dusze Pisarza i Profesora rozdziera cynizm i brak wiary. Nie mają oni ideału, nie dopuszczają nawet myśli, że jest on możliwy i osiągalny. Dlatego nie proszą o nic w komnacie spełniającej życzenia. Unikając tego, co się kryje w otchłaniach ich podświadomości, bohaterowie ci nie wchodzą w kontakt z kosmiczną energią. W istocie boją się siebie, straszą ich ciemne zakamarki własnych dusz, które mogą się ucieleśnić w materialnych zjawiskach i postaciach. Milczenie bohaterów w komnacie Tarkowski uważał za pozytywny rezultat ich podróży. Obie postacie odczuły swą niedoskonałość moralną i zrozumiały, iż nie daje im ona prawa do kontaktu z energią kosmosu.

Znamienne, że podczas pracy nad *Stalkerem* reżyser pojmuje obraz już w nowy sposób. O ile wcześniej wydawało się Tarkowskiemu, iż w sposób naturalny nieuchronne jest to, że każdemu czytelnikowi lub widzowi pozostaje w pamięci nie dzieło artysty, lecz produkt własnej, indywidualnej twórczości, to obecnie poszczególne utwory wydają się mu ograniczone, niepełne, bowiem w nieskończonym obrazie każdy *przekłada jedną wartość nad drugą, wybiera, wprowadza dzieło w kontekst swojego osobistego doświadczenia* [27]. Strumień czasu konstytuujący obraz wysuwa się poza ramy kadru i całego filmu; jest zdolny wyrwać widza z życia, wznieść go ku wyższym wartościom, ku prawdzie. Dlatego widz nie może się upodobnić do Profesora i Pisarza, którzy nie ośmielili się przeniknąć do źródła energii. W nieskończoności obrazu należy *rozpłynąć się (...) jak w naturze, pogrążyć się i zatracić w ich głębiach jak w bezkresnym kosmosie* [28].

Jak gdyby w rozwinięciu tej idei, wyjście z prywatnego, życiowego czasu, staje się tematem dwóch ostatnich filmów Tarkowskiego. Oba obrazy są do siebie zbliżone przez wątek otwierania się izolowanej przestrzeni, w której bohaterowie przebywali i z którą wiązali nadzieje na spełnienie najskrytszych życzeń. W *Nostalgii* izolacja jest dosłowna: Domenico, który boi się nadciągającej na świat apokalipsy, zamyka się wraz z rodziną w swym domu, zabija okna i drzwi. Jego wyjście z życiowego czasu jest tragiczne – Domenico podpala się. Jego ciało pochłania ogień, jego realność staje się częścią ognistej materii, w której jeszcze Heraklit i stoicy upatrywali podstawy wszechświata.

Aleksander w *Ofiarowaniu* podpala nie siebie, ale to, do czego Kris Kelvin dąży jako ideału – podpala dom, w którym był szczęśliwy. Dom – maleńki w porównaniu z wszechświatem, to wydzielona z niego, zamknięta przestrzeń. Marcel Mauss zauważa w *Szkicu o darze*, iż ofiara u społeczeństw pierwotnych oznaczała zwrócenie bogom części tego, co im odebrano: części zwierzęcia zabitego na polowaniu, części zebranych płodów. Podpalając swój dom Aleksander jak gdyby zwraca nieskończoności to, co zostało od niej odgrodzone, co było jej odjęte. Celowość takiego daru wspomniana jest, jako lekkie napomknienie, już na początku filmu. Listonosz Otto opowiada Aleksandrowi, że całe życie czuł się jak podróżny na stacji kolejowej, z której pociąg może go zabrać w siną dal. Otto pragnął porzucić szarzyznę swego dnia codziennego, odjechać jak podróżny w bezkresny świat. W tym samym opowiadaniu Otto wspomina karła z traktatu Nietzschego

Tako rzecze Zaratustra. Karzeł u Nietzschego do *duch brzemienia*. Uosabia on błahość i ograniczoność powszedniego życia, ktore przeszkadza bohaterowi traktatu wzbić się w górę, wznieść ponad pragmatykę.

Wyjście Aleksandra i Domenica z czasu życia jest tragiczne, bowiem tak jeden, jak i drugi są jego jeńcami. Pokonać go mogą jedynie przez zniszczenie siebie lub swego najdroższego dobra – domu. W późnych, przepełnionych trwogą i bólem filmach Tarkowskiego, jedynie dwie postacie są prawdziwie duchowe: Maria i Malec. Wyjście poza obręb oddzielnego bytu nie jest im potrzebne, oni są organicznie związani z wszechświatem, mają bezpośredni związek z burzącymi się w nim mocami, są włączeni w ich dynamikę. Prawdopodobnie tak właśnie wyobrażał sobie Tarkowski idealnego widza – zdolnego zanurzyć się w nieskończoność obrazu jak w przyrodę, jak w kosmos. Podobne rozumienie kontaktu widza z obrazem, zgodnie z prawami przyrody, wynika z dynamicznego odczuwania rzeczywistości. Uwidoczniło się ono nie tylko w wątkach jego filmów, ale przeobraziło poetykę kina, poczynając od najniższego jej stopnia – słowa, a skończywszy na stopniu najwyższym – obrazie.

WŁADIMIR MICHAŁKOWICZ
Tłum. ANNA REKUS

Druk za: W. Michałkowicz, *Eniergija obraza* (w:) *Mir i fil'my Andrieja Tarkowskogo*, Moskwa 1991, s. 238-258, 389. Skróty pochodzą od redakcji.

---

1 Cyt. za: Lao Tse, *Droga*, wiersz 76, z jęz. angielskiego przeł. M. Fostowicz, Kłodzko 1984, s. 51.

2 L. Wasiliew, *Dao i Brahman: fenomen iznaczalnoj wierchownoj wsieobszcznosti*, (w:) *Dao i daoizm w Kitaje*, Moskwa 1982, s. 135-136.

3 M. H. Abrams, *Forms of Romantic Imagination. Romantic Literature*, New York 1971, s. 171.

4 A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 77-78.

5 Zob.: *Mify narodow mira*, t. 1, Moskwa 1980, s. 580-581.

6 *Sbornik materiałow dla opisanija miestnostiej i pliemien Kawkaza*, wyp. 32, Tiflis 1903, s. 72.

7 *Antołogija mirowoj filosofii*, t. 1, cz. 1, Moskwa 1969, s. 213.

8 Tamże, s. 85.

9 A. Tarkowski, *Biełyj dien'*, „Iskusstwo Kino" 1970, nr 6, s. 110.

10 A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 47.

11 M. Marten, *Jazyk kino*, Moskwa 1959, s. 23.

12 Tamże, s. 92.

13 A. Tarkowski, dz. cyt., s. 86.

14 Tamże, s. 87.

15 Tamże, s. 53.

16 Tamże, s. 56.

17 Tamże, s. 57.

18 Tamże, s. 85.

19 Tamże, s. 88.

20 Tamże, s. 85.

21 Tamże, s. 76.

22 Tamże.

23 A. Tarkowskij, *Solaris – biez ekzotiki*, „Litieraturnaja Gazieta" 4 XI 1970.

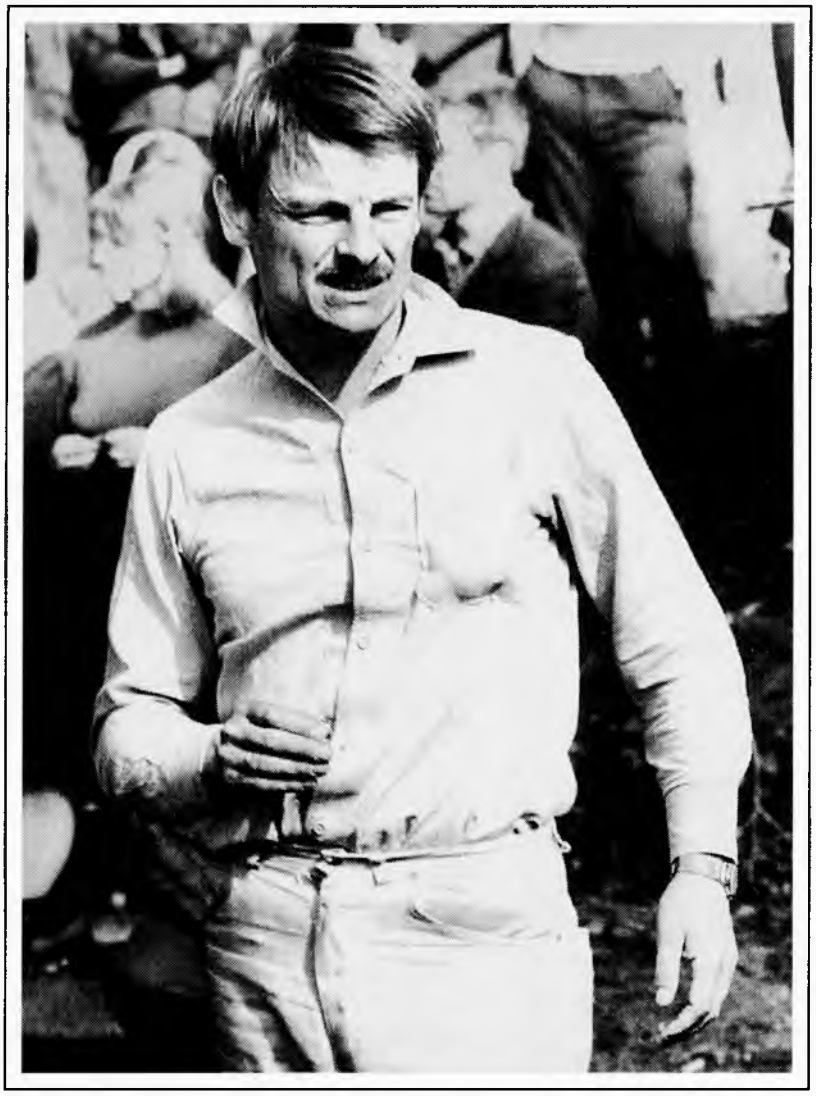
24 A. Tarkowski, *Hoffmanniana*, przeł. G. Ramotowska (w:) tegoż, *Scenariusze*, t. 2 (ukaże się nakładem IS PAN w Warszawie).

25 A. Łosiew, *Istorija anticznoj estetiki, rannij ellianizm*, Moskwa 1979, s. 34.

26 G. Florowskij, *Wostocznyje otcy IV wieka*, Paryż 1931, s. 33.

27 A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 78.

28 Tamże, s. 76.



Symbol w kinie jest symbolem istniejącym w naturze, w rzeczywistości. Nie chodzi tu bowiem o detale, ale o to, co pozostaje ukryte.

Andriej Tarkowski

1 **Teresa Rutkowska**
WSZECHŚWIAT W OBRAZIE. PRZYCZYNEK DO ESTETYKI ANDRIEJA TARKOWSKIEGO, CZYLI O PUŁAPKACH PRZEKŁADU

2 **Dariusz Czaja**
TARKOWSKI I SYMBOL

3 **Ryszard Ciarka**
NARCYZ I ZWIERCIADŁO

4 **Wojciech Michera**
PRZED KOMNATĄ

5 **Neja Zorkaja**
DOM I DROGA

Wszechświat w obrazie

Przyczynek do estetyki Andrieja Tarkowskiego, czyli o pułapkach przekładu

TERESA RUTKOWSKA

Tarkowski należał do tych reżyserów, którzy odczuwają potrzebę wypowiadania się nie tylko przez film. Pisał sporo, a obok scenariuszy, mających walor wybitnie literacki, formułował swoje poglądy na temat filmu w ogóle, na temat zadań artysty i sztuki, na temat innych twórców, w zwięzłych esejach, w osobistych notatkach, a także w wykładach i wywiadach. Opinii tych wysłuchiwano na Zachodzie z wielką uwagą, chociaż nie epatował odbiorców postawą buntownika zza żelaznej kurtyny. Prezentował typ twórcy totalnego, dla którego sztuka była sprawczą zasadą życia, była też postawą wobec rzeczywistości. Pojmował ją jako powinność, od której nie ma dla niego odwołania. Badacze filmu na świecie dostrzegali więc w Tarkowskim nie tylko jednego z najwybitniejszych artystów współczesnego kina, ale i estetyka czy teoretyka sztuki.

Estetyka Tarkowskiego ma szczególny charakter. Sformułowana niejako na marginesie jego własnej twórczości filmowej, jest z nią organicznie spleciona. Prześwituje w pewien sposób przez wszystkie jego dzieła. Nie została jednak nigdy usystematyzowana, nie pretenduje do ścisłości terminologicznej, jest niepełna i wyrywkowa, bywa wewnętrznie sprzeczna, impresyjna i intuicyjna, pulsuje silnym napięciem emocjonalnym, nie szuka oparcia w żadnej modnej, globalnej metodologii nauk humanistycznych, a jednak, jak zauważyli co bardziej wnikliwi czytelnicy, obeznani z literaturą przedmiotu, trafia w samą istotę rzeczy, dotyka najważniejszych problemów współczesnej sztuki filmowej w epoce, w której teoria filmu jako taka objawiła powszechnie swoją własną bezradność i niemożność ogarnięcia całości problemu.

Do refleksji teoretyczno-filmowych Tarkowskiego dotarłam przed kilku już laty niejako drogą okrężną, poprzez lekturę filmologicznych prac francuskich. Kilku autorów powoływało się na jego artykuł drukowany we francuskim czasopiśmie filmowym „Positif" z grudnia 1981 r., w tłumaczeniu z rosyjskiego Swietłany Delmotte, pod tytułem *De la figure cinématographique*. Zafrapował mnie przede wszystkim tytuł, bowiem z racji zainteresowań problemami narratologii i możliwością zastosowania tej metody w analizie filmu chciałam na własny użytek sprecyzować pojęcie figury filmowej, dość mocno zakorzenione na gruncie francuskim i amerykańskim, a w polskiej teorii filmu właściwie nieobecne. Artykuł ten, niezbyt zresztą obszerny, dość powszechnie został uznany za kluczowy dla teorii Tarkowskiego. Najdobitniej wyraził to chyba Gilles Deleuze[1] w drugim tomie swojej książki poświęconej filozofii obrazu filmowego *L'Image-temps*, gdzie dowodzi, że w kinie współczesnym dominantą obrazową stał się czas, w prze-

ciwieństwie do kina epoki ubiegłej, podporządkowanego dominancie ruchu. Klasyczna teoria filmu, teoria o proweniencji przede wszystkim Eisensteinowskiej, tej kwestii nie ogarniała. W kinie epoki minionej czas był przedstawiany za pomocą montażu w sposób niebezpośredni. Tymczasem w kinie nowoczesnym zerwana została zasada konstrukcyjna oparta na obiegu kolistym od planu do montażu i odwrotnie. Montaż jest zawarty już w samym obrazie, a w związku z tym obraz ujawnia przede wszystkim stosunki czasowe. Deleuze pisze między innymi: *W tekście o ogromnym znaczeniu, Tarkowski mówi, że najważniejszy jest sposób, w jaki czas przepływa w obrębie ujęcia, jego ścieśnienie lub rozrzedzenie, „ciśnienie czasu w obrębie ujęcia". Może się wydawać, że wpisuje się on [Tarkowski] w tę klasyczną alternatywę, ujęcie albo montaż, i że opowiada się żarliwie za planem („figura filmowa istnieje jedynie wewnątrz ujęcia"). Ale to tylko pozory, ponieważ siła, lub ciśnienie czasu rozsadza ramy ujęcia, a z kolei sam montaż funkcjonuje i istnieje w czasie. Tarkowski zaprzecza idei, jakoby kino funkcjonowało jak język, posługujący się jednostkami (czy czymś w tym rodzaju) na rozmaitych poziomach: montaż nie jest jednostką wyższego rzędu, która operuje jednostkami-ujęciami i która nadawałaby obrazom nacechowanym ruchem (images-mouvement) nową jakość. (...) „Czas w obrębie ujęcia musi płynąć niezależnie i, jeśli można tak powiedzieć, z własnego nakazu." Tylko pod tym warunkiem ujęcie przekracza obraz, którego dominantą jest ruch, a montaż – przedstawienie niebezpośrednie czasu, aby wyrazić oba te elementy w obrazie-czasie bezpośrednim, przy czym pierwszy determinuje formę lub raczej siłę czasu w obrazie, drugi zaś stosunki czasowe, czy siłę następstwa czasu obrazów. Tarkowski zatytułował swój tekst „O figurze filmowej", ponieważ nazywa figurą to, co wyraża typowość, ale wyraża ją w sposób wyjątkowy, unikatowy. To znak, to esencja funkcji znaku. (...). Tak realizuje się pragnienie Tarkowskiego: aby kinu udało się utrwalić czas w jego przejawach (jego znakach). I w pewien sposób kino czyniło to zawsze, ale inaczej. Z powyższego mogło ono zdać sobie sprawę dopiero w trakcie swojej ewolucji (...) Bowiem wedle słynnej formuły Nietzschego nowa sztuka nie może odkryć swojej istoty w chwili powstania. Dopiero wówczas, gdy wkracza na nowy etap ewolucji, ujawnia sobie, czym była od początku* [2].

Ten obszerny komentarz Deleuze'a do Tarkowskiego, pojawiający się na wstępie jego rozważań o czasie filmowym, nadaje niejako kierunek całemu jego późniejszemu wywodowi. I z całą pewnością tej pracy Deleuze'a można by dać motto z Tarkowskiego: *Czas utrwalony w swoich faktycznych formach i przejawach jest zasadniczą ideą kina rozumianego jako sztuka* [3]. Obaj zresztą tylko takim kinem się interesują. A twórczość Tarkowskiego posłuży Deleuze'owi, jak to potem pokażemy, do zilustrowania tej tezy.

Na ważność pojęcia figury w myśli teoretycznej Tarkowskiego zwrócił również uwagę Michel Chion [4] w tekście poświęconym temu artyście. Pojęcie to jest dla Tarkowskiego, jak pisze Chion, elementem pierwiastkowym jego kina. Ale, co niezmiernie ważne, nie należy jej utożsamiać z żadnym elementem natury technicznej, takim jak plan, montaż, obraz czy dźwięk. Na tym właśnie zasadza się głęboka intuicja Tarkowskiego co do istoty kina. Figura filmowa jako żywy obraz życia przekracza wszystkie te jednostki, promieniuje poza plan, a jej charakter jest nie tylko wizualny.

Tak pojmowana figura filmowa jest bliska definicji figury (jednej z wielu)

wymienionej w *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*[5] (*Słowniku pojęć krytyki i teorii literackiej*) Wendella Harrisa. Figurą nazywa się tu każde odejście od zwykłej, powszechnej formy, niezwykłe użycie słowa (słów) lub jego (ich) strategiczne uporządkowanie, w taki jednak sposób, że zachowuje się jego (ich) dosłowne czy zwyczajne znaczenie (w tym ujęciu figury stanowią opozycje do tropów, które zostają pozbawione dołownego znaczenia).

Tak potraktowane figury filmowe wyróżniają się ambiwalencją, tak dla Tarkowskiego ważną. Obrazy wyrażają konkretność i niepowtarzalność faktu. Tarkowski przywołuje tu kadr z *Siedmiu samurajów* Kurosawy przedstawiający zwłoki jednego z samurajów (*...widzimy jak deszcz zmywa błoto i jego noga staje się biała. Biała jak marmur. Człowiek jest martwy. Jest to obraz, który równocześnie jest faktem.*

Być może wszystko tu było wynikiem przypadku: aktor biegał, potem upadł, deszcz zmył błoto, a my postrzegamy całość jako odkrycie reżysera) [6].

Figura filmowa jest wyposażona w „życiową prawdziwość i faktyczną konkretność". Równocześnie jednak filmowe przedstawienie musi, na wszystkich poziomach, być napiętnowane indywidualnością artysty, musi mieć wszelkie znamiona wyjątkowości i subiektywności.

To napięcie pomiędzy typowością i rozpoznawalnością a niepowtarzalnością jest według Tarkowskiego znamienną cechą artystycznego obrazowania filmowego.

Dudley Andrew, w pracy poświęconej współczesnym teoriom filmowym [7], zwraca uwagę, że tym, co pojęcie figury czyni przydatnym w tych badaniach nad filmem, które uwolniły się z gorsetu semiologicznego, jest implikowana otwartość na głębokie znaczenie dyskursu. Bez względu na różnice w jej rozumieniu figura filmowa przekracza zwykłe znaczenia dyskursu, zgodnie z założonym zamysłem artystycznym (w obręb takiego zamysłu wchodzą elementy świadomej inscenizacji twórczej, ale i te przez twórcę nie uświadamiane). Figura to wskazanie, że istnieje narrator – nadawca dyskursu. Dla analizy figur istotne stają się więc momenty, w których kształtuje się ich znaczenie. Powracamy w ten sposób do kwestii nadawania i odbioru, w kontekście kulturowo-historycznym i psychologicznym. Figuracja zakłada zdolność do rozpoznawania form i ich komponowania w znaczące całości, przy uruchomieniu aparatu estetycznego i emocjonalnego. Oznacza to, że zrozumienie figury wymaga obserwacji empirycznej, wykorzystania szeroko pojmowanej kompetencji kulturowej, wreszcie naniesienia tychże na fragmenty dyskursu i rozpoznanie jego reguł. Składa się to na proces zwany interpretacją. Istnienie figury nieodzownie pociąga za sobą interpretację.

Popadamy w tym momencie w sprzeczność z koncepcją widza idealnego, sformułowaną przez Tarkowskiego, który pragnąłby, jak powiada, aby oglądano jego filmy, tak jak pasażer pociągu ogląda krajobraz przesuwający się za oknem. Wie on, i często o tym wspomina, że egzegeci jego tekstów filmowych, uruchamiając cały dostępny sobie warsztat metodologiczny, objawiają wobec nich własną bezradność, nie dając przystępu emocjom i intuicyjnym wrażeniom.

Choć, gwoli prawdy na szczęście i sam Tarkowski nie raz sprzeczności tej ulega. Interpretuje dzieła innych artystów i „dopowiada" swoje filmy, choć zapewne w inny sposób, niż chcieliby odbiorcy, zadający pytania elementarne o znaczenie tych czy innych motywów. Trzeba nie lada odwagi, by im odpowie-

Aleksandr Sołonicyn (Pisarz) w *Stalkerze*

dzieć: *Odtwarzam świat w tych przejawach, które w moim przekonaniu wyrażają najbardziej wyraziście i precyzyjnie wymykający się sens naszego istnienia* [8]. Oznacza to jednak w istocie zgodę na to, że każdy wrażliwy odbiorca będzie czytać jego filmy na własny sposób. I w końcu przyznaje: *Film po prostu oddziela się; odchodzi ode mnie i rozpoczyna własne, dorosłe, niezależne od rodziców życie. Nie mam już na to żadnego wpływu (...). Należy pamiętać, że film może być różnie interpretowany także przez widzów, którym – jak można sądzić – jest nieobojętny. Cieszę się, jeżeli film rzeczywiście pozwala na różne interpretacje* [9].

Ta swoboda interpretacyjna jest niejako wpisana w pojęcie figury. Być może

dlatego pojęcie to okazuje się tak przydatne przy analizie amorficznych, autorskich dzieł filmowych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a także dzieł należących do zupełnie współczesnych gałęzi tego nurtu. Tym bardziej, im szerzej upowszechnia się przekonanie, że materiał, z którego zbudowany jest film, nie poddaje się takim regułom, jak język werbalny, że nie jest tak wysoko zorganizowanym systemem, że nie posługuje się kodami, lecz że jest raczej, jak to ujął Dudley Andrew we wspomnianej pracy, *zbiorem praktyk i strategii*. Na różny sposób podejmują ten problem i psychoanalitycznie zorientowana semiologia (Metz), i hermeneutyka (Ricoeur), i filozofia (Deleuze).

Używaliśmy dotychczas pojęcia figury z uwagi na tradycję, jaka się za nim kryje, a także z uwagi, o czym wspomniałam na początku, na jego zakorzenienie w nowoczesnych badaniach nad sztukami narracyjnymi. Francuska wersja tekstu Tarkowskiego nie była tu oczywiście bez znaczenia. W sposób dość wyrazisty, jak sądzę, została też dowiedziona trafność jego sformułowań w interesującej nas kwestii. W tym momencie pojawia się jednak problem, który gładkość tego wywodu zakłóca i narusza założony z góry porządek rzeczy, uświadamia też konieczność ciągłej pracy nad doskonaleniem własnego aparatu pojęciowego. Otóż w oryginale rosyjskim, opublikowanym w „Isskustwo Kino" w marcu 1979 r., tekst ten nosi tytuł *O Kinoobrazie*, a w przekładzie polskim Seweryna Kuśmierczyka – po prostu *Obraz filmowy* [10]. Z drugiej strony tłumaczka, Swietłana Delmotte, która użyła słowa „figura" w tytule omawianego artykułu, musiała – jak mniemam – mieć na to przyzwolenie autora (w tym samym numerze „Positif" znajduje się zresztą obszerny wywiad z Tarkowskim). Co więcej, skłonna jestem twierdzić, że ten właśnie tytuł w znacznej mierze ściągnął uwagę badaczy zachodnich na sam tekst. Czyżbyśmy więc mieli do czynienia z przekłamaniem, a może daliśmy się wpędzić w pułapkę?

Spróbujmy zastanowić się nad znaczeniem pojęcia „obraz" w języku polskim i rosyjskim. „Obraz" po rosyjsku to coś więcej niż „kartina" – czyli zwykły obraz. To termin wieloznaczny – oznacza m.ędzy innymi tyle co wizerunek, obraz artystyczny, a także postać (w utworze artystycznym), obraz odbity (np. w lustrze czy w literaturze), a wreszcie i obraz święty (ikonę). Z tak pojmowanym obrazem figura w znaczeniu wyłuszczonym powyżej ma wiele wspólnego. Z polskim znaczeniem słowa „obraz" sprawa jest nieco bardziej skomplikowana, z uwagi na jego znaczną pojemność. Z jednej strony „obraz" po polsku oznacza to wszystko, co powyżej, a nawet więcej, bo i ową rosyjską „kartinę". Równocześnie jednak pojęcie to w powszechnym rozumieniu wyzbyte jest owej kuszącej ambiwalencji i grzeszy konkretnością i materialnością. W dodatku w teorii filmu ugruntowało się pojęcie obrazu filmowego jako odwzorowania rzeczywistości. Z kolei pojęcie figury ma na polskim gruncie, w badaniach literaturoznawczych, zdecydowanie konotacje li tylko retoryczne (por. *Słownik polskich terminów literackich* [11]), a w sztukach plastycznych – to tyle co postać ludzka lub zwierzęca wyrażona w malarstwie lub rzeźbie (to samo znaczy „figura" po rosyjsku). W rezultacie użyty w polskim przekładzie „obraz" budzi znacznie mniej wątpliwości, a z samego kontekstu dość jasno wynika, co się pod tym słowem kryje.

Wreszcie na gruncie francuskim i angielskim obok „la figure" czy „the figure" mamy powszechnie przyjęty na określenie między innymi obrazu filmowego

„image". Deleuze, który celuje w metaforach pojęciowych, na określenie zjawiska, o którym mowa, ukuł pojęcie „image-temps" – czyli „obraz-czas". Co więcej, on właśnie odrywa się od źródeł retorycznych. O ile dla Metza kluczowymi dla tekstu filmowego figurami są jeszcze metonimia i metafora, dla niego formą obrazu-czasu najbardziej godną uwagi jest kryształ [12] (czas bowiem według niego ma strukturę krystaliczną). W języku bergsonowskim, do którego Deleuze nieustannie się odwołuje, rzec by można, że realność odbija się w obrazie jak w lustrze – ten, jak to mówi Deleuze, obraz wirtualny (jego szczególne formy to sen i wspomnienie), wchłania z kolei, czy też odbija realność. Reasmując mamy w kinie do czynienia z obrazem dwoistym, jednocześnie realnym i wirtualnym – czyli obrazem-kryształem (Bachelard mówi o obrazach *wzajemnych* [13]). Ta współobecność, te dwie postacie obrazu istnieją, choć na skutek iluzji obiektywnej są nierozróżnialne. Przykładów budowy krystalicznej Deleuze szuka w filmach takich, jak *Dama z Szanghaju* Wellesa, u Zanussiego w *Iluminacji, Spirali,* w filmie *Constans* i oczywiście w *Strukturze kryształu*, u Felliniego w filmie *A statek płynie*, w *Szklanym sercu* Herzoga, a także u Tarkowskiego. Obrazy-kryształy pojawiają się według Deleuze'a we wszystkich filmach Tarkowskiego. Krystaliczna budowa *Zwierciadła, Solaris* czy filmu *Stalker* odzwierciedla (nomen omen) wzajemne, ślepe poszukiwanie się ducha i materii.

Nie będziemy się więc kurczowo chwytać terminologii. Chodzi o jądro zagadnienia – o migotliwość, o nieuchwytność znaczeń, o umiejętność wydobywania ich spod skorupki przyzwyczajeń i schematów myślenia. Trop, który wskazał Tarkowski, wydaje się dziś jedyną szansą dla sztuki filmowej i dla teorii filmu.

Warto czytać i słuchać tego, co mają do powiedzenia wybitni artyści kina. Oni w końcu najlepiej wiedzą, co czynią. Eisenstein, Pasolini, Fellini, Godard, Resnais, Truffaut, Antonioni, Buñuel, wreszcie Tarkowski – stają się w ten sposób klasykami myśli filmowej, która się nie starzeje, pozostaje bowiem żywa w ich ciągle żywym dziele.

Zdarza się Tarkowskiemu, że w wysublimowanym wywodzie estetycznym pojawi się gorzka uwaga, taka jak ta: *Kiedy podczas pracy na „Dzieckiem wojny" staraliśmy się zmienić związki fabularne na poetyckie, zawsze spotykaliśmy się z protestami władz kinematograficznych* [14]. Uświadamiamy sobie wtedy po raz nie wiadomo który, że żadna ze sztuk nie jest tak mocno zanurzona w realnym życiu, jak film właśnie. I ten aspekt teoria filmu również musi mieć na względzie.

TERESA RUTKOWSKA

---

1 G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris 1985.
2 Tamże, s. 60-61.
3 A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 45.
4 M. Chion, *La maison ou il pleut* (w:) „Cahiers du cinéma", 1984, nr 358.
5 W. Harris, *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*,
6 A. Tarkowski, dz. cyt., s. 52.
7 D. Andrew, *A concepts in Film Theory*, Oxford 1884.
8 A. Tarkowski, dz. cyt., s. 119.
9 *Tamże*, s. 120.
10 *Tamże*, s. 95.
11 *Słownik polskich terminów literackich*, Warszawa 1976, s. 120-121.
12 G. Deleuze, dz. cyt., s. 92-100.
13 G. Bachelard, *La Terre et les reveries de la volonté*, Paris 1963, s. 290.
14 A. Tarkowski, dz. cyt., s. 21.

Tarkowski i symbol

DARIUSZ CZAJA

Są w filmach Tarkowskiego obrazy o szczególnej mocy i intensywności, obrazy niepokojące i zapadające w pamięć: próba lotu pokracznym, pozszywanym ze skór balonem w *Rublowie*, trzykrotne usiłowania Gorczakowa przejścia z zapaloną świecą przez basen w *Nostalgii* czy zamykające *Ofiarowanie* ujęcie: chłopiec leżący pod drzewem, w tle słychać arię z *Pasji Mateuszowej* Bacha *Erbarme dich*...

Zarówno potoczna intuicja językowa jak i język krytyki rezerwują najczęściej dla tego rodzaju obrazów przymiotnik „symboliczny". Z obrazów tych emanuje jakiś naddatek sensu, semantyczna nadwyżka, coś, co nie poddaje się prostemu przekładowi na język pojęć. Powiadamy wówczas, że mamy do czynienia z przedstawieniem symbolicznym, z symbolicznym przetworzeniem rzeczywistości. Ale czy naprawdę „symbol" jest tu terminem adekwatnym, czy w jakiś sposób „dotyka" i nazywa to, co w obrazie najistotniejsze? A jeśli „symbol", to jaki „symbol"? Jakie treści podkładamy pod to pojęcie?

Pytania te, choć – zdaję sobie sprawę – trącą akademicką pedanterią, nie są ani wymyślone, ani nie zatrzymują się jedynie na powierzchni językowego nazywania rzeczy. Powiedzmy wprost: w pytaniach tych nie o słowa jedynie chodzi, a o próbę zrozumienia istoty niektórych obrazów z twórczości Tarkowskiego, a może nawet o uchwycenie ważnych rysów jego języka filmowego w ogóle. Jest przecież coś zastanawiającego i domagającego się wyjaśnienia w jawnej i wprost manifestowanej niechęci reżysera do „symbolu". W tekstach teoretycznych Tarkowskiego, jak i w udzielanych przezeń wywiadach pojawiają się wypowiedzi, które czytane w jednym ciągu, tworzą zręby czegoś na kształt Manifestu Antysymbolistycznego. Można wręcz odnieść wrażenie, jak gdyby owładnięty był Tarkowski jakąś antysymbolistyczną obsesją. Jak to pogodzić z zasugerowanym na wstępie domniemaniem o symboliczności wielu jego filmowych obrazów? Najprościej, rzecz jasna, powiedzieć, że nie trzeba przesadnie przejmować się tym, co mówi twórca (i jest w tym, jak pouczają hermeneuci, sporo racji), że tak on, jak i my, mamy prawo do własnego zdania, że wolno nam przykładać do dzieła własną siatkę pojęciową, nie oglądając się na tę proponowaną przez autora. To wszystko prawda, sądzę jednak, że w alergii Tarkowskiego na „symbol" kryje się kilka kwestii istotnych dla jego rozumienia kina i szerzej – sztuki, a wyświetlenie powodów tej niechęci jest czymś więcej niż zabawą w słowa.

Szczególną irytację budzi w Tarkowskim określenie „kino poetyckie" i w bezpośrednim związku z nim pojawia się negatywna charakterystyka symbolu: *Istnieje termin, który przekształcił się już w truizm: „kino poetyckie". Oznacza on filmy, które w swoich obrazach odważnie oddalają się od rzeczywistej konkret-*

ności, którą daje realne życie i równocześnie organizują własną konstruktywną jedność. Mało kto zastanawia się nad tym, że kryje się tu niebezpieczeństwo. Ryzyko, że kino oddali się od samego siebie. „Kino poetyckie", jako reguła, rodzi symbole, alegorie i inne figury retoryczne. Nie mają one nic wspólnego z tą obrazowością, która w sposób naturalny właściwa jest kinu [1].

Symbole, alegorie i inne figury retoryczne... Użycie tych „chwytów" w dziele filmowym nie przynosi niczego dobrego. To raczej protezy wprowadzające w materię filmu niepotrzebną sztuczność, ozdobność. Kino zamiast odnosić się wprost do rzeczy, ufać intensywności spostrzeżenia, zmienia się w retorykę, a więc, jak podpowiada słownikowa definicja, w „sztukę ozdobnego wysławiania się".

Żadna sztuka nie może dorównać filmowi w tej sile, dokładności i okrucieństwie, z jakim przekazuje on doznanie faktu i faktury, żyjących i zmieniających się w czasie. I dlatego szczególnie drażnią mnie pretensje obecnego „kina poetyckiego", prowadzące do oderwania od faktu i realizmu czasu, rodzące wymyślność i manieryczność. (...) Istota nie tkwi w tym, żeby to, jak filmujecie, oddawało konkretną i niepowtarzalną formę rozgrywającego się zdarzenia. Nierzadko kadry sfotografowane jak gdyby niedbale są nie mniej umowne i napuszone niż starannie zbudowane kadry „kina poetyckiego" z ich żałosną symboliką; tu i tam mianowicie kładzie się kres życiowej i emocjonalnej treści filmowanego obiektu [2].

Bodaj najdoskonalszym modelem sztuki obywającej się bez *żałosnej symboliki*, a realizującej postulat wierności zmysłowemu doznaniu i *okrucieństwa* w przedstawieniu faktów i faktury rzeczy jest *haiku*. Parokrotnie wraca Tarkowski do tej myśli. *Haiku* jest czystym spostrzeżeniem. Jego trafność i precyzja, nazwanie rzeczy „po imieniu" zmuszają odbiorcę do odczucia i przeżycia uchwyconego przez autora obszaru życia. Złożoność, wielopostaciowość i nieprzejrzystość życia ogarnięta jest tu i przekazana w jednym rzucie, w jednym okamgnieniu. W ułamkach rozbitego lustra odbija się Całość.

Sędziwy klasztor.
Zimny księżyc.
Wilk wyje [3].

Haiku obywa się bez pośrednictwa teorii i abstrakcyjnego myślenia. Odbijając się od zmysłowego postrzeżenia, celuje w istotę rzeczy. Uznający autonomię filmu jako sztuki „osobnej", niechętny powierzchownym analogiom kina i innych sztuk, dostrzega Tarkowski w przykładach poezji *haiku* najbliższe pokrewieństwo z istotą obrazu filmowego. Kiedy podaje przykład tego rodzaju obrazu, po raz kolejny, obsesyjnie zwraca uwagę na jego asymboliczność: *Jeszcze jeden kadr. Tym razem z filmu Akiry Kurosawy „Siedmiu samurajów". Widzimy średniowieczną japońską wioskę. Toczy się walka najeźdźców z pieszymi samurajami. Pada ulewny deszcz, wszyscy są zabłoceni. Samuraje w tradycyjnych strojach japońskich mają wysoko odsłonięte, oblepione błotem nogi. Kiedy jeden z samurajów pada zabity, widzimy, jak deszcz zmywa błoto i jego noga staje się biała. Biała jak marmur. Człowiek jest martwy. Jest to obraz, który jest jednocześnie faktem. Obraz wolny od symboliki* [4].

I żebyśmy nie mieli już żadnych wątpliwości co do tego, że Tarkowski „symbolu" nie znosi, na koniec tej parady cytatów fragment wywiadu, który wyjątkowo jednoznacznie i dobitnie stawia sprawę: *Możemy wypowiedzieć się w sposób poetycki i w sposób opisowy. Ja wolę wyrażać się w sposób metaforyczny. Podkreślam: w sposób metaforyczny, a nie symboliczny. Symbol zawiera w sobie samym określony sens, pewną formułę intelektualną, podczas gdy metafora jest obrazem. Jest to obraz, który posiada te same cechy charakterystyczne co świat, który reprezentuje. Obraz, w przeciwieństwie do symbolu, ma sens nieokreślony. Nie można mówić o świecie, który jest nieograniczony, używając środków określonych i ograniczonych. Możemy analizować jedną formułę, to znaczy symbol; ale metafora jest bytem samym w sobie, jest jednomianem. Jeśli ją dotknąć, natychmiast się rozpada* [5].

Z pewnością dałoby się znaleźć o wiele więcej wypowiedzi reżysera, w których otwarcie kontestował on symboliczny sposób ekspresji. Ale już i z tych paru cytatów wyłania się wyraźna linia rozumienia przezeń symbolu. Symbol zatem to figura ozdobna, manieryczna, sztuczna, „literacka", oddalająca raczej od rzeczywistości niż przybliżająca do jej prawdy, jednoznaczna, należąca do porządku intelektualnego, dyskursywnego. Słowem, to taki środek wyrazu, który radykalnie odchodzi od szczególnych możliwości, które stwarza filmowe medium, sprzeniewierza się istocie kina.

Nawet ktoś niezbyt biegły w problematyce symbolu łatwo zauważy, że coś tu się nie zgadza. Więcej: że trudno o poważniejsze nieporozumienie. Bowiem określeń, jakich używa Tarkowski do charakterystyki symbolu, nie znajdziemy u żadnego z wybitnych współczesnych badaczy myśli symbolicznej. Awierincew, Alleau, Bachelard, Chauvet, Davy, Durand, Eliade, Gadamer, Jung – by zatrzymać się przy literze „J" – zgodnie zaświadczają o wyjątkowych walorach poznawczych symbolu, o odkrywaniu przy jego pomocy obszarów rzeczywistości nieosiągalnych w żaden inny sposób, o jego warstwowej, złożonej budowie, o aurze emocjonalnej, która mu towarzyszy, o jego esencjonalnej nieprzejrzystości, o zdolności symbolu do łączenia tego, co pojęciowe i niepojęciowe, semantyczne i niesemantyczne, racjonalne i irracjonalne, świadome i nieświadome, o tajemnicy wreszcie, która należy do natury symbolu. Tymczasem „symbol" Tarkowskiego sytuuje się dokładnie na antypodach współczesnej symbolologii. Skąd tak drastyczna rozbieżność w rozumieniu tego, to prawda, niejednoznacznego terminu? Trzy odpowiedzi wydają się dość prawdopodobne.

Można więc sugerować, po pierwsze: że Tarkowski zwyczajnie nie dbał o precyzję terminologiczną, że definiuje pojęcia, których używa z dużą swobodą i bez troski o zgodność z jakimś nurtem metodologicznym; po drugie: że nie znał on w minimalnym nawet stopniu dzieł wspomnianych badaczy, bo w przeciwnym razie nigdy by nie napisał tego, co napisał; po trzecie, że za jego niechęcią do symbolu tkwią ważne, dające się zrozumieć i usprawiedliwić powody, słowem, że w tym szaleństwie (czy raczej: obsesji) jest metoda. Z tych trzech sugestii najciekawsza wydaje mi się ostatnia. Spróbujmy ją nieco rozwinąć.

Kiedy Tarkowski mówi z dysgustem o *symbolach, alegoriach i innych figurach retorycznych*, kiedy pastwi się nad kinem poetyckim i jego *żałosną symboliką*, to nie odnoszę wrażenia, by przeczył podstawowym tezom klasyków symbolologii. Zwraca się on raczej przeciwko temu, co nazwać by można symboliką

Nostalgia

łatwą (konwencjonalną). Sugestię tę świetnie rozjaśniają wypowiedzi malarza i teologa Jerzego Nowosielskiego, twórcy należącego, jak Tarkowski, do kręgu prawosławnej duchowości. W rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem, w rozdziale poświęconym symbolice ikony wypowiada Nowosielski zdania, które jakbyśmy już skądś znali:

– A czy ikona może istnieć bez (...) warstwy symbolicznej??

– Może, jak najbardziej. I nawet, według mnie, ikona powinna odrzucić całą tę warstwę symboliczną.

– Dlaczego?

– Dlatego, że do ikony całkiem niepotrzebnie przyczepia się symbol. Symbol w tym tradycyjnym rozumieniu, że to a to znaczy to a to, jakieś drzewka i kwiatki oznaczają raj, a jakaś gałązka pokój. (...) Uważam, że ikona nie tylko powinna odrzucić ***taką*** (podkr. D.C.) *symbolikę, ale również powinna odrzucić dużo tradycyjnych schematów ikonograficznych.*

– Czy wtedy będzie zrozumiała?

– Ikona powinna przestać być „zrozumiała" dla ludzi.

– I co wtedy?

– Będzie odczuwana.

– Ale czy samo jej odczuwanie wystarczy?

– Owszem, bo zostanie autentyczne misterium. Z chwilą kiedy ikona przestanie być obiektem spekulacji intelektualnej, stanie się czymś bardziej nośnym, będzie bowiem elementem wtajemniczenia. (...)

– Więc odrzuca Pan całą stronę symboliczną ikony?

– Odrzucam całą intelektualną spekulację nad symboliką ikony, bo wydaje mi się ona podejrzana. Jestem żywym artystą i maluję ikony... A wie Pan dlaczego w ogóle maluję ikony? Ponieważ uważam, że w Kościele chrześcijańskim został uchwycony pewien zasadniczy sens sztuki w ogóle i to należy kontynuować. Jeżeli artysta uchwycił ten jakiś zasadniczy sens sztuki, to niezależnie od tego, czy on będzie tkwił dogmatycznie w jakimś schemacie kościelnym, czy też nie, czy będzie surrealistą czy abstrakcjonistą, zawsze będzie wyrażać pewne jądro rzeczywistości, które nie poddaje się spekulatywnym zabiegom podporządkowania...

– Ale musi znać symbolikę...

– Nie musi, absolutnie nie musi. Co to bowiem jest symbolika ikony? Symbolika jest jakimś pojęciem, które się przedostało do myślenia ludzkiego z historii sztuki, które nie ma właściwie swojego semantycznego rozwiązania, czy swojej semantycznej definicji (...) [6].

Widać wyraźnie, że intencje wywodów Nowosielskiego spotykają się w istotnym punkcie z tezami Tarkowskiego. Obydwaj bowiem, w symbolice rozumianej w ten sposób, że oto *jakieś drzewka i kwiatki oznaczają raj*, widzą drugorzędną, pośrednią, zastępczą formę mówienia o rzeczywistości, a zwłaszcza o Rzeczywistości. Spostrzeżenie to odnosi się nie tylko do dzieła, ale – co równie ważne – do rutynowych nawyków odbiorców. Najbardziej rozpowszechnione rozumienie „symbolizacji", utrwalone w potocznej świadomości przez historię sztuki (ma Nowosielski rację) sprowadza się do prostego przyporządkowania, do tego, że żaba symbolizuje coś, pies – coś innego, a koń – jeszcze coś innego. Są to przykłady symboliki łatwej, bo nie angażującej wrażliwości i nie wymagającej wysiłku. Nie przeżywa się ich, ale analitycznie rozkłada i deszyfruje. Zamiast egzy-

stencjalnego przyswojenia symbolu, słychać szelest wertowanych słowników symbolicznych. Natomiast i Tarkowski, i Nowosielski dążą do takiej konstrukcji obrazu (filmowego i malarskiego), by maksymalnie wyeliminować intelektualne podpórki i wizualne łatwizny i tą drogą „zmusić" widza do opuszczenia wygodnych przyzwyczajeń, zetknąć go z nowym wymiarem rzeczywistości odkrywanym przez dzieło, które staje się wówczas, jak powiada Nowosielski, *elementem wtajemniczenia*.

W sarkastycznych uwagach Tarkowskiego na temat filmowej symboliki dochodzi również do głosu pewien specyficzny wątek obecny w rosyjskiej kulturze. Chodzi mianowicie o dyskusję, jaka wywiązała się w latach dwudziestych pomiędzy symbolistami i akmeistami. Opinie Tarkowskiego o symbolu są jakby dalekim echem ostrej reakcji akmeistów (szczególnie Mandelsztama) na poczynania poetów, którzy z symbolu uczynili fetysz i klucz do własnej twórczości. Koncepcja rzeczywistości w estetyce symbolistycznej była wzorowana na platońskiej ontologii, dla której świat rzeczy istnieje o tyle, o ile ma udział w świecie idei. Przez świat rzeczy prześwituje rzeczywistość idealna. Toteż dla symbolistów każde niemal zjawisko było symbolem, emblematem idei. Obraz symboliczny miał pośredniczyć między nędzą doczesności a absolutnym, niezmiennym bytem idealnym. Konsekwencją tych założeń było szczególne rozumienie słowa poetyckiego, jego funkcji poznawczej: *Symbolizm przypomina poezji o jej początkowych, prawdziwych zadaniach i środkach artystycznych (...) Zadaniem poezji była zaklinająca magia rytmicznego języka, pośrednika między światem boskich istot i człowiekiem (...) Narzędziem był „język bogów" jako system magicznej symboliki słowa i jego muzycznego akompaniamentu* [7].

W efekcie słowo utraciło moc nazywania rzeczy, zmieniło się w wieloznaczną, aluzyjną, niejasną protezę rzeczywistości. Wszystko przemijające stało się jedynie podobieństwem, jak w ulubionym przez symbolistów cytacie z Goethego: *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*. Z niezrównaną złośliwością twórczość rosyjskich symbolistów podsumował Osip Mandelsztam: *Jourdain na starość odkrył, że całe życie mówił prozą. Rosyjscy symboliści odkryli również swoją prozę: pradawną, obrazową naturę słowa. Zapieczętowali wszystkie słowa, wszystkie obrazy, przeznaczając je wyłącznie do użytku liturgicznego. I zrobiło się strasznie niewygodnie – ani przejść, ani stać, ani usiąść. Nie można już jeść obiadu na stole, ponieważ nie jest to zwykły stół. Nie można zapalić ognia, ponieważ może to oznaczać coś takiego, z czego sam później nie będziesz zadowolony. Człowiek przestał być gospodarzem we własnym domu. Zamieszkał w czymś na kształt kościoła czy świętego gaju druidów* [8].

Symbolizm Biełego, Iwanowa, Błoka był więc w istocie symbolizmem skłamanym, jak twierdził Mandelsztam, pseudosymbolizmem. Symbolizmem nieautentycznym, sztucznym, wymyślonym, koturnowym, odrealniającym, „liturgicznym".

Czytając złośliwości Tarkowskiego pod adresem kina operującego symboliką, korzystającego z pośrednictwa symbolu, trudno nie zauważyć, jak bliskie są one argumentacji Mandelsztama. Obydwu artystom chodziło przecież o to samo: o obronę zwykłego świata rzeczy, o obronę rzeczywistości nie tyle przed symbolem w głębokim hermeneutycznym rozumieniu, ale przed pseudosymbolizmem, który jest fałszem etycznym, estetycznym i poznawczym, i który deformuje rze-

czywistość, niszczy jej „naturalną" symboliczność. To dlatego właśnie Tarkowski gruntownie przerobił jedną ze scen w *Rublowie*, scenę lotu ruskiego chłopa. Chodziło o uniknięcie łatwych skojarzeń, o wyeliminowanie „literackości" [9] zawartej w obrazie, który pierwotnie umieszczono w scenariuszu: *Długo szukaliśmy możliwości zniesienia symbolu plastycznego, na którym opierał się ten epizod. Doszliśmy do wniosku, że powodem nieszczęścia są skrzydła. Dla zlikwidowania zawartego w tej scenie kompleksu Ikara został wymyślony dziwaczny, zrobiony ze skór, sznurów i szmat balon. Moim zdaniem zabijał on fałszywy patos epizodu i nadawał zdarzeniu unikalny charakter* [10]. Bowiem obraz, wedle Tarkowskiego, musi wywoływać wrażenie samego życia. Nie ma niczego oznaczać ani prostacko symbolizować. Ma być zapisem niepowtarzalnego. Paradoks sztuki na tym jednak polega, że w obrazie to właśnie, co najbardziej unikatowe i niepowtarzalne, staje się w dziwny i zagadkowy sposób typowe.

Teraz łatwiej już chyba zrozumieć, na czym polega wspomniana na początku sprzeczność pomiędzy zasugerowaną symbolicznością niektórych obrazów Tarkowskiego a zdecydowanym odrzuceniem przez niego symbolu jako instrumentu poznania. Jest to sprzeczność pozorna. Reżyser atakował w istocie łatwy symbolizm i pseudosymbolizm, te zaś cechy, które przypisywał metaforze (analogiczny tryb wskazywania, nieostrość planu treści, nierozkładalność dyskursywna) jako najbliższemu jego myśleniu sposobowi budowania obrazu filmowego, bez trudu da się odnaleźć w charakterystykach symbolu zamieszczonych w dziełach hermeneutów.

Są w kinie Tarkowskiego symbole.

DARIUSZ CZAJA

---

[1] A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 47.

[2] Tamże, s. 49.

[3] Tamże, s. 47.

[4] A. Tarkowski, *Rzeźbienie w czasie*, przeł. S. Kuśmierczyk, „Iluzjon" 1978, nr 2, s. 20. Tłumaczenie zamieszczone w „Iluzjonie" zawiera wcześniejszą wersję tekstu reżysera. Redagując maszynopis swojej książki na krótko przed śmiercią, wykreślił ostatnie zdanie.

[5] H. Guibert, *Czarny koloryt nostalgii*. Rozmowa z Andrzejem Tarkowskim, tłum. M. Sporek-Czyżewska, „Powiększenie" 1987, nr 1/2, s. 135.

[6] Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 90-92.

[7] W. Iwanow, *Borozdy i mieži*, Moskwa 1916, s. 130-131. Cyt. za: *Historia literatury rosyjskiej*, Warszawa 1976, t. II, s. 574.

[8] O. Mandelsztam, *Słowo i kultura*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 37.

[9] Nie zawsze się to Tarkowskiemu udawało. Sam wspomina o pewnej sztuczności, „alegoryczności" ostatniego ujęcia *Nostalgii*, w którym rosyjski dom został umieszczony we wnętrzu murów kościoła San Galgano w Toskanii. Zob.: A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 148.

[10] Tamże, s. 57.

Narcyz i zwierciadło

RYSZARD CIARKA

Poeta to ten, który patrzy. I co widzi? – Raj.

Gdyż Raj jest wszędzie; nie wierzmy pozorom. Pozory są niedoskonałe: bełkocząc przemycają tajone prawdy; Poeta winien rozumieć w pół słowa – a potem te prawdy powtarzać. A czy uczony robi co innego? On również poszukuje archetypu rzeczy i praw ich następstwa; w końcu przekomponowuje świat idealnie prosty, gdzie wszystko układa się normalnie.

Lecz owych kształtów pierwotnych Uczony poszukuje za pomocą indukcji powolnej i bojaźliwej poprzez nieskończoną liczbę przykładów: zatrzymuje się bowiem na pozorach i żądny pewności broni się przed odgadywaniem.

Poeta zaś, mający świadomość tworzenia, odgaduje poprzez każdą rzecz – a wystarczy mu jedna, symbol, ażeby wyjawić jej archetyp; wie, iż pozór stanowi tylko jej pretekst, odzienie, które ją zasłania i na którym zatrzymuje się oko profana, ale które ukazuje nam, że Ona jest tu.

André Gide, *Traktat o Narcyzie* [1]

Mit Narcyza jest na tyle znany, i na tyle, w powszednim rozumieniu, jednoznacznie przedstawiany jest jego symbol, że – jak powiada André Gide w słynnym *Traktacie o Narcyzie* – *wszystko zostało już opowiedziane; ale ponieważ nikt nie słucha, trzeba zawsze zaczynać od nowa* [2].

Jednoznaczność ta jest na tyle dominująca, iż można zakwestionować nawet rangę owej opowieści jako mitu, nie tylko z tego względu, że jedyne pewne źródła odsyłają nas do późnych Owidiuszowych *Przemian*. Symbol przecież nie znosi pustki jednoznaczności, dąży zawsze do dialogu z otaczającą go rzeczywistością, dąży do sprzeczności, do *coincidentia oppositorum*.

Narcyz, syn rzecznego boga Keifosa i nimfy Lejriope, zakochany we własnym odbiciu, ginie nie mogąc się wyzwolić z bezgranicznego zachwytu nad wizerunkiem, jaki dostrzegł w źródlanej toni.

Tragedia i zarazem siła tego zdarzenia nie polega jednak na tym, że Narcyz ginie – przecież przemieni się w piękny kwiat i będzie się wiecznie odradzał – ale na tym, że ginie dlatego, iż nie może dotknąć tego, co było mu tak bliskie, tak rzeczywiste, tak znajone i ukochane. *Jakże mógł znieść stan taki, w którym posiadał, a jednak posiąść nie mógł* [3]. Chociaż każdy gest będzie odwzajemniony, każde spojrzenie odbite z dokładnie taką samą czułością i pożądaniem.

To właśnie ten moment, ta sytuacja, bardzo przecież jednoznacznie określona w micie Narcyza, odsłania przed nami całą skomplikowaną przestrzeń symbolu; *daje* – jak by to powiedział Paul Ricoeur – *do myślenia* [4]. Burzy prosty porzą-

dek opowiadania, wypacza perspektywę winy i kary, kiedy uwięziony, zauroczony odbiciem w wodzie Narcyz próbuje zrozumieć swój stan i swoje miejsce.

Mitologiczny Narcyz jest tylko częściowo introwertykiem. W tej postawie zastygł nad wodą. Ten punkt złożonego procesu psychicznego wybrał rzymski elegik do poetyckiej „katastrofy". W wierszu Owidiusza jest jedno puste, a bardzo ważne, miejsce. Można by je nazwać miejscem niedookreślenia interpretacyjnego, przez analogię do Ingardenowskiej teorii poznania dzieła literackiego. Pochylony nad źródłem Narcyz ujrzał siebie jakby zobiektywizowanego. Odbicie uprzytomniło mu, że on w ogóle czymś jest. Odkrył siebie samego, a przez uświadomienie sobie swej odrębności odkrył jednocześnie świat na zewnątrz niego istniejący. Jest to ważny ekstrawertyczny składnik motywu Narcyza [5].

Narcyz patrzący w wodę jest już poza czasem, w przestrzeni własnej wyobraźni i własnych wspomnień. Wszak, jak podaje jedna z późniejszych niż Owidiuszowe *Przemiany* wersji tej opowieści (Pauzaniasz), Narcyz dlatego zakochał się we własnym odbiciu w źródle, ponieważ odkrył w nim podobieństwo do swej umarłej siostry. Ten wątek incestu stał się chyba także jednym z powodów feminizacji postaci bohatera mitu. Ale nawet gdybyśmy nie przywoływali tej wersji, to i tak motyw „drugiego", drugiej osoby, „kogoś drugiego w sobie samym" będzie tu stale obecny.

Tam gdzie Narcyz patrzy, jest Teraźniejszość [6]. Nawet przeszłość i przyszłość staje się teraźniejszością, pamięć i wyobraźnia. *Odbicie wnosi element zawieszenia, pozwala na to, by człowiek obcował sam ze sobą* [7]. Jest to więc stan jakiegoś nieustannego zawieszenia, kontemplacji i przypominania, a zarazem symboliczny wizerunek granicy doświadczenia rzeczywistości, nie tylko fascynacja oglądem siebie samego. Wspominanie i kontemplacja jest „widzeniem w sobie", nie siebie, ale kogoś innego. Nie jest przecież tak naprawdę pewne, czy Narcyz ginie z rozpaczy, ponieważ nie może dotknąć pięknego wizerunku. Być może raczej chęć połączenia się ze światem dostrzeżonym w odbiciu, chęć całkowitego „zatopienia się" (to odpowiednie słowo) w sobie samym popycha go do tego czynu.

Nazwa rośliny, której Grecy nadali imię Narcyza, pochodzi od greckiego „narke" (odrętwienie) i przypisywano jej właściwości narkotyczne, powodujące bezwład i odrętwienie. Tylko bowiem w nieporuszonej postawie, w trwaniu i kontemplacji dostrzeżonego wizerunku Narcyz widzi świat być może doskonalszy, piękniejszy i prawdziwy.

Niekiedy na powierzchnię mej pamięci wypływa nagle klucz: dość długi klucz ze stali nierdzewnej, który niewygodnie było nam nosić w kieszeniach, natomiast w matczynej torebce mieścił się bez trudu. Kluczem tym otwierało się nasze wysokie, białe drzwi; nie rozumiem, czemu właśnie teraz mi się przypomina, skoro tamto mieszkanie już nie istnieje. Nie sądzę, żeby kryła się za tym jakaś symbolika erotyczna, istniały bowiem trzy identyczne klucze i każde z nas miało swój. Podobnie niezrozumiałe wydaje mi się to, że pamiętam zmarszczki pod brodą i na czole ojca, albo zaczerwieniony, lekko zaogniony lewy policzek matki (ona sama twierdziła, że to „nerwica wegetatywna"), bo przecież nie istnieją już ani te znamiona, ani pozostałe części ciał ich nosicieli. Tylko ich głosy brzmią do dziś w głębi mego sumienia – prawdopodobnie dlatego, że mój własny głos jest ich wypadkową, tak jak rysy mej twarzy są zapewne wypadkową ich rysów. Reszta – ich ciała, odzież, telefon, klucz, przedmioty, które do nas należały, nasze meble – już nie istnieje, jest nie do

odszukania, jak gdyby na nasze półtora pokoju zrzucono bombę. I to nie bombę neutronową, która przynajmniej meble zostawi nietknięte, lecz zegarową – bombę czasu, od której wybuchu nawet pamięć rozlatuje się w drzazgi [8].

Ten fragment ze wspomnień Josifa Brodskiego chyba najpełniej oddaje ów niezwykły moment wspominania, uporczywego wpatrywania się w źródło. Wspomnienia te zawsze będą niepełne, jakby popękane, a żadna próba ich poukładania, nadania im logicznego sensu nie powiedzie się, tak jak żadna próba dotknięcia własnego odbicia w źródle.

Zwierciadło jest filmem o wspominaniu; świadomie nie używam tu słowa „pamięć", ponieważ wspominanie jako pewien proces, pewien wysiłek pamięci wpatrywania się w przeszłość najlepiej ukazuje zarówno sytuację, w jakiej znalazł się Narcyz, jak i tę, w jakiej pozostaje Aleksiej z filmu Tarkowskiego. Dopiero śmierć może ich przemienić, wyrwać z tego stanu „odrętwienia", kiedy dotrą do granicy zrozumienia, kresu własnych wspomnień. Obaj też, dopóki wpatrują się w źródło pamięci, widzą kogoś drugiego.

Piękny Narcyz nie widzi przecież siebie w źródlanej toni, widzi kogoś równie pięknego. Widzi kogoś piękniejszego niż on sam, bo niedotykalnego; kogoś, kto swoją postawą, swoim spojrzeniem zmusza go do patrzenia, do porównań i do wspominania. W zwierciadle wspomnień Aleksiej także nie zobaczy siebie. Widzi wyidealizowany obraz ojca, wspomnienie dzieciństwa. „Widzi" wspomnienia matki. Pojawi się też narcystyczny wątek incestu, kiedy matka i żona Aleksieja połączą się w jego wyobraźni w jedną postać. Czas zatraca się w tych wspomnieniach. Odejście ojca i rozstanie z żoną staje się jednym doświadczeniem, mimo że dzieli je kilkadziesiąt lat. Tutaj, po drugiej stronie źródlanego odbicia, o upływie czasu nie decyduje już żadna logika doświadczeń ani kolejność zdarzeń. Martwy ptak zaciśnięty w pięści chorego Aleksieja nagle ożywa. Młoda kobieta odnajduje w lustrzanym odbiciu swoją starą pomarszczoną twarz. W ostatniej scenie filmu stara już matka dogląda swoich małych dzieci. To czas wspominania, mający swój własny porządek, swoją własną metaforę i swój własny systemem znaczeń.

Czas zamknięty, skończony, jest uwidoczniony w filmie Tarkowskiego w obrazie wody; i wtedy gdy walą się nasiąknięte wilgocią ściany mieszkania, i wtedy gdy widzimy wodę zamkniętą w olbrzymich szklanych dzbanach, w jednym z nich możemy dostrzec zatopiony mechanizm zegara.

Zatrzymana, stojąca woda, to symbol Śmierci, ale i kontemplacji; zamknięcia, zatrzymania lub wyłączenia tego wszystkiego, co na zewnątrz, wszystkiego, co nie należy już do *Królestwa swego po tamtej stronie lustrzanego cienia* [9].

Pewien bliski mi człowiek, który tęsknił po zmarłym krewnym, zobaczył pewnego razu we śnie siebie samego spacerującego po cmentarzu. Tamten świat wydawał mu się mroczny i ponury. Jednakże zmarli wyjaśnili mu – może zresztą sam jakoś to dostrzegł, nie pamiętam szczegółów – jak bardzo błędny jest tego rodzaju sąd. Tuż pod powierzchnią ziemi rośnie bowiem, lecz w odwrotnym kierunku, kłączami do góry, a źdźbłami w dół, taka sama zielona i soczysta trawa jak na cmentarzu, rosną takie same drzewa skierowane tylko konarami w dół, a korzeniami do góry, śpiewają takie same ptaki, rozciąga się taki sam bękit nieba i świeci takie samo słońce – z tym że wszystko to jest bardziej promieniste i piękniejsze niż nasze z tej strony [10].

Aleksiej przemierza swój świat wspomnień, swojej wyobraźni, wpatrzony w źródło wspomnień, w zwierciadło odbijające jego życie i odkrywa w nim swoją postać jakby zwielokrotnioną, zmieniającą się w zależności od biegu jego myśli, od innych postaci, które zaludniają teraz jego wyobraźnię. Wszystko jest tu bardziej promieniste i piękniejsze, jak sen, nawet ten o własnej śmierci.

Cały właściwie film, w swojej widzialnej symbolice, przywołuje obraz śmierci i przemijania, kontemplacji i wspominania. Gwałtowny powiew wiatru i gasnący nagle płomień lampy to symboliczna zapowiedź śmierci lub obcowania z duchami zmarłych. Nawet wtedy, kiedy wolno, jakby pozbawieni materii, przemieszczamy się przez pokój w mieszkaniu podczas rozmowy telefonicznej Aleksieja z matką, lub gdy zaglądamy do wiejskiej chaty. Tylko na granicy dwóch światów możliwe jest spotkanie syna Aleksieja, Ignata, z kobietą, która pojawia się nagle w pustym pokoju i każe mu czytać list Puszkina. Po chwili postać zniknie, jak zjawa, ale o jej realnym istnieniu zaświadczy widzialny znak; wolno zanikający ślad pary po stojącej jeszcze przed chwilą na stole filiżance gorącej herbaty.

Pomiędzy dwoma światami, duchowym i materialnym, gdzie granicą umowną, realną i symboliczną jest zwierciadło, rozgrywa się dramat Aleksieja, który próbuje dotknąć umykających fragmentów wspomnień.

Powierzchnia lustra, tak jak i wody, nie tylko odbija obrazy, ale także potrafi je tam zatrzymać i zwrócić już jako wspomnienie. W filmie lustro pamięta odbicie chłopca pijącego mleko i dzieci patrzące na pożar. Powierzchnia lustra, w wymiarze symbolu i w kreowanej przez symbol rzeczywistości, nie jest twarda ani nieprzenikliwa. Towarzyszy w wędrówce w zaświaty, staje się oknem lub drzwiami. Kiedy mały Aleksiej pozostawiony sam w pokoju patrzy na lustro wiszące na ścianie, spogląda wprost w obiektyw kamery; patrzy i „jest patrzony". Połowa jego twarzy jest oświetlona płomieniem lampy. Rzeczywistość i odbicie jest identyczne, ale odwrócone, jakby z odrębnych światów. W pewnej chwili jednak, gdy patrzymy z perspektywy naszego świata na Aleksieja, nagle zmienia się oświetlenie twarzy chłopca, zgodne już z lustrzanym odbiciem zaświatów.

Podczas rozmowy dwóch zatroskanych o zdrowie Aleksieja kobiet z lekarzem, który wyjaśnia, że to choroba duszy nie pozwala na wyrwanie się z odrętwienia, z trwania w śmiertelnym letargu, jedna ze ścian pokoju zawieszona jest lustrami, jakby oknami, pozwalającymi na zaglądanie w przeszłość, na wspominanie.

Siedzę jak gdyby przed wielkim zwierciadłem, którego rama rozszerza się w ciemności i niepostrzeżenie zamienia w ściany z bierwion. Swojej twarzy nie widzę. Moje serce wypełnia obawa i strach przed zbliżającym się nieuchronnie nieszczęściem.

Dlaczego to zrobiłem, po co? Dlaczego tak bezmyślnie i nieumiejętnie zniszczyłem to, czym żyłem, nie martwiąc się i nie odczuwając wyrzutów sumienia? Dlaczego? Po co to nieszczęście?

Przestrzeń odbita w zwierciadle jest oświetlona świecami. Podnoszę głowę i widzę w ciepłej, złocistej ciemności obcą twarz. Młodą, piękną w swej zuchwałej i szczerej głupocie, z badawczym spojrzeniem i rozszerzonymi źrenicami. Oglądam się i widzę z boku tego drugiego, z którym zamieniłem się na twarze. Stoi, spokojnie opierając się plecami o ścianę, i nie patrzy w moją stronę. Ogląda swoje dłonie – badawczo i uważnie. Zaczynam rozumieć, że ledwo powstrzymuje się od śmiechu. Ma moją twarz.

Dlaczego to zrobiłem? Przecież teraz niczego już nie mogę zmienić! Za późno, nieodwołalnie za późno! Co prawda moja, to znaczy teraz już jego, twarz nie jest piękna ani młoda, jest asymetryczna, ale mimo wszystko jest to moja twarz! I wcale nie jest taka głupia, wprost przeciwnie, wygląda raczej na mądrą ta stara, przehandlowana i znienawidzona przeze mnie twarz. Dlaczego to zrobiłem? Dlaczego? [11]

Zwierciadło, przez które spogląda Aleksiej, i źródło, na które patrzy Narcyz (tak jak i obraz filmowy), odbija rzeczywistość, ale też (tak jak i obraz filmowy) potrafi ją wypaczać lub kreować, nadawać jej bardziej promienisty i piękniejszy wygląd.

RYSZARD CIARKA

---

[1] A. Gide, *Traktat o Narcyzie (Teoria symbolu)*, (w:) tegoż, *Immoralista i inne utwory*, tłum. I. Rogozińska, wstępem opatrzył L. Budrecki, Warszawa 1984, s. 39-40.

[2] Tamże, s. 31.

[3] R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1974, s. 270.

[4] Zob.: P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, (w:) tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicz, Warszawa 1985.

[5] W. Kubacki, *Motyw Narcyza*, (w:) tegoż, *Krytyk i twórca*, Łódź 1948, s. 99-100.

[6] A. Gide, dz. cyt., s. 32.

[7] M. Głowiński, *Narcyz i jego oblicza*, (w:) tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 66.

[8] J. Brodski, *Mniej niż ktoś*, wybrał i przełożył M. Kłobukowski z tomu *Less Than One*, Warszawa 1989, s. 116.

[9] Fragment wiersza Arsienija Tarkowskiego *Pierwsze spotkania*, przywołanego w filmie, zamieszczonego także w niniejszym numerze.

[10] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 104.

[11] Fragment opowiadania *Biały, biały dzień*, Andrieja Tarkowskiego, czyli pierwowzoru późniejszego *Zwierciadła*, w przekładzie S. Kuśmierczyka; opowiadanie ukaże się w zbiorze scenariuszy Tarkowskiego, przygotowanym do druku przez Pracownię Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej Instytutu Sztuki PAN.

Przed komnatą

WOJCIECH MICHERA

Nie tylko we mnie, w tobie też,
Kryje się nuta, czai dźwięk,
O którym kiedyś szeptał Bóg,
Że dzięki niemu słyszeć mógł
Nasz Psalm...

Wojciech Waglewski, *Czajnik,*

Istnieje kilka, może kilkanaście tematów, które od najdawniejszych czasów nie dają człowiekowi spokoju i nieustannie powracają w postaci niezliczonych opowieści, w kolejnych transformacjach. Są jak dojrzewające każdego lata owoce, o smaku doskonale znanym, ale mimo to ciągle budzącym pożądanie. I tak jak owoce, z których żaden nie może zaspokoić naszego głodu raz na zawsze, opowieści te nigdy nie wyczerpują swego tematu (choć niektóre roszczą sobie takie pretensje), nie potrafią trwale nasycić marzeń, ani ostatecznie ukoić niepokojów. Owe ciągle ponawiane próby sformułowania tych fundamentalnych pytań wydają się też stanem tak naturalnym dla człowieka jak jedzenie lub spanie, podobnie jak one wymagającym ciągłego powtarzania.

Jednym z tych tematów są cuda, marzenie o nieosiągalnym.

Cuda uważa się najczęściej za wydarzenia przekraczające zwykłe prawa i możliwości natury, za zjawiska niezależne od naturalnych przyczyn i skutków. Podobna definicja cudu jest jednak nader wątpliwa, tak jak niepewna i niekompletna jest nasza znajomość praw natury [1]. Pojmowany w ten sposób cud oczekuje nieustannie na swoje obalenie (*nauka jeszcze nie potrafi go wyjaśnić, ale kiedyś...*) i traci swoją powagę, stając się cudaczną zaledwie sztuczką. Jednocześnie zaś słowem „cud" często bywa określane zjawisko bynajmniej nie odbiegające od codziennej i potwierdzonej przyzwyczajeniem normy. Jak pisał Walt Whitman w wierszu *Cudy*:

Kogo obchodzą, tak naprawdę, cudy?
Co do mnie, znam tylko i jedynie cudy.
(...)
Każda godzina światła i mroku jest dla mnie cudem.

tłum. Czesław Miłosz

Wielka i wspaniała jest bowiem moc czynienia cudów (ewangeliczne *δυναμεις*, tłumaczone po łacinie jako *virtutes*), ale nie mniejszym – zdolność

ich dostrzegania [2]. Cud nie musi się spierać z przyrodzonym porządkiem świata, on walczy o zmysły i duszę człowieka. Oto klasyczny tego przykład: góra Tabor, na której szczycie Chrystus ukazuje się trzem przerażonym uczniom w pełni swej świetlistej chwały (Mt 17,1-13). Jak wytłumaczyć ten cud niezwykłego Przemienienia? Otóż zgodnie z tradycją wschodniego chrześcijaństwa – *Wtedy nie Chrystus się przemienił, lecz oczy apostołów otwarły się na moment* [3]. Cud nie polegał na tym, że nagle się *wydarzył*; on nagle – wkroczył do świata dotychczas nań zamkniętego (ukazał światu rzeczywistość dotychczas nie dostrzeganą).

Nie zawsze skutki cudów, dokonanych według Ewangelii przez Chrystusa, wymagają tak niezwykłej wrażliwości zmysłów (wszyscy przecież, a nie tylko wybrani, mogą podziwiać odzyskaną sprawność tego, kto przed chwilą jeszcze był ślepy, chromy lub umierający), niemniej samo cudowne wydarzenie wymaga najczęściej tej wewnętrznej predyspozycji, swoistej percepcji, jaką jest *wiara*. Mówi o niej na przykład historia setnika z Kafarnaum. Przyszedł on – jak wielu innych – prosić Chrystusa o zdrowie dla bliskiej sobie osoby, wiernego sługi. Inaczej jednak niż wszyscy, wcale się nie domagał, by Uzdrowiciel udał się wraz z nim do jego domu:

– *To niepotrzebne* – rzekł z przekonaniem – *wystarczy byś Ty wypowiedział słowo*. W odpowiedzi Chrystus odrzekł mu: *Idź, niech ci się stanie, jak uwierzyłeś. I sługa wyzdrowiał* (Mt 8,5-13).

Swoistym negatywem cudu, którego doświadczył setnik, jest historia stanowiąca głębokie tło filmu Andrieja Tarkowskiego *Stalker*. *Bohaterowie filmu* – opowiada sam reżyser – *wyruszają na wyprawę do Strefy kierowani nadzieją dotarcia do komnaty, w której spełniają się podobno najskrytsze życzenia. W czasie kiedy Pisarz i Profesor pokonują w towarzystwie Stalkera niezwykłą przestrzeń Strefy, przewodnik opowiada im na poły prawdziwą, na poły legendarną historię o innym stalkerze, noszącym przezwisko Jeżozwierz. Dotarł on do tajemnego miejsca i prosił o przywrócenie życia swojemu bratu, który zginął z jego winy. Po powrocie z komnaty do domu Jeżozwierz stwierdził, że stał się bardzo bogaty. Strefa zrealizowała jego rzeczywiste pragnienie, nie zaś to, które starał się w sobie wzbudzić. I Jeżozwierz powiesił się* [4].

Stało się zatem nie tak, jak Jeżozwierz pomyślał, lecz tak, *jak uwierzył*. Wydaje się bowiem, że ten właśnie zmysł – zmysł wiary – właściwy jest przestrzeni Komnaty.

Czym jest Strefa? Nie da się jej opisać w tych samych kategoriach co reszty świata i ta właśnie nie-zwykłość jest jej istotną cechą. Z punktu widzenia tej reszty Strefa istnieje wyłącznie w kategoriach negatywnych, jako „brak", niezróżnicowana i pozbawiona właściwości wyrwa (Stalker o Strefie: *Jaka cisza. To jest najcichsze miejsce na świecie. W Strefie nikogo nie ma i być nie może.*). Należy ona do kategorii zjawisk niemożliwych (*W Strefie prosta droga nie jest najkrótsza.*), ale tej „niemożliwości" nie należy rozumieć w sensie banalnego nieprawdopodobieństwa, typowego dla większości utworów science fiction (Tarkowski wielokrotnie tłumaczył, że w filmie *Stalker* fantastyczno-naukowa jest zaledwie wstępna anegdota, będąca pretekstem opowieści). Niemożliwość, negatywność staje się tu (jak w teologii apofatycznej) szczególnym pojęciem, specjalną kategorią, przywołującą to, co w świecie nie wypowiedziane, co w kate-

gorie i pojęcia nie daje się łatwo zamknąć. Jest warunkiem oderwania się od dosłowności (lub też przyzwyczajenia) w opisie świata. Napięcie między prawdopodobnym a niemożliwym, owa cudowna innowacja wprowadzona w znany porządek świata, nadaje Strefie sens, czyni z niej metaforę, ukazującą odmienną wizję tego porządku, inne, nie zawsze dostrzegane zależności zachodzące między jego elementami. Cud, niczym blask latarni sygnalizacyjnej, jest warunkiem spotkania i dialogu; w pewnym sensie dostrzegamy tylko to, co staje się cudem.

Dość powszechne jest przekonanie, lub raczej intuicja mówiąca, że poza tym, co można łatwo dostrzec lub zrozumieć, istnieje coś jeszcze, coś – dużo ważniejszego. Ta myśl była zawsze niewyczerpanym źródłem wielu wysiłków duchowych, intelektualnych i artystycznych, prowadzących jednak do bardzo różnych wniosków. Jedną z postaci takiego marzenia o przekraczaniu zwykłej rzeczywistości z dużym zaangażowaniem relacjonuje Cioran:

Oczyśćmy naszą świadomość ze wszystkiego, co ją otacza, ze wszystkich wszechświatów, które za sobą wlecze, a wraz z nią – obmyjmy też percepcję, tak by otoczyła nas biel, niepamięć barw, prócz tej jednej, która wszystkie inne niweczy. Jakiż spokój od chwili, gdy unieważniamy różnorodność, gdy unikając golgoty niuansów zanurzamy się w jedność! Świadomość jako forma oczyszczona, a następnie wręcz brak świadomości.

By uwolnić się od tego, co jest nie do zniesienia, poszukajmy innej drogi, ucieczki, regionu, gdzie żadne z wrażeń zmysłowych nie pragnie ani nazwy, ani wcielenia, odkryjmy na nowo pierwotny spoczynek, porzućmy wstrętną pamięć, a wraz z nią – przeszłość, przede wszystkim zaś zaniechajmy świadomości, naszego odwiecznego wroga, wyniszczającego nas i wykorzystującego. Nieświadomość, przeciwnie, jest karmicielką, która umacnia, sprawia, że uczestniczymy w naszych początkach, naszej pierwotnej integralności, i na nowo pogrążamy się w błogosławionym chaosie sprzed zranienia indywiduacją [5].

Z tego gorącego wezwania przebija głębokie obrzydzenie konkretem świata, lęk wobec zniewalających nas uczuć, pamięci, świadomości. Wyrażając potrzebę porzucenia świata Cioran idzie oczywiście drogą wytyczoną przez tradycję Wschodu, ale doskonale znaną też w Europie, przede wszystkim dzięki Platonowi i jego dziedzictwu: zachęca do odnalezienia tego swoistego raju bezcielesnej i beznamiętnej obojętności.

Czym jednak jest ten idealizowany przez niego obszar ucieczki? Czy można go porównać do stworzonego przez Tarkowskiego obrazu Strefy? Autor filmu *Stalker* – nie mniej od Ciorana krytyczny wobec współczesnego, zdesakralizowanego świata – także pokazuje Strefę jako kuszącą przestrzeń błogosławionego zbłądzenia (sam filmowy Stalker mówi zaś o reszcie świata: *Dla mnie wszędzie jest więzienie*). Droga do niej zmusza do porzucenia dobrze znanych okolic, uwolnienia się od zwykłej wiedzy i sprawdzonych przyzwyczajeń. Czy jest jednak upragnionym przez Ciorana uwolnieniem się od świata? Od uczuć i zmysłów? Tutaj podobieństwo, niewątpliwe w punkcie wyjścia, załamuje się. Gdyby Strefa miała być tylko regionem ucieczki, schronem przed światem, wolnym od wszelkich doznań, to podróżnicy nie chcieliby z niej wracać do domu. Tymczasem wracają, i właśnie końcowa scena filmu, scena powrotu – w barze, gdzie spoty-

kają żonę i córkę Stalkera – pełna emocji, uczucia miłości i cierpienia, jest jedną z najważniejszych i – zgodnie z opinią samego Tarkowskiego – sceną optymistyczną. Jak mówi reżyser: [Pisarz i Profesor] *Widzą kobietę, która z powodu swojego męża doznała wielu cierpień i urodziła dziecko chore z jego winy, a jednak kocha go nadal z tą samą bezgraniczną ofiarnością, którą obdarzyła go w dniach swej młodości. Jej miłość i oddanie to właśnie ów oczekiwany cud przeciwstawiający się brakowi wiary, cynizmowi i duchowej pustce współczesnego świata, którego ofiarami stali się Pisarz i Profesor.*

To prawda, Stalker, zniechęcony do ludzi, myśli o porzuceniu świata i przeniesieniu się na stałe do Strefy, ale razem z żoną i córką, uosobieniem uczuć! Tarkowski: *Ludzka miłość jest cudem, który może się przeciwstawić każdemu suchemu teoretyzowaniu na temat beznadziejności świata.* Zarówno rumuński filozof, jak i rosyjski reżyser mówią o marności świata, ale inaczej widzą możliwości przeciwdziałania jej. Cisza panująca w Strefie nie jest upragnioną przez Ciorana *niepamięcią barw*. To przecież dopiero rzeczywistość Strefy pozwala na użycie barwnej, a nie – jak we wcześniejszych scenach – czarno-białej taśmy filmowej.

Stalker jest dziełem religijnym. Mówi o spotkaniu z sacrum, o jego potężnej i niebezpiecznej, ale też fascynującej mocy. Jest dziełem chrześcijańskim, pełnym mniej lub bardziej przejrzystych aluzji do tekstu biblijnego i chrześcijańskiej (szczególnie prawosławnej) tradycji. Jak wykazał Seweryn Kuśmierczyk[6], Andriej Tarkowski skomponował swój film tak, jak ruski ikonograf malował święte obrazy, a tytułowy bohater to jeszcze jeden święty prawosławny, naśladowca Chrystusa – jurodiwyj, szaleniec boży (jurodiwym nazywa go w filmie Pisarz, a żona Stalkera tak wspomina ich młodość: *...to żebrak szalony miłością Chrystusa. Cały okręg się z niego naśmiewał. Był godnym politowania ofermą... (...) On po prostu podszedł do mnie i powiedział: „chodź ze mną". I poszłam. I nigdy potem tego nie żałowałam*).

Wydaje się, że ewangeliczny pierwowzór ma nawet podstawową w filmowej kompozycji okoliczność, jaką jest podróż Mistrza pouczającego dwóch wędrujących z nim adeptów. Myślę oczywiście o perykopie z 24 rozdziału Ewangelii św. Łukasza, opisującej spotkanie dwóch uczniów z Jezusem na drodze z Jerozolimy do Emaus (czy to przypadek, że fragmenty tego właśnie tekstu pojawiają się w filmie, gdy szeptem wypowiada je Stalker?). A wydarzenie to wydaje się równie nieprawdopodobne jak podróż w głąb Strefy, jego pretekstem jest bowiem założenie, że uczniowie nie potrafią rozpoznać swego tylekroć wcześniej widzianego Nauczyciela (Łukasz: *ich oczy były jak na uwięzi*). Ale i w tym wypadku nieprawdopodobieństwo to nadaje opowieści wymiar bardzo czytelnej metafory: nie pozna Prawdy (nie zobaczy jej) ten, kto nie uda się z Mistrzem w drogę i kto nie przyjmie Jego pouczeń. Wtedy dopiero otworzy przed nim swe wrota – Komnata, bo również Kleofas i jego towarzysz w niej właśnie kończą swą podróż: w pomieszczeniu, przy stole [7]. Podczas wieczerzy (po której uczniowie – jak bohaterowie filmu – natychmiast, *w tej samej godzinie*, wracają do Jerozolimy), Nieznajomy *wziąwszy chleb odmówił nad nim błogosławieństwo, przełamał go i rozdawał im*. I dopiero wtedy, w tej jawnie sakramentalnej, a zatem symbolicznej sytuacji, uczniom *oczy się otworzyły i rozpoznali Go*.

A Pisarz i Profesor? *Oni przecież* – mówi na koniec Stalker – *nie wierzą w*

nic! U nich... ten ***narząd, zmysł wiary,*** *uległ zanikowi. Jako nieprzydatny. Boże mój (...) Co to za ludzie... Widziałaś ich przecież, mają* ***puste oczy*** (podkr. W. M.). *Czy dlatego właśnie nie mogli wejść do Komnaty?* W ich wypadku to nie cudu zabrakło, lecz oczu potrafiących go dostrzec.

W Stalkerze – Tarkowski, komentując swój film, jest jednak bardziej wyrozumiały niż tytułowy bohater – *było dla mnie ważne wyodrębnienie czegoś specyficznie ludzkiego, niepodzielnego, co krystalizuje się w duszy każdego człowieka i decyduje o jego wartości. Chociaż bohaterowie pozornie ponoszą klęskę, to jednak każdy z nich zdobywa coś niezwykle ważnego: wiarę. Doświadcza w swoim wnętrzu tego, co najważniejsze. To najważniejsze jest obecne w każdym człowieku.*

Czy nie o tym samym, o *najważniejszym*, o *zmyśle wiary*, mówi też Stalker (bezpośrednio po przypomnieniu słów z Ewangelii św. Łukasza): *Rozmawialiście o sensie naszego życia, bezinteresowności sztuki... na przykład muzyka wiąże się z rzeczywistością mniej niż inne, a jeśli, to bezideowo, mechanicznie, przez pusty dźwięk, bez asocjacji, i mimo to jakimś cudem muzyka przenika do samej duszy!* ***Co rezonuje w nas w odpowiedzi na sprowadzony do harmonii szum?*** *I przeobraża go dla nas w źródło rozkoszy i jednoczy!* (podkr. W. M.).

Bezinteresowność sztuki, muzyczność poezji. Jak mówi Ricoeur: *...poezja jest uwolniona od świata. Jeżeli jednak w tym sensie jest wolna, to w innym – związana i stopień jej związania odpowiada stopniowi wolności* [8]. Pustka, *uwolnienie od świata* – stwarza przestrzeń temu, czego nie da się sprowadzić do serii empirycznych cech i atrybutów, co przekracza *aktualność* i staje się wymiarem *możliwości*. Pobudza ów wewnętrzny zmysł, który na górze Tabor i w Emaus pozwolił uczniom zobaczyć Mistrza. Zmysł, dzięki któremu można dostrzec cudowną realność tego, co zdaje się w ogóle nie istnieć. Jak świat w *mistycznym* jabłku D. H. Lawrence'a:

Więc jabłko będzie mistyczne kiedy smakuję w nim
lato i śniegi i dzikie
falowanie ziemi i upór słońca.
Na pewno te wszystkie rzeczy znajduję w dobrym
jabłku...

Ta nadzwyczajna zdolność smakowania cudu sama jest cudem, choć nie wszyscy w takie cuda wierzą:

Kiedy mówię, że smakuję to wszystko w jabłku,
nazywają
mnie mistykiem, to znaczy kłamcą.

Spór bowiem dotyczy kryteriów realności:

Jedyny sposób jedzenia jabłka
to pożreć je jak wieprz
i nie czuć nic,
to jest realne...

(*Mistyk*, tłum. Cz. Miłosz)

Cud w Emaus nie trwał długo (dokładniej zaś – nie trwał w ogóle): rozpoznany przez uczniów dzięki sakramentalnym (symbolicznym) gestom, w tejże chwili – Chrystus znikł. Równie nierealny jak smak lata i śniegu w jabłku Lawrence'a – nie może być ujrzany w bezpośrednim widzeniu. Jak zdaje się sugerować Łukasz: oczy uczniów *otwierają się na pustkę – „stał się dla nich niewidoczny" – ale pustkę pełną obecności. Otwierają się na pustkę nie-widzialności Pana za każdym razem, gdy Kościół dokonuje łamania chleba na jego pamiątkę; lecz pustka ta jest zamieszkana przez jego obecność symboliczną (...). Chrystus Jezus jako ten sam jest nieobecny; jest już tylko obecny jako Inny. Nie można już dotykać jego realnego ciała; odtąd „dotykać" możemy wyłącznie jego ciała symbolicznego* [9]. Mniej pozwalające osiągnąć więcej.

Sztuka jest jedyną formą aktywności – pisze Tarkowski – *dzięki której można wyruszyć na poszukiwanie prawdy absolutnej, a nawet ją wyrazić. Sztuka jest po prostu symbolem i obrazem prawdy absolutnej. Niektórzy ludzie uważają, że osiągnęli prawdę, że wiedzą niezmiernie wiele. Sądzą, że są nawet w stanie swą wiedzę wyrazić. Ale ja wątpię, aby sprawa tak się przedstawiała. Tragedia człowieka polega na tym, że nie może on osiągnąć prawdy... złapać jej za ogon. Sztuka jednak może, ponieważ wyraża nasz stosunek, nasze wyobrażenia na temat prawdy absolutnej.*

Na pytanie: „Co to jest poezja?" Tarkowski odpowiada: *To niezwykle oryginalny sposób myślenia i wyrażania świata. Zwykły śmiertelnik nie jest zdolny do wyrażenia ogólnego poglądu na świat. Jest to dla niego niemożliwe. Jego wizje będą zawsze fragmentaryczne. Poeta jest kimś, kto dzięki pośrednictwu pojedynczego obrazu może wysyłać przekaz uniwersalny. Człowiek przechodzi obok drugiego człowieka, patrzy na niego, lecz go nie widzi. Inny człowiek, patrząc na tę samą osobę, niespodziewanie się uśmiecha. Nieznajomy wywołał w nim eksplozję skojarzeń. Ze sztuką jest podobnie. Poeta biorąc za punkt wyjścia niewielki fragment obraca go w spójną całość. Niektórym ludziom proces ten wydaje się nudny. Są to osoby, które chciałyby poznać wszystko w najdrobniejszych szczegółach, jak księgowi lub prawnicy. Poecie wystarczy pokazać wystający ze skarpetki palec u nogi, by wywołać w nim obraz całego świata*. Głos Tarkowskiego wydaje się współbrzmieć z głosem innego poety:

Zobaczyć świat w ziarenku piasku,
Niebiosa w dzikim kwiecie z lasu.
W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,
W godzinie nieskończoność czasu [10].

I Tarkowski, i Blake poszukują uniwersalności, ale otwarciem na nią nie jest bynajmniej postulowana przez Ciorana niepamięć barw, lecz właśnie konkret; ich celem jest jedność, ale jedność wcielona, budząca *eksplozję skojarzeń*, budowana ze wspomnień i marzeń. Palec u nogi, podobnie jak ziarnko piasku, mogą się stać obrazem świata dzięki poetyckiej zdolności widzenia, dzięki mocy wyobraźni symbolicznej. Strefa lub „Komnata" (także ta z Emaus) to upostaciowanie tej mocy, „symbol symbolu". „Uwolnione od świata", stają się pustką, wyrwą w rzeczywistości aktualnej. Pozostają natomiast „związane" ze światem w tym sensie, że ujrzane „zmysłem wiary" ukazują jego wymiar możliwości.

W jednej ze scen filmu, gdy Pisarz usiłuje dostać się do Komnaty na skróty, tajemniczy głos mówi: *Stać! Ani kroku dalej!* W tej samej chwili widać spadającą zasłonę [11]. Ziarnko piasku, palec – są właśnie jak zasłona, albo teatralna kurtyna, oddzielająca wzajemnie na siebie czekających: aktorów i widzów. Póki nie zostanie podniesiona, kryć może wszystko. W tym sensie zawiera więcej, niż może ujawnić konkretne przedstawienie; choć nie jest też zwykłą sumą wszystkich przedstawień.

Prawie dwa wieki przed Williamem Blake'iem inny angielski poeta, George Herbert, pisał w wierszu *Eliksir*:

Kto szkło do ręki bierze,
Zatrzyma na nim oko,
Lub, jeśli chce, przez szkło dostrzeże
Nieba jasność wysoką.

Zauważmy, że również on rozpoczyna swój wiersz wezwaniem-modlitwą, prośbą o *cudowny* dar widzenia:

Naucz mnie, Królu, Panie,
Widzieć Cię w każdej rzeczy

(tłum. St. Barańczak)

Czy może więc dziwić pogląd Tarkowskiego, że *Strefa w pewnym sensie jest owocem wyobraźni Stalkera. Rozumowaliśmy tak: to on wymyślił to miejsce, by sprowadzać tu ludzi i przekonywać ich o prawdzie swojego tworzenia, podobnie przedmioty w wodzie, ogień, który wzniecił, a który dotąd płonął w sposób dla nich niewidoczny. Całkowicie zgadzam się z myślą, że to Stalker ustanowił świat Strefy, aby stworzyć jakąś wiarę, wiarę w jego rzeczywiste istnienie*. Tej jego umiejętności widzenia, zmysłu poetyckiego, nie można jednak racjonalizować jako subiektywnej, zrywającej związki z rzeczywistością, nadmiernie wybujałej fantazji. Symbol (tak jak filmowa Strefa) jest wolny, ale nie – dowolny. Stalker „wzniecił" ogień, który jednak płonął już wcześniej, tyle że w sposób dla Pisarza i Profesora niewidoczny. Jego wyobraźnia nie tylko coś wymyśliła, ale była też narzędziem penetrującym świat.

Zmysłu poetyckiego potrzebuje nie tylko ten, kto pisze wiersze, ale i ten, kto je czyta. Nie tylko Stalker – budujący Strefę mocą swej wyobraźni, ale i prowadzeni przez niego podróżnicy – stawiani wobec jej przesłania. Nie tylko twórca filmu, ale i jego widzowie.

Tarkowski: *Wszystko zależy od świata wewnętrznego widza. „Kto ma uszy, niechaj słucha". Kiedy nie wszystko jest powiedziane do końca, mogą pojawić się przemyślenia. W innym wypadku widz otrzymuje bez żadnego wysiłku gotową konkluzję. Wniosek, który otrzymuje się bez żadnych starań własnych, jest niepotrzebny. Co może zyskać widz, który nie dzieli z autorem trudu i radości tworzenia obrazu? Poezja jest doznawaniem świata, szczególną postawą wobec rzeczywistości.*

Strefa jest jak rozumiany w ten sposób poemat. Stalker mówi o niej: *to złożony system pułapek i wszystkie one są śmiertelne. Nie wiem co się tu dzieje,*

gdy nie ma ludzi, lecz ***wystarczy, że pojawi się człowiek i wszystko wprawia się w ruch****. Dawne pułapki znikają, pojawiają się nowe. Miejsca bezpieczne stają się nie do przebycia, a droga raz staje się prosta i łatwa, a raz niesamowicie poplątana. To właśnie Strefa. Może się nawet wydawać, że jest kapryśna, lecz ona w każdym momencie jest taka, jaką ją czynimy naszą postawą...* ***To wszystko, co się tu dzieje, nie jest zależne od Strefy, lecz od nas****!* (podkr. W. M.).

Tarkowski, jak wiadomo, nigdy nie usiłował schlebiać gustom publiczności – traktował widza zbyt poważnie. Traktował go zresztą zgodnie z zasadami Arystotelesowskiej poetyki: zakładał, że dzieła nie zamyka się tylko w wymiarze semiotyki i estetyki – jego integralną częścią jest zawarty w nim „efekt" (bynajmniej jednak nie efekt dydaktyczny). W dziele konstruowane jest już wyjście poza dzieło – jak katharsis antycznej tragedii[12]: *Realizuję film w taki sposób, że wywołuje on w widzu pewien stan duchowy. W rezultacie nie może on pozostać po projekcji filmu taką samą osobą, jaką był wcześniej. Kiedy tworzę swoje obrazy, nie stosuję żadnego rodzaju symbolizmu* (Tarkowski traktuje tu symbol jako formułę intelektualną o ściśle określonym sensie i przeciwstawia mu poetycką metaforę – przyp. W. M.). *Pragnę stworzyć obraz, a nie symbol. Dlatego nie wierzę w interpretację znaczeń nałożonych na moje obrazy. Nie interesuje mnie poruszanie wąskich kwestii politycznych lub społecznych. Pragnę stworzyć obrazy, które w jakimś stopniu dotkną duszy widza.*

Obraz artystyczny ma niezliczoną liczbę znaczeń. Podobnie jak niezliczoną liczbę znaczeń niesie ze sobą życie. Takim wiele znaczącym obrazem (a zgodnie z przyjętą tu terminologią właśnie symbolem, a nawet „symbolem symbolu") jest Strefa. Wydaje mi się jednak, że określenie jej jako „wielo-znacznej" jest nieco mylące, zastępcze, rodzące się z intuicyjnej niechęci, lęku przed zamknięciem złożonego sensu w jednoznacznej konstrukcji pojęciowej. W symbolu bowiem nie chodzi tylko, i nie tyle o wielość znaczeń[13]. Rozmaitość znaczeń zawsze domaga się ich uzgodnienia, bo – jak słusznie mawiał Arystoteles – oznaczać więcej niż jedną rzecz, to nie oznaczać nic. „Znaczenie" jest pojęciem zaczerpniętym z dziedziny semiotyki i nie zawsze właściwym w sferze symbolu. Zestawienie nawet bardzo licznych znaczeń jakiegoś obrazu nie czyni go wcale symbolem (ani nie nadaje mu właściwości poetyckiej metafory). Jak powiedział Paul Celan: *...słowo poetyckie, w swych najdobitniejszych wyrazach, jawi się jako słowo wznoszące się z milczenia, przekraczające owo milczenie, odrywające się od niego, nie przestające jednak poruszać się na jego obrzeżu*[14].

Istotą symbolu (i źródłem symbolicznej wieloznaczności) jest „milczenie", „pustka" – angażująca widza strefa spotkania, konkret przemieniony uczuciem, pamięcią i marzeniem. Najważniejszy dla świata, choć delikatny stan istnienia, rozpięty między tym co jest, a tym co być może, który (jak mówił Andriej Tarkowski o metaforze) *rozpada się przy próbie dotknięcia.*

WOJCIECH MICHERA

[1] W. Kasper, *Jezus Chrystus*, przeł. B. Białecki, Warszawa 1983, s. 81.

[2] Warto zauważyć, że polskie słowo „cud" spokrewnione jest z czasownikiem „czuć", „odczuwać" (por. słowiańskie *čudo)*, i że „dziw", „dziwo" (*divъ)* to coś, co *podziwiamy*, czemu się *przyglądamy* (*divati*). Podobnie jest też z łacińskim słowem *miraculum*, pochodzącym od czasownika *miror* (wywodzącego się z kolei z hebr. *mareh)* – przyglądać się, dziwić, podziwiać.

[3] P. Evdokimow, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1964, s. 115. Św. Grzegorz Palamas (grecki teolog i mistyk z XIV w.) pisał też m.in.: *Owa światłość nie jest światłością zmysłową; apostołowie byli uznani za godnych jej ujrzenia własnymi oczami (...) dzięki specjalnej mocy, lecz nie tej, która pochodzi ze zmysłów*. Wizja ta – tu Palamas cytuje św. Maksyma Wyznawcę – spełniła się *przez transformację działania ich zmysłów*. Cyt. za: Jean Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris 1959, s. 241-242.

[4] Wszystkie wypowiedzi Andrieja Tarkowskiego zaczerpnąłem z dwóch książek: A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991; A. Tarkowski, *Kompleks Tołstoja. Myśli o życiu sztuce i filmie*, oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989. Cytaty z filmu *Stalker* podaję według *Postzapisu* opracowanego i udostępnionego mi przez S. Kuśmierczyka.

[5] E. M. Cioran, *L'indélivré*, w: *Le vide, Expérience spirituelle en Occident et en Orient* („*Hermes*" 2, Nouvelle série), s. 262.

[6] Zob.: S. Kuśmierczyk, *„Stalker" jako ikona*, tekst zamieszczony w niniejszym numerze.

[7] Okoliczność tę podkreśla Louis-Marie Chauvet: *Już nie na zewnątrz, na drodze, ale wewnątrz, wokół stołu dotyka obu uczniów decydujące doświadczenie spotkania*. L.-M. Chauvet, *Symbole et sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris 1987, s. 175.

[8] P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, (w:) *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, s. 142.

[9] L. M. Chauvet, dz. cyt.

[10] Początek poematu *Wróżby niewinności* (*Augaries of Innocence*) Williama Blake'a w tłum. Zygmunta Kubiaka. Oto wersja oryginalna:

To see a World in a grain of sand
And a Heaven in a wild flower
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.

Zob. W. Michera, *O wieloznaczności symbolu*, „Rocznik Muzealny" T. IV, Włocławek 1991, s. 265-273.

[11] Por. S. Kuśmierczyk, *Temat inicjacyjny w filmie (O „Stalkerze" Andrieja Tarkowskiego)*, „Kwartalnik Filmoteki Polskiej Iluzjon" 1987 nr 1 (25).

[12] Zob.: P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris 1981, s. 80.

[13] Zob.: W. Michera, dz. cyt.

[14] Cyt. w: Jean Greisch, *L'age herméneutique de la raison*, Paris 1985, s. 238.

Dom i droga

NEJA ZORKAJA

Szczegółowa analiza czy też „upojenie harmonią"?

Czy badać, czy tłumaczyć, a tym samym kanonizować, „mumifikować" twórczość Tarkowskiego, czy też pobożnie na nią patrzeć, nie dotykając? Czy obrazy, motywy i symbolika jego filmów poddają się racjonalnemu wyjaśnieniu, czy też należy je percypować na poziomie uczuć i podświadomości, zachwytu nad pięknem?

Taki już widać jest los kultury, że nie tylko Salieri z uporem sprawdzał harmonię za pomocą algebry, pragnąc dotrzeć do ukrytego sensu rzeczy i dać wszystkiemu swoje własne objaśnienia. Ponad dwa tysiące lat ludzie analizują Arystotelesowską formułę katharsis (Andriej Tarkowski też zresztą przyłożył do tego rękę). Heine i Turgieniew poświęcili pełne zachwytu eseje Szekspirowi; dotyczą go także całe foliały analiz, aż do współczesnych obliczeń komputerowych. Puszkiniana obejmują natchnioną mowę Dostojewskiego i słownik, w którym zamieszczono każde słowo występujące w tekstach poety. Cóż zaś można powiedzieć o komentarzach do Biblii, w których, jak się wydaje, powiedziano już wszystko? Są to zresztą sprawy powszechnie znane. Prace Stanisławskiego i Eisensteina są nieustannie czytane i publikowane na całym świecie. Chciałoby się, żeby również Andriej Tarkowski stał się stałym towarzyszem przyszłych pokoleń. Przecież on już rzeczywiście wstąpił w wieczność, a jego dzieła, wieloznaczne i nie do wyczerpania, będą odtąd żyły w potoku czasu.

Czy Tarkowski nie znosił interpretacji? Czy żalił się, że nie rozumieją go krytycy, natomiast rozumieją dzieci? Nie wolno z bardzo inteligentnego człowieka, wykształconego, głęboko zakorzenionego w kulturze, pochodzącego z inteligenckiej rodziny, jakim był Andriej Tarkowski, robić brata-łaty z baru dla aktorów czy też „intuicjonisty stojącego za kamerą". Do ocen i krytyki swojej twórczości Tarkowski (jak i wszyscy artyści) odnosił się z pasją, a w każdym razie nieobojętnie. Pamiętam, że przepisał wszystkie krytyczne uwagi na temat *Dziecka wojny* - jedynego filmu Tarkowskiego, który doczekał się wielu recenzji w ojczyźnie – i powiedział: *Nie ma ani jednej sceny, której ktoś by nie skrytykował. Jeśli wierzyć krytykom, to film należy przekreślić.* Jednakże jeszcze bardziej niż krytyka, z którą się nie zgadzał, męczyło Tarkowskiego przemilczanie jego filmów, brak recenzji, zwłaszcza w bieżącej prasie. Pisze o tym z goryczą w swoim dzienniku, był to też jeden z jego zarzutów wobec reżymu i radzieckiego kina, co w końcu doprowadziło do jego wyjazdu na Zachód.

Sam Tarkowski natomiast był subtelnym krytykiem, zafascynowanym filmami innych reżyserów, obdarzonym spojrzeniem historyka sztuki. Widać to wyraźnie w jego wspaniałych „małych recenzjach" (umieszczonych w rozdziałach *Czasu*

utrwalonego) takich filmów, jak na przykład *Siedmiu samurajów* Kurosawy czy też *Nazarin* Buñuela, a także w głębokich, krytycznych uwagach, jakie słyszałam od niego na temat *Dziennika wiejskiego proboszcza* lub *Ucieczki skazańca* Bressona, *Tam gdzie rosną poziomki* oraz *Siódmej pieczęci* Bergmana – jego ulubionych filmów, które często oglądał, będąc stałym widzem filmoteki naszego Archiwum Filmowego.

A to, że denerwowało go niezrozumienie i brak wiedzy krytyków oraz ich fałszywy „intelektualizm" – czyż to nie jest normalne? Nie mniej jednak niż pseudonaukowej krytyki swoich filmów, nie lubił też pełnego egzaltacji zachwytu, „emfazy", jak sam to określał. Talent i brak talentu nie zależą od tego czy innego – wybranego – sposobu kontaktu ze sztuką, ale wyrażają się w stosunku emocjonalnym i w analizach semiotycznych.

Z interpretacją symboliki filmów Tarkowskiego sprawa nie jest prosta. Sam Tarkowski nie lubił słowa „symbol" i upierał się przy terminie „obraz" lub „obraz filmowy", cytujemy przecież jego tyrady pod adresem pustych interpretacji ognia lub wody, wszystkich tych lapidarnych określeń „drzewo jest drzewem" i „strumień jest strumieniem". Poczynając od pierwszego filmu zasypywano go pytaniami w rodzaju: Co to znaczy? Co się za tym kryje? Najpierw wszyscy doszukiwali się naśladownictwa: jabłka wzięte od Dowżenki, a brzozy (genialna scena w zagajniku brzozowym w *Dziecku wojny*) od Urusiewskiego (*Lecą żurawie*). Wtedy i ja, początkujący krytyk, z gniewem wołałam w swojej recenzji, zatytułowanej *Czarne drzewo nad rzeką*, o kadrze, w którym konie na piaszczystej plaży jedzą jabłka leżące w stosach: *Nie należy doszukiwać się w tym wypadku symboli lub też metafor! To jest po prostu lato i szczęście, zobaczone przez dziecko.* Natomiast w zwęglonym, złowieszczym czarnym drzewie nie zobaczyłam wtedy tak ważnego dla całej późniejszej twórczości Tarkowskiego widma śmierci, niebytu i zła – a po prostu realizm, spalone na wojnie drzewo. Lata mijały, a w filmach ciągle pojawiały się jabłka, konie, jeźdźcy, dom pod drzewami, ogień niszczący i ogień oczyszczający, letni deszcz... Ich ciągła obecność wręcz zmusza historyka sztuki do wyjaśnień.

Lata mijały, a przecież symbolika kolejnych filmów stawała się coraz bardziej „nasycona", lejtmotywy w każdym filmie świadczyły o *sensie przekraczającym granice bezpośredniego odbioru*, jak napisał Leonid Batkin w artykule o *Zwierciadle*. Autorowi udało się wyjaśnić i przekazać specyfikę szczególnej, uduchowionej, *świetlistej rzeczowości* tego filmu. Tej samej *podwójności* poświęcił swoją analizę Wiktor Pietruszenko, czemu dziwiła się siostra Andrieja, Marina Tarkowska: *W jaki sposób to mleko, które piliśmy w dzieciństwie, stało się symbolem?* Ale właśnie w zespoleniu różnych znaczeń zawiera się jeden z cudów Tarkowskiego.

W *Czasie utrwalonym* Tarkowski cytuje przecież określenie jednego z twórców rosyjskiego symbolizmu, Wiaczesława Iwanowa: *Symbol tylko wtedy jest autentyczny, gdy jest niewyczerpany i nieokreślony w swoim znaczeniu, kiedy wyraża w swoim ukrytym (hierarchicznym i magicznym) języku aluzji i sugestii coś trwałego, nieadekwatnego do słowa. Symbol ma wiele twarzy, wiele sensów, i zawsze jest niejasny w swojej głębi. Jest zarazem organiczną całością, jak kryształ. Jest nawet pewną monadą...* Cytując te słowa Tarkowski dodał: *to, co on* [to znaczy Iwanow] *nazywa symbolem, ja odnoszę do obrazu.* Interesująca inwer-

sja! Tak czy inaczej, filmy Tarkowskiego, jego motywy i lejtmotywy są, z mego punktu widzenia, właśnie symbolami lub obrazami-symbolami w tym sensie, jaki był właściwy rosyjskiemu symbolizmowi i stojącemu za nim rosyjskiemu renesansowi religijnemu. Dlatego też właściwe wydaje się, jak sądzę, określenie *kluczowym słowem jest rosyjski symbolizm* i odwołanie się do dziedzictwa Władimira Sołowjowa i jego następców, myślicieli religijnych i poetów „srebrnego wieku". U nas tego typu praca jeszcze się nie zaczęła. A przecież można ustawić Tarkowskiego w nurcie tradycji poetyckiej wielkich twórców rosyjskich, przejętej przez niego, by tak rzec, z rąk ojca, Arsienija Tarkowskiego, którego poezja jest przecież *po prostu herbarzem ich rodzinnej chwały, po prostu słownikiem ich związków*. A także od ojca chrzestnego, poety, Borysa Pasternaka... Odwołując się do metafizyki i poetyki Sołowjowa zauważmy, jak bliskie jest Tarkowskiemu sformułowanie: *to, co wypowiedziane, istnieje dzięki temu, co wypowiedziane nie zostało*, a widzialne *jest tylko odblaskiem, tylko cieniem tego, czego oczy nie widzą*. Jest to więc uznanie nieskończoności i całościowego traktowania symbolu i jego transcendencji.

Nie zawsze da się to osiągnąć. Dawniej Andriej Tarkowski był „niezrozumiały", teraz zaś wszyscy rozumieją go aż za dobrze. Zaczęto analizować jego twórczość z punktu widzenia filozofii, semiotyki, kultury, historii, psychoanalizy, mitologii i folkloru. Często są to analizy zbyt dowolne i obce Tarkowskiemu.

Nie jest ważne, czy sam artysta widział to, co widzą w jego obrazach-symbolach analitycy: jego symbole niosą w sobie cały kod kulturowy, sięgający głębi wieków, obiektywne bogactwo wieloznaczności. Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że sam Tarkowski i jego niepowtarzalność zostaną zagubione. Dlatego też pozwolę sobie, bez odwoływania się do najgłębszych asocjacji, omówić krótko dwa bardzo ważne dla twórczości Tarkowskiego obrazy-symbole, można powiedzieć – kompleksy. Są to Dom i Droga, jak powstają i rozwijają się w jego filmach.

Bohater *Dziecka wojny* nie ma domu, dom chłopca uległ zniszczeniu przed rozpoczęciem akcji filmu. Sny Iwana mają miejsce w przyrodzie, latem w sadzie, na białej piaszczystej plaży, przy studni, w której Iwan z matką widzą podczas dnia gwiazdy w ciemnej głębi. Domem Iwana jest biała światłość. Iwan jest dzieckiem przyrody, jasnego dnia. Wojna jest jego drogą, drogą po spalonej ziemi, obok czarnych pól i szkieletów samochodów. A także wędrówka przez gnijącą wodę jesiennego błota, przez martwą rzekę za linią frontu do królestwa śmierci, mroku i Zła. Oczywiście, ta frontowa rzeka jest także Styksem, w tym wypadku asocjacje są wyraźne. Rakiety na niebie, postacie martwych partyzantów Lachowa i Moroza, siedzących na brzegu – obraz pozagrobowego królestwa.

Andrieja Rublowa spotykamy w drodze. Trzej mnisi opuszczają monaster Sergiusza Radonieżskiego, aby poznać pokusy, przykrości i chwałę wędrówki. Cały film dzieje się na drogach, w ruchu. Oprócz domostwa Wielkiego Księcia i sporadycznie pokazywanych wnętrz (cela Kiriła w monasterze), akcja filmu rozgrywa się na tle przyrody – jest to obraz rosyjskich bezkresnych pól. Bohaterowie nigdzie nie mieszkają, ani Rublow, ani Duroczka, ani Boryska, ani mistrzowie, ani też hordy tatarskie. Pędzą na koniach, wzbijając tumany kurzu na drogach, przedzierają się przez lasy, mijają kamienie milowe na drogach prowadzących od jednego monasteru do drugiego. Rublow, Daniił Czarny i skomoroch –

wszyscy są wędrowcami i poszukiwaczami. Duchowym centrum filmu, łączącym w sobie wszystkie trudne drogi, błądzenie grupy oślepionych artystów, męki torturowanego przez Tatarów człowieka i wędrówki Andrieja – milczącego mnicha – jest kluczowa, trwająca trzy minuty, scena procesji z krzyżem. Rosyjska Golgota Tarkowskiego – unikatowy w światowym filmie obraz cierpień Chrystusa w wariancie „chłopskim", śnieżnym, północnym, ośmielę się powiedzieć prawosławnym. Ważny jest w tym wypadku nie tekst, po prostu nieortodoksyjny (Rublow zarzuca Jezusowi, że porzuca kochających go ludzi!), a natchniony pejzaż wiejskiej okolicy, piękne oblicza Chrystusa i Maryi, chłopów w łapciach, bab i dzieci w szubach, runo włosów Marii Magdaleny i pełen żałości śpiew chóru towarzyszącego procesji – wchodzenie tej procesji na zaśnieżony pagórek – tutejszą Golgotę, ostatni punkt ziemskiej drogi i zarazem miejsce Wniebowstąpienia.

Po raz pierwszy dom pojawia się w filmie *Solaris* i od razu nabiera podwójnego znaczenia, wskazując aluzyjnie na przyszłą wieloznaczność i różne warianty tego obrazu-symbolu wszystkich filmów.

Dom-ideał i dom-wspomnienie – taki jest dom Kelvina-ojca, zbudowany nie w fantastycznym, ale w rodzimym pejzażu rosyjskim: dom pod dębami z zieloną polaną przy zarośniętym strumieniu. Wszystko jest w tym wypadku „rodzinne", jak sprzęty, różnego rodzaju piły, szczypce i strugi – proste narzędzia, które tak lubił Arsienij Tarkowski. Chutor Kelvina w filmie *Solaris* poprzedza owiany miłością i smutkiem nostalgii, zbudowany z belek dom pod sosnami – obiecana ziemia dzieciństwa, dom rodzinny w filmie *Zwierciadło*.

Jest też finał – gabinet astronauty Krisa Kelvina, przedstawiający to, co autor filmu zabrałby ze sobą w kosmos bądź w bardzo daleką drogę: biblioteka na stacji międzyplanetarnej. Jest to więc swego rodzaju „posłanie Ziemi", skierowane do galaktyki. Zebrane zostały drogie Tarkowskiemu relikwie światowej kultury: – *Don Kichot*, pejzaż Bruegla i *Trójca* Rublowa, ale z opalonymi brzegami, patrząca z plakatu – wspomnienie o niedawnej tragedii, o zakazie wyświetlania filmu *Andriej Rublow*.

W *Zwierciadle* oprócz rodzinnego domu pod drzewami – skarbnicy miłości i pamięci, doskonałej prostoty i piękna – jest jeszcze jedno mieszkanie. Mocno stojące na ziemi i w kadrze filmu, jak i dziwne w swej topografii mieszkanie dorosłego bohatera, Aleksieja, gdzie jakby po sąsiedzku (a może i nie) żyje nieznana kobieta ze swoją przyjaciółką, mieszkanie ze starą porcelaną i tomem Puszkina w oszklonej szafie. Dom-legowisko, w którym dobrobyt pobrzękuje wiadrami i miskami, a właścicielka władczo przechadza się po wypastowanych podłogach. Wszystko czyste, porządek, jadło i łóżeczko ładnego, grubiutkiego dziecka, syna gospodyni, łóżeczko, które nagle, oświetlone, przemienia się w czarodziejską kołyskę pod woalką-namiotem, podobną do tej, jaka zjawiała się Bergmanowskiemu Izaakowi Borgowi na jego poziomkowej polanie. Być może, ta nie pozbawiona piękna i siły jasnowłosa kobieta przemieni się później w renesansową, złotowłosą Eugenię w *Nostalgii* i w histeryczną Adelajdę w *Ofiarowaniu*.

Tak czy inaczej, na drodze bohatera (loty Krisa, wędrówki Stalkera i poszukiwania Andrieja Gorczakowa należy nazwać „drogą", a nie „wędrówką") pojawia się Dom. Bohater jest szczęśliwy jedynie w ubogiej chacie, przyczepionej do

Ofiarowanie

Ofiarowanie

Dom Krisa Kelvina (*Solaris*)

Dom zbudowany do filmu *Zwierciadło*

Nostalgia

pobocza Strefy, w której główną postacią nie jest żona, wygłaszająca w kadrze swój monolog-manifest, ale dziewczynka-mutant, Martyszka, tak dziwnie i pięknie czytająca „dorosły" wiersz Tiutczewa.

Na temat „rosyjskiego domu", wmontowanego we włoski kościół w filmie *Nostalgia*, powiedziano już wiele, ale chcę dodać do tego ważny niuans: rosyjski dom ma tylko ściany, nie ma w nim życia. Dokonuje się zamiana postaci kobiecej: delikatna, cicha Maria, bardziej przypominająca Włoszkę, łączy się w wyobraźni Andrieja z rodzinnym domem, a kobieta efektowna i wspaniała (to przecież Eugenia!) zostaje oddana Włochom.

Z obrazem domu jest związane narastające poczucie grzeszności dóbr materialnych, ich niesprawiedliwości. Jest to subtelny temat podtekstów, podwodnego nurtu, wdzierającego się na powierzchnię w *Nostalgii*.

Pamiętam, w roku 1969, kiedy Sołżenicyna wyrzucano ze Związku Pisarzy Radzieckich, szwedzcy literaci zaproponowali swemu rosyjskiemu koledze wyjazd do ich kraju, gdzie ofiarowali mu willę. Jak wiadomo, Sołżenicyn pozostał w ZSRR i mieszkał w Moskwie, poddany ciężkiej nagonce, po czym został wysłany za granicę. Zapamiętałam reakcję Tarkowskiego na to wydarzenie, które dla wielu z nas było zawstydzające ze względu nasze niewolnicze milczenie. Mówię: *Powinien wyjechać, mieszkałby bezpiecznie w spokojnym domu, gdzieś nad brzegiem morza, pisał sobie – przyroda podobna, spokój, bezpieczeństwo...* Andriej Tarkowski odpowiedział: *On nie może wyjechać. Byłoby mu wstyd przed własnymi bohaterami. Iwan Denisowicz siedzi w łagrze, a on – pisarz społeczny, obrońca, ukrył się w willi. To jest niemożliwe...*

Przytulny i piękny jest dom Aleksandra na wyspie Gotlandia, z nakrochmalonym obrusem, nawoskowaną podłogą, płonącymi świecami i wydętymi na wietrze śnieżnobiałymi zasłonkami-żaglami (dom-statek), pokój stołowy, gdzie łatwo wypowiada się najbardziej nieoczekiwane sądy, gdzie każda rzecz nosi niezniszczalne piętno właściciela, zagospodarowany, pełen ciepła, ze swymi skrzypnięciami, dźwiękami i zapachem domowych wypieków.

W scenariuszu *Ofiarowania* czytamy: *Przypomniały się mu* [to znaczy Aleksandrowi] *wiersze*:

W kuchni trochę posiedzimy sobie,
Płomień nafty mdlącą woń roznieca.
Ostry nóż i bochenek chleba...
Jeśli chcesz, przygotuj prymus.

Jak i wiele innych epizodów w *Ofiarowaniu*, przeskok do Mandelsztama jest nieoczekiwany, wywołany jakimiś podświadomymi drogami myśli autora. Czy jest możliwe, aby szwedzki literat wspomniał wiersze będącego w niełasce rosyjskiego pisarza? Na dodatek w tej dramatycznej chwili, gdy oszołomiła go podana przez telewizję wiadomość o wybuchu wojny nuklearnej? Wiersz nie wszedł do filmu, ale sam zamiar jest wieloznaczny: w chybotliwym półmroku letniej nocy w Szwecji, w jadalni ze świecami, nagle pojawia się całkowicie obcy element, radzieckie mieszkanie i poeta ze swoją przyjaciółką-nędzą. Dlaczego? Czy to przypadkiem nie stuka w sercu Aleksandra troska o bezdomnych, pozbawionych swego mieszkania, schronienia? Czy nie jest mu wstyd za własne grzechy, za

niezgodność życia z deklarowanymi ideałami duchowymi, za otaczające go kłamstwo, za komfort i przytulny dom na progu końca świata – czy nie to właśnie wzywa bohatera do złożenia odkupieńczej ofiary?

Bohater jest samotny. W tym czarującym wnętrzu uwiło sobie gniazdo stare oszustwo.

Podpalenie jest więc zemstą i odpłatą. Jednak nie wobec bliskich, którzy właśnie poszli na spacer, a wobec samego siebie. Aleksander spokojnie, a nawet z radością, daje się zaprowadzić do karetki szpitala psychiatrycznego, do upokarzającego furgonu na czterech kołach. Tragiczny rozdźwięk duchowych marzeń i postulatów moralnych oraz płaskiej egzystencji mieszczańskiego otoczenia, trwania w grzechu i oszustwie. Oto najgłębszy sens ostatniego filmu Tarkowskiego.

Jeżeli doszukiwać się analogii, to łatwo można je znaleźć w ucieczce Tołstoja z Jasnej Polany – od fałszu, zachłanności, *komfortu rodzącego zdrajców* (określenie Trubieckiego), od lokajów w białych rękawiczkach – w noc, do Pustelni Optińskiej, na zagubioną stację Astapowo.

Droga jest też w finale, jak gdyby kontynuuje ten „metafilm" Tarkowskiego, którego nie trzeba koniecznie sprowadzać do różnych mitów i w którym, jak sądzę, wyraźnie jest nakreślony osobisty los artysty. Szczególnego rodzaju biografia, której właściwe jest wyznanie wiary.

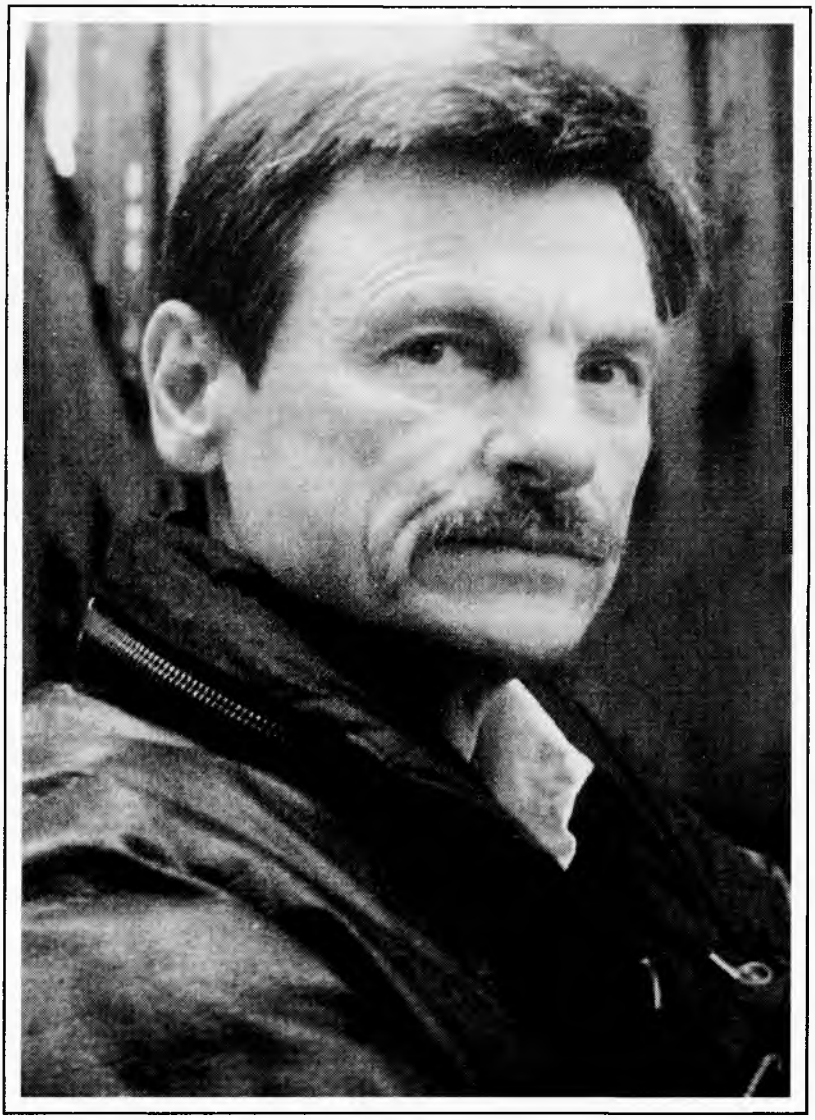
Być może, tak samo jak Aleksandra, również Tarkowskiego odwozili do paryskiej kliniki doktora Schwarzenbergera – nie wiemy...

Po pełnym ognia i dymu pożarze kadry filmu tchną spokojem i wolnością. Potem jest już tylko milczenie.

NEJA ZORKAJA

Tłum. ks. HENRYK PAPROCKI

Druk za: N. Zorkaja, *Dom i put'*, „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, nr 14, s. 147-151.



Jedno z ostatnich zdjęć Andrieja Tarkowskiego, 1986 r. (fot. „Figaro")

Sztuka to religijna potrzeba ducha, w której widzenie jest spostrzeganiem prawdy ostatecznej, a rzemiosło jest ostatecznym działaniem, to znaczy przemianą siebie i innych.

Słowa Andrieja Biełego zapisane w *Dzienniku* Tarkowskiego

1 **Seweryn Kuśmierczyk**
STALKER JAKO IKONA

2 **Paweł Florenski**
ODWRÓCONA PERSPEKTYWA

3 **Ks. Henryk Paprocki**
SEN O CZŁOWIEKU

4 **Tomáš Špidlik**
RELIGIJNE PODŁOŻE FILMÓW TARKOWSKIEGO

5 MODLITWA ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

6 **Olga Niestierowa**
SYMBOLIKA CHRZEŚCIJAŃSKA W *ANDRIEJU RUBLOWIE*

7 MODLITWA STALKERA

8 **Ks. Aleksandr Mień**
KONTAKT

9 PRZEMÓWIENIE DOMENICA

10 **Leonid Batkin**
CO TO JEST NOSTALGIA?

11 **Alexandra Karriker**
NIEKTÓRE MOTYWY I POSTACI W OSTATNICH FILMACH TARKOWSKIEGO

12 MODLITWA ALEKSANDRA

13 **Håkan Lövgren**
ODPOWIEDZIĄ NA PYTANIE JEST SAMO ŻYCIE

14 **Oksana Musijenko**
TARKOWSKI I IDEE „FILOZOFII BYTU"

Stalker jako ikona

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Z greckiego określenia „eidolon" zrodziły się dwa słowa, mające dziś różne znaczenie: „obraz" i „idea". Wspólne pochodzenie obu wyrazów pozwala sądzić, że początkowo były one używane wymiennie. Ślad pierwotnej więzi zachował się w jednym ze znaczeń przypisywanych współcześnie pojęciu „eikon". W języku potocznym możemy nazwać ikoną każdy obraz lub wizerunek. W znaczeniu węższym słowo jest nazwą wschodniochrześcijańskiego obrazu o tematyce religijnej [1]. Jedynie on przechował prawdziwie żywą pamięć o źródle swej nazwy. Do tak rozumianego pojęcia ikony będę się odwoływał.

Dla Dioniżego Pseudo-Areopagity ikona jest *widzialnym wizerunkiem tajemnych i nadprzyrodzonych zjawisk* [2]. Jej strona estetyczna ma znaczenie drugorzędne. Podstawowym zadaniem obrazu jest zdjęcie łuski z duchowych oczu człowieka [3]. Ikona jest objawioną za pomocą niezwykle oszczędnych środków artystycznych wizją świata nadzmysłowego [4]. Ziemska sfera istnienia spotyka się tu z otaczającym nas, a zwykle nie dostrzeganym światem duchowym. Staroruski obraz charyzmatyczny łączący oba brzegi życia jest więc porównywalny z marzeniem sennym – aktem przechodzenia, a jednocześnie trwania na granicy obu bytów [5]. Duchowy potencjał człowieka przyjmuje w szczególnych warunkach stanu przejścia kształt obrazów symbolicznych. Stają się one archetypicznym, przekraczającym pojemność słów rodzajem przekazu i poznania. „Gnoza optyczna" jest możliwa [6].

Zapomniana przez wiele stuleci świadomość ikony stała się w XX w. ponownie żywa. Współczesny człowiek ma wyraźnie widoczną, silną potrzebę kontaktu ze sprawami duchowymi. Wynika ona z coraz powszechniejszego poczucia kryzysu otaczającego nas świata. Wśród wielu nowych lub odkrywanych na nowo dróg poznania całości istnienia obecna jest też ikona – „święty obraz człowieka" [7], stanowiąc syntezę doznań i doświadczeń psychiki ludzkiej [8]. We współczesnej sztuce w ogóle coraz wyraźniej obecne są wartości skondensowane niegdyś w sztuce sakralnej. Powstaje pytanie o możliwość nowej ikony – wiernej podstawowym zasadom tradycji, ale przekraczającej próg zbożnej archeologii [9].

Przejście ze sfery życia codziennego do zawartego w dziele artystycznym świata symboli zostaje zwykle zaznaczone w sposób formalny. Dzieło istnieje pełniej, mając swój początek [10]. Jest to, podyktowany psychologiczną potrzebą człowieka, rytuał wejścia w obszar sacrum; akt skupienia wszechświata w mikrokosmosie duszy. Początek jest jednym z zabiegów kompozycyjnych wyznaczających granicę dzieła [11]. Film Tarkowskiego *Andriej Rublow* rozpoczyna się od obrazu człowieka wzlatującego ku niebu. Ta scena będzie wyznaczać przebieg akcji filmu. Rozpocznie się opowieść o tworzeniu życiem. Rozważanie

o drodze ku pełni, ku granicy, poza którą jest już tylko jedność *Trójcy* [12]. *Zwierciadło* rozpoczynają słowa jąkającego się chłopca. Są one jak niemożność powstania tego filmu, który jednak zaistniał [13]. Dla Tarkowskiego, po spowiedzi w *Biały, biały dzień* [14], przyszedł czas na krajobraz duszy [15]. W jednym z pierwszych ujęć filmu *Stalker* widzimy wychodzącego z pokoju bohatera filmu. W drzwiach Stalker zatrzymuje się i odwraca. Na pierwszym planie widzimy tył jego głowy. Patrzymy do wnętrza razem z nim. Możemy przypuszczać, że początkowa, „archetypiczna" scena będzie miała decydujące znaczenie dla całego filmu.

Namalowany obraz zostaje oprawiony w ramy. Wywodząca się z fresku ikona nie musi mieć typowych, zewnętrznych ram. Ma własne, wpisane w swą przestrzeń „ramy" wewnętrzne. Tworzy je przede wszystkim rządzona szczególnymi prawami perspektywa ikony. Wiadomo, że według praw optyki przedmioty zmniejszają się, w miarę jak się od nich oddalamy. Linie perspektywiczne zbiegają się na horyzoncie. Twierdzimy tak, wychodząc z założenia, że najważniejsze jest to miejsce, w którym znajduje się patrzący człowiek.

Staroruski teolog-ikonograf jest odmiennego zdania. Przestrzeń ikony opiera się na zasadach perspektywy wewnętrznej, zwanej również perspektywą odwróconą [16]. Miejsce, z którego obraz jest widziany, znajduje się w jego wnętrzu. Jest to punkt widzenia najważniejszej przedstawionej na ikonie postaci. Wielkość pozostałych figur i przedmiotów zależy od wyznaczonego perspektywą centrum ikony. Im bliżej do brzegów deski, tym postacie stają się bardziej statyczne, mniejsze, są namalowane z mniejszą dokładnością. Opisując ikonę, przyjmuje się właściwy dla niej punkt widzenia. Prawa strona obrazu, wyznaczona z naszego zewnętrznego punktu widzenia, jest w rzeczywistości lewą stroną ikony, a lewa prawą [17]. W rozumieniu znaczenia, jakie ma perspektywa wewnętrzna dla obserwatora obrazu, może pomóc porównanie do symboliki cerkiewnych kopuł. Złoty, wieńczący wschodnią świątynię płomień, w przeciwieństwie do strzelających w niebo wież gotyckich katedr, skłania przebywającego nie opodal człowieka do poszukiwań raczej w swym wnętrzu niż w lazurze nieba [18].

Można sądzić, że w przypadku sztuki filmowej o perspektywie wewnętrznej nie może być mowy. Optyka kamery ma jednoznaczne i nieubłagane prawa. W obrazie Tarkowskiego dzieje się jednak inaczej. Spojrzenie zaglądającego do pokoju Stalkera, postaci centralnej, określa perspektywę filmu, tworząc jednocześnie jego „ramę". Z przytoczonego z pozycji zewnętrznej wywiadu z profesorem Wallesem, bajkowego *Posłuchajcie, o cudzie wam opowiem...*, dokonuje się przejście do wewnętrznego punktu widzenia [19]. Gdy wyprawa rozpocznie się na dobre, zauważymy, że Stalker – przewodnik – podąża na końcu. „Wielki wąż" wysuwa się na czoło jedynie po to, by sprawdzać za pomocą rzucanych przed siebie nakrętek, czy droga jest bezpieczna. Stalker rzuca swe „gajki"... lewą ręką.

Przypadek? Chyba nie. W filmach Tarkowskiego przypadki się nie zdarzają. Myślę też, że Stalker nie jest osobą leworęczną. Zabrany żonie zegarek założył, jak większość osób, na przegub lewej ręki. W warstwie obrazowej jego zachowanie daje się wytłumaczyć prawami perspektywy wewnętrznej.

Wyprawa trzech zdążających do Komnaty śmiałków jest pokazywana zza pleców lub poprzez wnętrze Stalkera. Jego punkt widzenia pokrywa się z widzianym przez nas obrazem. Pozostając w tyle, towarzyszymy wyznaczanej przez Stalkera drodze Pisarza i Profesora. Jednocześnie przebywamy w bezpośrednim

sąsiedztwie przewodnika. Możemy dostrzec jego napiętą uwagę, wyczuć wewnętrzną wibrację. Stalker przekazuje nam równie ż duchowy wizerunek Strefy. Kamera, jakby znając jego myśli, zagląda do wnętrza Pisarza i Profesora, odnotowuje poruszenia Strefy. Jest to jedna i ta sama przestrzeń. Oglądamy podróż do wnętrza duszy. Ten rodzaj drogi jest bez wskazówek mistrza niezwykle trudny. Podjęta przez Pisarza próba sprzeciwienia się woli Stalkera przynosi niezwykłą konstatację. Nagle to już nie my patrzymy, lecz „jesteśmy patrzeni". Przerażające „coś" patrzy na nas niezwykle bezpośrednio. Po chwili zauważamy, że spojrzenie pada od strony Komnaty.

W sztuce malarskiej Egiptu i kultur antycznych, a także w malarstwie średnowiecznym można niekiedy napotkać nie związane z kompozycją obrazu symboliczne przedstawienie pary oczu. Wyznaczają one punkt widzenia abstrakcyjnego widza [20], znajdującego się wewnątrz obrazu. W przypadku ikony jest to miejsce obecności numinosum – właściwa przyczyna zastosowania perspektywy wewnętrznej.

Wedle zawartych w hermenejach prawideł, na ikonie, symbolicznym obrazie przyszłego, przemienionego w nowej sferze bytu człowieka, nie można wyobrażać żywych ludzi [21]. Pobyt w Strefie odłącza Pisarza, Profesora i Stalkera od społeczności. Jest to równoważny z symboliczną śmiercią okres izolacji – niezbędna faza wszystkich zmieniających status człowieka rytuałów przejścia [22]. W mitycznych zaświatach należy używać innego imienia. Dlatego bohaterów wyprawy znamy jedynie z pseudonimów. Ich prawdziwe imiona, będące znakiem czynnej obecności w świecie [23], zostały zatajone. Podobnie zmieniają swoje imiona członkowie organizacji podziemnych i osoby wstępujące do zakonów. Wśród więźniów obowiązują podkulturowe „ksywy" [24].

Kim jest tytułowy bohater filmu? Pisarz powiada o Stalkerze – „jurodiwyj", żona – „błażennyj". Autor polskiej wersji dialogów tłumaczy ich słowa niewłaściwie przez „obłąkany" i „niespełna rozumu". W języku polskim termin „jurodiwyj" przekładany jest zwykle przez określenia „szaleniec Chrystusowy" [25] i „żebrak szalony miłością Chrystusa" [26]. Jednak najwłaściwiej jest pozostawić to słowo w brzmieniu oryginalnym.

„Jurodstwo" to specyficzna, typowo rosyjska droga do świętości. Rozróżniamy „jurodstwo" naturalne, związane z upośledzeniem umysłowym oraz „jurodstwo" dobrowolne – będące świadomym wyborem sposobu postępowania. Na fenomen „dobrowolnego szaleństwa" składa się, idący w parze z „ascetyczną samozagładą", obowiązek „wymyślania dumnemu i próżnemu światu". Jurodiwyj ujawnia wady i grzechy ludzi, nie przywiązując najmniejszej wagi do zasad zachowania przyzwoitości i obowiązujących manier. Zapłatą za prawo do demaskowania jest pełne zniewag życie. Szaleńcy Chrystusowi stali długi czas ponad prawem ciesząc się olbrzymim szacunkiem prostego ludu i carów. Z czasem „błogosławieni obłąkani" zaczęli ginąć na stosach i pniach katowskich [27].

Trzydziestu sześciu jurodiwych zostało kanonizowanych [28] – ich wizerunki zdobią wnętrza świątyń prawosławnych. Twarz Stalkera jest podobna do przedstawionych na ikonach ascetycznych obliczy. Nie mamy wątpliwości, że bohater filmu Tarkowskiego świadomie obrał maskę szaleństwa [29]. O jego wiedzy świadczy dobitnie znajdująca się w mieszkaniu zasobna biblioteka. Przypatrzmy się uważnie głowie Stalkera – jego krótkim, dziwnie układającym się z tyłu włosom.

Tarkowski często odwołuje się w swoich filmach do znanych dzieł światowego malarstwa. Dürer w *Dziecku wojny*, Bruegel i ikony w *Andrieju Rublowie*, Bruegel i Rembrandt w *Solaris*, Botticelli, Georges de la Tour i Leonardo da Vinci w *Zwierciadle*. W filmie *Stalker* wraz z postacią szaleńca Chrystusowego pojawia się temat „leczenia głupoty". Obraz Hieronima Boscha przedstawia częsty w wiekach średnich zabieg chirurgiczny polegający na fikcyjnym wydobyciu z głowy pacjenta kamienia, który był przyczyną choroby umysłowej. Kamień oczywiście nie istniał – chirurg-oszust przygotowywał go sobie zawczasu [30]. Na wierzchołku głowy Stalkera pozostał widoczny ślad takiego zabiegu. W filmie obecne są również inne, bardziej już dosłowne „cytaty" ze świata sztuki.

Przez całą wyprawę przewija się obraz otworów wejściowych i drzwi – już otwartych bądź otwieranych przez wędrowców. Momenty przejścia wzmagają napięcie i podkreślają dramaturgię drogi. Tarkowski nawiązał w swoim filmie do obecnego w świecie sztuki od czasów starożytnego Egiptu aż po wiek XIX, sepulkralnego motywu drzwi śmierci. W pierwotnym, podstawowym znaczeniu są one symbolicznym wyobrażeniem granicy między dwoma rodzajami egzystencji. Oznaczają koniec życia na ziemi i początek nowego życia. W tradycji chrześcijańskiej drzwi śmierci, występując często parami, zmieniają nieco znaczenie. Drzwi otwarte symbolizują rajską przyszłość, zamknięte – ostrzegają przed otchłaniami Piekła [31]. Brama prowadząca w filmie do Komnaty jest bramą Raju. Jej usytuowanie przywodzi na myśl Carskie Wrota – centralne wejście ikonostasu, którym *król niebieski na swój ziemski tron przychodzi* [32].

Po zakończonej wyprawie Stalker wraca do domu niosąc na ramionach córkę. Ojciec Martyszki stał się świętym Krzysztofem. W języku greckim imię to oznacza „przynoszącego, rodzącego Chrystusa" [33]. XVI-wieczna polska *Pieśń o świętym Krzysztoforze barzo piękna* opowiada, że pewien poganin osiadł za radą pustelnika nad rzeką.

Pustelnik Krystofa prosił,
By ludzie przez rzekę przenosił,
By to Bogu ku czci czynił
Pan Jezus na brzegu dzieciątkiem stanął,
Krystof go na swoje ramiona wziął;
Tam (z) strachu, z wielkiej ciężkości
Przyszedł ku prawej znajomości,
Iż to był pan wszej możności [34].

Święty Krzysztof, patron pielgrzymów, przewoźników i kierowców, jest wyobrażany w postaci mężczyzny niosącego na ramieniu dzieciątko [35].

Interesujący jest fakt, że w filmie Tarkowskiego znajduje zastosowanie zasada „złotego podziału". Obliczenia, w których został uwzględniony czas projekcji filmu, jego podział na akty i ujęcia, wskazują, że linia „złotego podziału" przebiega w chwili, kiedy Pisarz, Profesor i Stalker pokonują określaną mianem „maszynki do mięsa" rurę-tunel [36]. Jeśli wierzyć wyjaśnieniom Stalkera, jest to najbardziej niebezpieczne miejsce w Strefie. Każdy kolejny krok do przodu może być równoznaczny ze śmiercią. To najtrudniejsza, ale ostatnia próba. Przed każdym, komu dane będzie pokonać straszliwy tunel, spełniająca życzenia Komnata

stoi otworem. Granica „złotego podziału" wyznacza więc centralne miejsce dramaturgii filmu.

Przedstawione wyżej cytaty ze sfery sztuk plastycznych to zaledwie część zawartego w filmie świata znaczeń. W *Stalkerze*, podobnie jak na ikonie, wszystkie elementy obrazu mają głęboki sens skierowany ku nieświadomości człowieka. Analiza obecnych w obrazie symboli i wątków mitycznych byłaby niewątpliwie interesująca. Bardzo często jest to jedyny dogłębny, ale dostępny tylko nielicznym wtajemniczonym, sposób poznania dzieła sztuki. Dla fenomenu *Stalkera* wiedza ma znaczenie drugorzędne. Doznanie niezwykłej siły wyrazu tego filmu dociera do nas w pełni w chwilę po zakończeniu projekcji. Nie jest ono wynikiem egzegezy każdego zawartego w filmie szczegółu. Ikona odwołuje się do wrażliwości duszy. Jedyne wymagane od odbiorcy, niezbędne dla zrozumienia jej przesłania warunki to minimum kultury plastycznej i autentyczna potrzeba kontaktu z obrazem [37].

W procesie poznawania ikony niezwykle ważną rolę pełnią barwy. Przyczyną zaniku kultu ikon w okresie kilku ostatnich stuleci był pokrywający powierzchnię tych obrazów kopeć. Ikona oświetlana płomykami świec z wolna ciemnieje. Po kilkudziesięciu latach powierzchnia obrazu staje się całkiem ciemna. Dawniej odnawiano ikonę malując na pociemniałej desce nowy obraz. W ten sposób najstarsze i najwspanialsze ikony Teofana, Rublowa, Dionizego przestały na pewien czas istnieć. Dopiero współczesna technika oczyszczania obrazów zdjęła narosłe przez stulecia warstwy. Z *Trójcy* Rublowa zdjęto ich aż siedem. Efekt był niezwykły. Nasz wiek odkrył ikonę na nowo [38].

Malarz przekazuje w barwach ikony swe najskrytsze doznania duchowe. Obraz ma zmaterializować dostępną ikonografowi sferę świata niewidzialnego. Ma przypomnieć odbiorcy obraz wieczny. Wypowiedź artystyczna o tak wielkich ambicjach pełni podwójną rolę. Ikona jest duchową protezą, dzięki której udaje się przezwyciężyć rozdarcie dwu światów. W tej funkcji jest jak okno przepuszczające znajdujące się za nim światło. Ale łącząc, ikona równocześnie dzieli. Sama jest obiektem materialnym, który zawierając w sobie świat widzialny i niewidzialny, musi je oba za pomocą odpowiednich środków wyrazu oznaczyć [39]. Przypatrzmy się, jak spełniają to zadanie barwy *Stalkera*.

Wyprawa do Strefy rozpoczyna się od zdjęć fotografowanych na taśmie czarno-białej. Po obróbce technicznej film otrzymał barwę zbliżoną do brunatnej. Brąz i jego pochodne nie występują jako barwy świetlne. Nie znajdziemy ich w systemie spektralnym. Z tego powodu były one przez długi czas „zapomniane" przez fizyków i nieobecne w traktatach znawców sztuki. Już w średniowieczu barwy z grupy brunatnych były pomijane w pismach teologów i w podręcznikach artystów. Araldo di Sicilia określa brąz mianem „najbrzydszego koloru". *Winnam się odziewać szaro i brunatnie, skorom nadziei pozbawiona* – żali się w piosence nieszczęśliwa małżonka [40]. W renesansowym kosmologiczno-mistycznym systemie Marsilia Ficina barwy brunatne są związane z żywiołem ziemi [41]. *Materialność, ciężkość, powiązanie z ziemią farb z kręgu brunatnych* podkreślają również traktaty malarskie z XVII w. [42] Z naukowego punktu widzenia brąz został określony dopiero w roku 1961. Eckhart Heimendahl zaliczył go do osobnej klasy systemu barwnego, określając jako barwę substancjalną, materialną.

Andriej Rublow, *Święta Trójca*

Stalker

Nazywając potocznie pewne fragmenty *Stalkera* mianem filmu czarno-białego i ustawiając je w opozycji do fragmentów barwnych, chcemy w rzeczywistości zwrócić uwagę na opozycję fragmentów filmu ciemnych i jasnych. Fragmenty brunatne odbieramy jako pozbawione światła. W sposób automatyczny kojarzymy je z barwą czarną. Pojęcia czerni i ciemności mają dla nas znaczenie synonimiczne. Ta dwuznaczność w terminologii i sposobie odczuwania ciągnie się do dziś co najmniej od czasów Arystotelesa [43]. Ma swoje odbicie w symbolice średniowiecza i w poglądach ludzi renesansu. Czerń, utożsamiana z ciemnością i uważana za przeciwieństwo światła, jest w całej historii naszej kultury ujmowana negatywnie. Czerń jest oznaką królestwa „księcia tego świata", chaosu i wrogich życiu tajemniczych sił. Jest to kolor grzechu i niewiary. W liturgii oznacza żałobę i smutek, w barwie sutanny jest symbolem pokory i wyrzeczenia [44]. W Biblii ciemność nie wyklucza obecności Boga: *W ciemnościach Bóg widzi, lecz nie jest widziany, jest obecny, lecz nie udziela się nikomu* [45].

W roku 1979, w czasie pobytu w Polsce, Andriej Tarkowski stwierdził: *Realizuję filmy czarno-białe, gdyż uważam, że kolor w filmie deformuje rzeczywistość, że jest czynnikiem odrealniającym obraz filmowy i treści, jakie ze sobą niesie. Kolor w filmie zawsze będzie przypominać pewną oleodrukowość, będzie w jakimś stopniu niezgodny z zapisem świata* [46]. Najbliższą *Stalkerowi* ilustracją tych słów są barwy zrealizowanego wcześniej *Andrieja Rublowa*. Żywot mnicha-ikonografa został opisany na taśmie czarno-białej. Podobnie jak we wszystkich filmach Tarkowskiego, tak i tu los pojedynczego człowieka stał się wykładnią odwiecznego toposu wędrówki, życia rozumianego jako droga.

Kolor, który konwencjonalizuje ekranowy obraz świata, został w opowieści o świętym malarzu zachowany dla ikon. Barwy wybuchają w *Andrieju Rublowie* nagle. Tarkowskiemu zależy na przekazaniu dzisiejszego stanu fresków. Kamera uważnie śledzi rysy i spękania na ich powierzchni, objawia daleką od pierwotnej doskonałości intensywność kolorów. Pokazane w filmie ikony Rublowa są *popękane, niedoskonałe jak ludzie, pozostają dążeniem do ideału, choć same nim nie są. Ta niedoskonałość, to ich wielka cnota* [47]. Oto na czym polega różnica między współczesnymi barwami ikony a kolorami wspaniałych, znanych nam wszystkim widowisk ekranowych.

Dla widza znaczenie barwy obrazu filmowego jest olbrzymie. Spośród wszystkich bodźców zmysłowych kolor oddziałuje na nasze emocje najsilniej. Atakująca w ciemności barwa jest znacznie mocniejszym bodźcem niż impulsy barwne odbierane w rzeczywistości [48]. Obraz barwny, będąc zakodowaniem świata, niesie ze sobą niezwykle istotne znaczenia i funkcje symboliczne. Kolor pozostaje jednocześnie najbardziej nieuchwytnym środkiem wyrazu spośród wszystkich elementów wizualnych. Do dziś nie istnieje żaden jednoznaczny i konsekwentny system kodyfikacji wszystkich rządzących kolorem praw. Słowo wobec barwy, a szczególnie wobec barwy w sztuce, pozostaje często bezsilne. Być może rację miał Platon, stwierdzając w *Timaiosie*, *że prawa harmonii kolorów są niepoznawalne i dostępne jedynie bóstwu* [49].

Bizantyńska symbolika barw ikony jest oparta na doświadczeniach mistycznych. Inne, najbardziej znane teorie barwy: symbolika sztuki i teologii europejskiego średniowiecza, *Nauka o barwach* Goethego oraz dwudziestowieczna teoria koloru Wassiliego Kandinsky'ego [50] są również oparte na doznaniach ducho-

wych. Carl Gustaw Jung uważa, że symbolika podstawowych znaczeń barw wywodzi się ze skojarzeń archetypicznych. Jest jednym z elementów zbiorowej nieświadomości [51].

W zawieszonym pomiędzy nie kończącym się świtem i nie mogącym nastąpić zmierzchem czasie Strefy dominuje zieleń niespokojnej, rozbuchanej roślinności oraz intensywny lazur korytarzy i pomieszczeń na wpół rozwalonego budynku. W obu barwach obecna jest przymieszka czerni. Kolory Strefy są niedoskonałe – symbolizują przestrzeń pośrednią, zawartą między światem codziennego życia a Komnatą; pozostają, tak jak pokazane w *Andrieju Rublowie* barwy i faktura ikon, jedynie pragnieniem.

Dla żyjącego w XII w. Wilhelma z Owernii zieleń jest kolorem najpiękniejszym. Zajmując centralne miejsce pomiędzy światłem a ciemnością, zapewnia doskonałą równowagę zmysłu wzroku [52]. Zieleń jest barwą matki-ziemi. Jest kolorem chłodnym i uspokajającym, pozwalającym na odpoczynek. Niesie w sobie nadzieję [53]. Teologom kojarzy się z wiekuistym szczęściem i ogrodami Raju. W świeckiej symbolice schyłku średniowiecza zieleń wyraża *ziemską nadzieję na miłość i szczęście, związane z wiosną i budzeniem się przyrody* [54].

Dla Kandyńskiego znany dziś powszechnie uspokajający walor zieleni ma znaczenie głębsze: *Bezpośrednie działanie zieleni na oko, a poprzez oko na naszą duszę, daje ten sam rezultat. (...) Zieleń absolutna jest najspokojniejszą ze wszystkich barw – nie stanowi siedliska ruchu. Nie towarzyszy jej ani radość, ani smutek, ani namiętność. Niczego nie żąda, nie rzuca żadnego apelu. Ta nieruchomość jest jej cennym przymiotem, a jej oddziaływanie jest dobroczynne dla tych, którzy pragną spoczynku* [55]. Na ikonie zieleń jest barwą Ducha Świętego.

Wraz z początkiem tunelu prowadzącego do wnętrza budynku napotykamy ciemny błękit. Jest on barwą tajemnicy, znakiem nieba i Bożej Mądrości. W symbolice kosmicznej i archetypicznej oznacza duchowość i kontemplację, skupienie i melancholię [56]. Uczestnikom współczesnych testów psychologicznych błękit kojarzy się ze spokojem, ukojeniem, zamyśleniem i medytacją [57]. Na desce ikony stanowi granicę między dwoma światami [58]. Zdaniem Goethego *Barwa ta na oko oddziałuje szczególnie, czego nie da się niemalże bliżej określić. Jako barwa jest energią, jednakowoż należy do strony negatywnej i w swej najczystszej postaci jest niejako nicością, która pobudza. Spoglądając na nią dostrzegamy sprzeczność między podnietą a spokojem. Podobnie jak niebo wysoko nad nami i góry w oddali wydają się błękitne, tak niebieska powierzchnia zda się uciekać przed nami. Tak jak chętnie gonimy za umykającym przed nami miłym przedmiotem, tak spoglądamy chętnie na błękit nie dlatego, że nam się narzuca, lecz dlatego, że nas za sobą pociąga* [59]. Błękit może zaangażować całą biopsychiczną sferę człowieka. Za jego pośrednictwem zostajemy „przeniesieni" do wnętrza obrazu. *Nauka o barwach* miała zasadniczy wpływ na teorię barw Kandyńskiego, który w roku 1910 stwierdzał: *Głęboki błękit ciągnie człowieka w nieskończoność, budzi w nim żądzę czystości i pragnienia metafizycznego* [60].

Kontemplacja ikony może zastąpić modlitwę. W czasie nabożeństw prawosławnych recytacja tekstów religijnych jest specjalnie przedłużana i rozciągana tak zwanymi popiewkami. Odrywając uwagę od słów kapłana stwarzają one wiernym szansę pełniejszego wejścia w przestrzeń świętych obrazów [61]. Czas odgry-

wa w procesie poznawania ikony niezwykle ważną rolę. Artur Schopenhauer powiedział kiedyś, że przed wielkimi dziełami sztuki człowiek powinien stać tak jak przed Najjaśniejszym Panem. Musi czekać, aż sam Najjaśniejszy Pan do niego przemówi [62]. Projekcja *Stalkera* ciągnie się przez blisko trzy godziny. Film ma zaledwie 147 ujęć. Tylko dla nielicznych kontakt z ikoną jest od razu pełnym i wyraźnym przeżyciem. U wielu ikona może jedynie rozbudzić *drzemiącą głęboko w podświadomości wrażliwość na świat duchowy*, przybliżyć chwilę doświadczenia [63]. Najliczniejsza grupa osób przejdzie obok ikony obojętnie. Po obejrzeniu *Stalkera* będą one mówiły o literackości filmu i tak zwanych dłużyznach.

W czasie spotkania w National Film School w Londynie, w lutym 1981 r., Tarkowski zapytany o treść swych filmów powiedział: *Wszystko zależy od świata wewnętrznego widza. „Kto ma uszy niechaj słucha"* [64]. W ostatnim zdaniu autor *Stalkera* zacytował słowa Chrystusa. Padają one w Ewangelii w momentach szczególnych: gdy Chrystus przekazując uczniom swoją wiedzę zamierzał mówić wprost, bez pośrednictwa obrazowych przypowieści.

Stalker uderza widza swoją niezwykłą „przyrodą" – przez to określenie rozumiem całość przekazywanego odbiorcy obrazu. Jest to jeden z najbardziej ascetycznych, „turpistycznych" krajobrazów w historii kina. W tej wziętej z malarstwa ikonowego surowości jest coś, co jednocześnie przyciąga i odpycha. Eugeniusz Trubiecki pisał w roku 1915: *W czym tkwi ta odpychająca siła ikony i co nas w gruncie rzeczy od niej odpycha? Zrozumiałem to dopiero wówczas, kiedy po przeglądzie ikon w Muzeum Aleksandra III w Piotrogrodzie, zupełnie przypadkowo i jakoś tak nagle, znalazłem się w Ermitażu w sali Rubensa. Uczucie obrzydzenia, którego doznałem na widok jego bachanalii, pomogło mi odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie. Bachanalia są skrajnym wyrazem tego stylu życia, który odrzuciła ikona. Tłuste, trzęsące się ciało, które rozkoszuje się sobą, żre i zabija, aby żreć – oto czemu zagradzają drogę złożone do błogosławieństwa palce świętych. Ale to nie wszystko. Święci żądają od nas, abyśmy zostawili za progiem wszelki banał i trywialność. Należałoby się również wyrzec „trosk życiowych", które prowadzą do tryumfu ciała. Dopóki nie odsuniemy od siebie kielicha ordynarnych ziemskich rozkoszy, ikona nie przemówi do nas* [65].

Borys Uspienski, opisując system przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon, podaje przykłady kilku charakterystycznych dla staroruskich mistrzów sposobów przedstawiania akcji toczącej się we wnętrzu budynku. Jedna ze stosowanych przez ikonografów metod formalnych polega na paradoksalnym przedstawieniu wydarzeń rozgrywających się we wnętrzu budynku na tle tego budynku. Kompozycja całego obrazu odpowiada równocześnie właściwemu dla perspektywy wewnętrznej punktowi widzenia [66]. Począwszy od wieku XVII wnętrze przedstawia się w malarstwie ikonowym również przy użyciu innego sposobu. Tworzy je tak zwana wewnętrzna komnata (nutrowyje pałaty) – przestrzeń wewnętrzna budynku pokazana dzięki usunięciu ściany przedniej [67]. Osoba oglądająca ikonę nie jest w stanie w sposób jednoznaczny określić miejsca zdarzenia. Akcja jedynie może, ale nie musi, toczyć się we wnętrzu. Jeśli wierzyć temu, co w książce *Sztuka ikony* pisał Paul Evdokimov, to wartości malarstwa ikonowego możemy odnaleźć w dziełach Salvadora Dali, Paula Klee, Francisa Picabii i Pieta Mondriana. Wśród największych, którzy czerpią z dziedzictwa ikony, jest też Jerzy

Nowosielski. Jego współczesne obrazy spełniają wszystkie warunki ikony staroruskiej. Zachowana jest właściwa perspektywa, „peryferyjna" szkicowość i kolorystyka. Charakterystycznym elementem obrazów Nowosielskiego jest pojawiający się w ich wnętrzu motyw lustra, drugiego obrazu bądź okna. Z pozoru mało istotny szczegół pozostaje w bardzo ścisłym, lecz trudno poddającym się opisowi związku z występującą centralnie postacią człowieka. Jest to swoiste „drugie dno" dzieła. Dzięki niemu możliwe się staje pokonanie granicy świata widzialnego.

Malarstwem ikon rządzi zasada „niepodobnego podobieństwa". Według właściwej mu terminologii kompozycja ikony jest nazywana „przekładem" [68]. Ikonografa, tak jak średniowiecznego kopistę, obowiązuje czytelność i wierność wobec przepisywanego tekstu. Dobór kroju liter i odstępów między nimi zależy jednak od niego [69].

Wróćmy do zmierzającej w stronę Komnaty trójki bohaterów filmu. Na progu Pisarz, Profesor i Stalker zatrzymują się. Stalker, zwrócony twarzą w stronę Komnaty, przysiada na nogach: *...muszę wam powiedzieć... oto my... stoimy na progu. To najważniejsza chwila w waszym życiu. Powinniście wiedzieć, że... tutaj spełni się wasze najskrytsze pragnienie. To najszczersze! Najbardziej dręczące! Nie trzeba nic mówić. Trzeba tylko... skupić się i przypomnieć sobie całe swoje życie. Kiedy człowiek myśli o tym, co minęło, staje się lepszy. A najważniejsze... to wierzyć! No, a teraz idźcie. Kto chce być pierwszy? Może pan?*

Pisarz i Profesor jednak do Komnaty nie wchodzą. Rozpoczyna się walka o przyniesioną przez Profesora bombę. Później, wyciszeni i spokojni, siadają wszyscy trzej przed Komnatą, ciasno przycisnąwszy się jeden do drugiego. Zmienia się punkt, z którego patrzy obiektyw kamery. Widzimy ich poprzez wnętrze Komnaty, która nagle wypełnia się złotym blaskiem słońca.

Próg Komnaty w symboliczny sposób oddzielił pełną napięcia drogę przez Strefę od wypełnionego ciszą znieruchomienia wędrowców.

Bóg jest światłością, a nie ma w Nim żadnej ciemności – stwierdza św. Jan [70]. Światło jako znak obecności Boga jest utożsamiane ze złotem i barwą żółtą. W pochodzącej z VI w. rzymskiej bazylice pod wezwaniem Świętych Kosmy i Damiana widnieje napis: *Piękny Dom Boży promienieje blaskiem złota, aby wspanialej zabłysło bezcenne światło wiary* [71]. Blask jest pięknem. Piękno – hołdem złożonym Bogu. Komnatę wypełnia czyste, złote światło, które przeciwstawia się wszystkim pojawiającym się dotychczas w filmie barwom. Kontrast z błękitem jest tu szczególnie wyraźny i intensywny. *Barwa żółta promieniuje na zewnątrz i zbliża się do obserwatora* [72]. Jej działanie na psychikę człowieka jest silne: pobudza do czynu i podnosi siłę woli, porywa i umacnia. Zachęca do wytrwałości i skłania do udzielania się życiu [73].

Kolor złoty zajmuje w solarnej symbolice ikony miejsce szczególne. Używa się go do oznaczenia granicy między światem widzialnym i niewidzialnym. Staroruski ikonograf w jednej z końcowych faz tworzenia nakłada na powierzchnię obrazu tak zwaną asystkę. *Jest to jakby eteryczna, powietrzna patynka z cienkich, złotych promieni* [74]. Efekt zostaje osiągnięty przez nałożenie na ikonę, za pomocą nitek i kleju, pasemek złotej folii. Asystka wyraża to, czego nie można już wyrazić farbą i kolorem. Oznacza niewidzialne, a jednak dostępne poznaniu pierwotne siły. Paweł Florenski, wyjaśniając rolę, jaką spełnia asystka, odwołuje się do

przykładu malarskiego wyobrażenia magnesu. Stal można przedstawić za pomocą farby. Niewidoczna energia pola magnetycznego zostanie zaznaczona w sposób abstrakcyjny złotymi pasemkami [75].

Pojawiające się w Komnacie promienie światła są w myśl teologii prawosławnej, nawiązującej do przemienienia Chrystusa na górze Tabor, światłością przejawiającą się w duszy człowieka po osiągnięciu stanu spokoju i wyciszenia. Owo światło oświeca umysł i serce, przywracając człowiekowi pierwotną, nieskalaną naturę [76]. Jest to zapowiedź przyszłego zbawienia, wewnętrzna wizja samego Boga [77].

Akcja została zatrzymana, ale to jeszcze nie koniec filmu. To zaledwie efekt „fałszywego zakończenia" – „rama" zamykająca obraz wyprawy [78]. Jesteśmy świadkami charakterystycznej dla stanów wizji i ekstazy „nagłości przebudzenia", która w obrzędzie jest widoczna jako tak zwany szybki powrót [79]. Obecna dotychczas w filmie jedność miejsca, czasu i akcji zostaje utrzymana. Profesor, Stalker i Pisarz stoją znów w tym samym barze, przy tym samym stoliku, w szklankach mają dokładnie tę samą ilość piwa. Gdyby nie obecność czarnego psa, moglibyśmy przypuszczać, że nigdzie stąd nie odchodzili. Widok trzech mężczyzn stojących przy jednym stole przypomina chwilę, gdy siedzieli oni razem na progu Komnaty w tajemniczym akcie pojednania i ufności.

Klimat kończącego wyprawę obrazu jest nam jakby znany. Czyżby Tarkowski zawarł w *Stalkerze* jeszcze jeden cytat malarski? Jeśli tak, to przytoczonym obrazem jest *Trójca* Andrieja Rublowa. Oprócz scen w barze i pod Komnatą formalne podobieństwo istnieje w układzie głów aniołów z ikony i pokazaniu pochylenia głów bohaterów w czasie ich przejazdu do Strefy drezyną. Nie bez znaczenia jest także fakt fizycznego podobieństwa aktorów grających w filmie trzy główne role [80].

Wśród wielu, bardzo wielu słów poświęconych istocie ikony Rublowa, szczególne miejsce należy się dziś tym, ktore wyszły spod pióra Pawła Florenskiego: *Wzrusza nas, rozżarza nasz umysł w ikonie Rublowa wcale nie temat, wcale nie liczba „trzy", wcale nie kielich na stole, wcale nie skrzydła pielgrzymów, lecz niespodziewane zerwanie przed nami zasłony świata noumenalnego i dla nas z punktu widzenia estetycznego, nieważne jest to, jakimi środkami wyrazu osiągnął ikonograf owo obnażanie świata noumenalnego oraz to, czy ktoś inny stosowałby podobne kolory i podobne rozwiązania formalne, lecz to, że – naprawdę – zostało nam przekazane Objawienie, którego doznał. W burzliwych czasach, wśród waśni i wzajemnej nienawiści, w czasach ogólnego zdziczenia i najazdów tatarskich, czasach zamętu i gwałtu, który zadano Rusi, odkrył przed oczyma duszy nieskończony, niezmącony, nienaruszony świat, „świat nadprzyrodzony", świat niebiański. Wrogości i nienawiści, które panują w świecie ziemskim, przeciwstawiona jest wzajemna miłość, wzbierająca wieczną harmonią, wieczną rozmową bez słów, wieczną jednością sfer nadprzyrodzonych* [81].

Wydaje się, że wraz z końcem wyprawy dzieło zostało ukończone. Tak nie jest – ikonograf ma przed sobą jeszcze jedno zadanie: położenie inskrypcji. Jest ona duszą ikony [82].

Poznajemy wypełniony książkami pokój Stalkera, widzimy jego rozpacz, słuchamy skierowanych do nas słów Żony. Obraz ciemny, jak jin i jang, dwie strony ludzkiego żywota, przeplata się z jasnym.

W ostatnim ujęciu filmu widzimy siedzącą za stołem córkę Stalkera. Dziewczynka nieznaną siłą przesuwa stojące na stole szklanki i słoik. Jej głowa spowita jest w złotą chustę, a w wypełnionym błękitem pokoju wirują mistyczne, letnie płatki. Stół drży i wibruje. Raz jeszcze słychać hałas pociągu – dźwiękowy znak drogi, symbol teraźniejszości? przyszłości? [83] Martyszka przytula lewy policzek do blatu stołu. Wybucha muzyka i chór:

O radości, iskro Bogów,
Elizejskich córo dróg,
W naszych oczach ognia zorza
Gdy twój przekraczamy próg...

SEWERYN KUŚMIERCZYK

1986 r.

Pierwodruk: S. Kuśmierczyk, *„Stalker" mint ikon*, „Filmvilag" 1987, nr 9, s. 36-39.

---

1 Zob.: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych.*

2 Cyt. za: P. Florenski, *Ikonostas*, (w:) tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1981, s. 82.

3 Tamże, s. 83.

4 S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony w prawosławiu*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego" 1975, z. 1-2, s. 37.

5 P. Florenski, dz. cyt., s. 65.

6 *Kościół i ikona*, (w:) Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 42.

7 *...odczuwamy potrzebę działań pozytywnych, twórczości charyzmatycznej, która mogłaby przeciwstawić chaosowi naszej „ikonosfery" święty obraz człowieka IKONĘ (...) ikona potrzebna jest światu, także i jego aformicznej, nerwowej, coraz szybciej ewoluującej sztuce* (J. Nowosielski, *Problem ikony*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego" 1971, z. 1-3, s. 30).

8 *Ikona i sztuka a świat współczesny.* Wywiad z prof. J. Nowosielskim, rozm. J. Anchimiuk, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego" 1975, z. 1-2, s. 51.

9 Tamże, s. 25.

10 Zob.: J. Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca" i „początku" w przekazach artystycznych* (Tezy), przeł. J. Faryno, (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 374-379.

11 B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, przeł. Z. Zaron, (w:) *Semiotyka kultury*, dz. cyt., s. 220 i nast.

12 D. Marchwicka, *Stylotwórcza funkcja koloru w filmie Andrieja Tarkowskiego „Andriej Rublow"*, (w:) *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, Poznań 1982, s. 48.

13 A. Tarkowski, *Konfrontacje*, rozm. O. Surkowa, przeł. M. Mielcarek, „Film na świecie" 1980, nr 11(267), s. 45-46.

14 *Biały, biały dzień* to roboczy tytuł *Zwierciadła*, a zarazem słowa z wiersza ojca reżysera.

15 Zob.: M. Turowskaja, *Seelenlandschaft nach der Beichte*, „Film und Fernsehen" 1981, nr 5, s. 24.

16 J. Kosińska, *Ikony* (w:) tejże, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975, s. 194.

17 *Prolegomena do tematu „Semiotyka ikony".* Rozmowa z Borysem Uspienskim, rozm. Z. Podgórzec, przeł. J. Ponomariowa, „Znak" 1976, nr 270(12), s. 1612.

18 E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja*, przeł. R. Przybylski, „Więź" 1975, nr 1(201), s. 54.

19 B. Uspienski, dz. cyt., s. 225 i nast.

20 Tamże, s. 219.

21 E. Trubieckoj, dz. cyt., s. 57.

22 J. S. Wasilewski, *...Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń* (1), „Teksty" 1979, nr 3(45), s. 111.

23 X. Leon-Dufour, *Słownik Nowego Testamentu*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1981, s. 298-299.

24 Szerzej o wpisanym w film Andrieja Tarkowskiego rytuale przejścia w: S. Kuśmierczyk, *Temat inicjacyjny w filmie. O „Stalkerze" A. Tarkowskiego*, „Iluzjon" 1987, nr 1(25), s. 32-44.

25 Zob.: *Żywot protopopa Awwakuma przez niego samego nakreślony i wybór innych pism*, przeł. W. Jakubowski, Wrocław 1972. Formułę przejmuje A. Prus-Bogusławski: A. M. Panczenko, *Szaleństwo Chrystusowe jako rodzaj widowiska*, „Teksty" 1977, nr 1(31), s. 48-67.

[26] Zob.: H. Fros, F. Sowa, *Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny „Twoje imię"*, Wyd Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1982, s. 95.

[27] A. M. Panczenko, *Smiech kak zreliszcze*. (w:) D. S. Lichaczow, A. M. Panczenko, *„Smiechowoj mir" driewniej Rusi*, Leningrad 1976, s. 95-101.

[28] P. Fiedotow, *Swiatyje Driewniej Rusi*, Paryż 1931, s. 207-208.

[29] W czasie drogi przez Strefę Stalker przytacza szeptem fragment Ewangelii według świętego Łukasza mówiący o dwóch uczniach idących do Emaus, którzy napotkali Chrystusa zmartwychwstałego. Pomija nazwę miasta, imię Chrystusa. Kiedy dostrzega, że Pisarz i Profesor obserwują go, urywa. Zob.: S. Kuśmierczyk, *Stalker – szaleniec Chrystusowy*, „Powiększenie" 1987, nr 1-2, s. 93-104.

[30] A. Boczkowska, *Leczenie głupoty*, (w:) *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 43-46.

[31] J. Białostocki, *Drzwi śmierci; antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, (w:) *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1, s. 158-186.

[32] *Encyklopedia kościelna*, Warszawa 1885, t. 16, s. 601.

[33] H. Fros, F. Sowa, dz. cyt., s. 358.

[34] *Pieśń – legenda o św. Krzysztoforze*, (w:) *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, wyd. i oprac. S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz ze współudz. A. Sławskiej, Wrocław 1962, s. 306.

[35] Tamże, s. 333-335.

[36] Wykorzystałem *Montażnyje listy po kinokartinie „Stalkier"*, Mosfilm 1979.

[37] J. Nowosielski, *Problem ikony*, dz. cyt., s. 26.

[38] Zob : W. Sołouchin, *Spotkania z ikonami*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1975.

[39] W. Panas, *Sztuka jako ikonostas*, „Znak" 1982, nr 337(12), s. 1534.

[40] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 132.

[41] Tamże, s. 225.

[42] Tamże, s. 45, przyp. 59.

[43] Tamże, s. 245.

[44] Tamże, s. 132.

[45] *Słownik Teologii Biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, Poznań 1985, s. 959.

[46] E. Pawlak, *Spotkania z Andriejem Tarkowskim*, „Kultura" nr 51-52 (23-30 XII 1979), s. 17.

[47] D. Marchwicka, dz. cyt., s. 54-55.

[48] H. Książek-Konicka, *Dramaturgiczna funkcja koloru*, „Kino" 1972, nr 1(73), s. 35-36.

[49] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 51.

[50] Pisownię nazwiska przyjmuję za: W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. St. Fijałkowski, Warszawa 1986.

[51] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 58.

[52] Tamże, s. 121.

[53] G. Zeugner, *Zasadnicze działania barw*, (w:) tegoż, *Barwa i człowiek*, przeł. J. Rogaczewski, Warszawa 1965, s. 132-133.

[54] Por.: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1961, s. 155.

[55] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 545.

[56] Tamże, s. 168, przyp. 67.

[58] E. Trubieckoj, *Dwa światy ikony staroruskiej*, przeł. R. Przybylski, „Znak" 1979, nr 295-296 (1-2), s. 65.

[59] J. W. Goethe, *Nauka o barwach*, przeł. E. Namowicz, (w:) tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac., wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 299-300.

[60] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 544.

[61] J. Madeyski, *Jerzy Nowosielski*, Kraków 1973, s. 9.

[62] E. Trubieckoj, *Kołorowa kontemplacja*, dz. cyt., s. 62

[63] P. Florenski, dz. cyt., s. 87.

[64] I. Christie, M. Le Fanu, *Tarkowski à Londres*, „Positif" 1981, nr 249, s. 26.

[65] E. Trubieckoj, dz. cyt.

[66] B. Uspienski, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, przeł. Z. Zaron (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 369.

[67] Tamże, s. 457, przyp. 26.

[68] Tamże, s. 454, przyp. 4.

[69] J. Madeyski, dz. cyt., s. 11.

[70] J 1;5.

[71] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 110.

[72] Tamże, s. 543.

[73] G. Zeugner, dz. cyt., s. 128.

[74] E. Trubieckoj, *Dwa światy...*, dz. cyt., s. 67.

[75] P. Florenski, dz. cyt., s. 131.

[76] Zob.: P. Evdokimov, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 138-153.

[77] J. Klinger, *Kilka problemów związanych z nauką o Trójcy świętej w prawosławnej teologii XX wieku*. „Życie i Myśl" 1975, nr 4(250), s. 29.

[78] B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota...*, dz. cyt., s. 438, przyp. 42.

[79] J. S. Wasilewski, *...Po śmierci wędrować* (2), „Teksty" 1979, nr 4(46), s. 77.

[80] Zob.: *„Stugław" o opiece nad ikonografami*, przeł. Z. Podgórzec, „Znak" 1976, nr 4(262), s. 504-506.

[81] P. Florenski, *Ławra Troicko-Siergiejewska i Rosja*, (w:) *Ikonostas i inne szkice*, dz. cyt., s. 20-21.

[82] P. Florenski, *Ikonostas*, (w:) dz. cyt., s. 143.

[83] Por.: B. Amengual, *Tarkowski le rebelle: nonconformisme on restauration?* „Positif" 1981, nr 247, s. 12-13.

Odwrócona perspektywa

PAWEŁ FLORENSKI

Nie drukowany dotąd w Polsce esej Pawła Florenskiego *Odwrócona perspektywa* publikujemy jako źródłowe uzupełnienie refleksji ogólniejszych nad twórczością Andrieja Tarkowskiego i jej związkami z ikoną. Jest to tekst, który może być inspiracją do pewnego typu nowych rozważań o sztuce filmowej i estetyce filmowego obrazu.

Redakcja

1. Odniesienia historyczne

I

Uwagę ludzi, którzy po raz pierwszy stykają się z rosyjskimi ikonami XIV oraz XV, a nawet częściowo XVI w., przyciągają na ogół, stanowiąc dla nich zaskoczenie, charakterystyczne współzależności perspektywiczne, zwłaszcza gdy rzecz dotyczy wyobrażeń przedmiotów o płaskich powierzchniach i konturowych liniach prostych. Przykładem mogą być budowle architektoniczne, stoły i siedziska, a przede wszystkim księgi, zwłaszcza Ewangeliarze, z którymi zazwyczaj przedstawiani są Zbawiciel i święci. Te szczególne współzależności stoją w jaskrawej sprzeczności z zasadami perspektywy linearnej i z punktu widzenia tych zasad muszą być uznane za niedopuszczalną nieporadność rysunku.

Gdy jednak uważniej przyjrzymy się ikonom, to bez trudu dostrzeżemy, że również bryły o wklęsłych czy wypukłych kształtach zostały przedstawione pod takim kątem widzenia, jaki w myśl zasad rysunku perspektywicznego z góry jest wykluczony. Zarówno bowiem w przedstawianych na ikonach bryłach o kształtach obłych, jak też przedmiotach o konturach liniowo prostych, dojrzeć możemy takie ich szczegóły czy powierzchnie, których nie powinniśmy widzieć, o czym łatwo się jest przekonać, sięgając do jakiegokolwiek elementarnego podręcznika perspektywy. Przy naturalnym kierunku spojrzenia wprost na fasadę przedstawianych budowli pokazywane bywają równocześnie obie ich boczne ściany. Patrząc na Ewangeliarz widzimy od razu jego trzy obrzeża, a niekiedy nawet – trzy obrzeża i grzbiet. Twarz przedstawiana jest w ten sposób, że widoczne jest nie tylko oblicze, lecz również skronie z ciemieniem oraz małżowiny, które wysunięte są do przodu i jakby rozciągnięte na płaszczyźnie ikony. Skierowane w stronę patrzącego są również boczne płaszczyzny nosa i innych części twarzy, które nie powinny być widoczne, i odwrotnie, skrócone są płaszczyzny, dla których naturalne byłoby pokazanie ich w pełnym widoku od przodu. Charakterystyczne jest pod tym względem przedstawienie w pochyleniu postaci z deisusowego rzędu ikonostasu: widzimy, dla przykładu, zarówno przygarbione plecy jak i tors św. Prochora, ucznia św. Jana Ewangelisty. Znane są zresztą również inne, podobne

połączenia profilu i en face przedstawianej postaci, jak też połączenia płaszczyzn tylnej i frontalnej. W związku z tymi dodanymi płaszczyznami, linie równoległe nie leżące na płaszczyźnie ikony, lub do niej równoległe, które zgodnie z zasadami perspektywy powinny być przedstawione jako zbiegające się u linii horyzontu, na ikonie są przedstawione odwrotnie, jako rozbieżne. Krótko mówiąc, takie, jak również inne zakłócenia harmonii perspektywicznej tego, co wyobrażone jest na ikonie, na tyle są jaskrawe i znamienne, że zwróci na nie uwagę najprzeciętniejszy nawet uczeń, który jedynie pobieżnie i z trzecich ust dowiedział się czegoś o perspektywie.

Jednakże, rzecz dziwna: taka „nieporadność" rysunku, która powinna doprowadzić do pasji każdego widza, zdającego sobie sprawę z „oczywistej niedorzeczności" takiego wyobrażenia, wręcz przeciwnie, nie tylko nie wywołuje irytacji, lecz wzbudza zachwyt. Co więcej: gdy dwie albo trzy ikony, pochodzące z tego samego okresu, jak również z tej samej pracowni, uda nam się ustawić obok siebie w jednym rzędzie, to widz, bez żadnych wątpliwości, dostrzeże przewagę artystyczną tej ikony, na której pogwałcenie zasad perspektywy jest największe, zaś ikony bliższe „poprawnemu" rysunkowi wydadzą się mu zimne, pozbawione życia, jakby bez więzi z rzeczywistością, która jest na nich przedstawiona. Ikony, które pod względem artystycznym wywołują największe wrażenie, zawsze mają jakąś perspektywiczną „skazę". Natomiast ikony, które bliższe są wymogom podręczników perspektywy, zdają się bezduszne i monotonne. Gdybyśmy mogli na jakiś czas zapomnieć o formalnych wymogach perspektywy, to właściwe każdemu z nas poczucie piękna każe nam uznać artystyczną wyższość tych ikon, w których perspektywa została jak najsilniej naruszona.

Natychmiast może jednak zrodzić się podejrzenie, że zachwyt wzbudza nie sposób przedstawiania jako taki, lecz naiwność i prymitywność sztuki, dziecięco beztroskiej, a co za tym idzie, artystycznie nieporadnej. Istnieją przecież znawcy sztuki skłonni uznać ikony za miły dla oka rodzaj dziecięcego pacykowania. Tak jednak nie jest: ikony o najsilniejszym naruszeniu zasad perspektywy są dziełami mistrzów najwyższej klasy, gdy z kolei te, gdzie owo

---

O Pawle Florenskim i *Odwróconej perspektywie*

Szkic *Odwrócona perspektywa* został napisany w październiku 1919 r. Początkowo miał zostać wygłoszony na posiedzeniu Komisji Ochrony Zabytków Sztuki i Historii Ławry Troicko-Siergiejewskiej. Jego pierwsze odczytanie nastąpiło jednak 20 października 1919 r. na sesji Sekcji Bizantyńskiej Moskiewskiego Instytutu Historyczno-Artystycznych Badań i Muzealnictwa przy Rosyjskiej Akademii Kultury Materialnej (MIChIM). Drukiem miał się ukazać w 1992 r. jako fragment książki *U wodorazdiełow mysli* (U rozlewiska myśli). Nigdy nie ujrzała ona światła dziennego, pozostała w odbitkach szczotkowych. We fragmentach (z przyczyn cenzuralnych) ukazała się *Odwrócona perspektywa* w almanachu *Trudy po znakowym sistiemam* (Prace z zakresu systemów znakowych, nr 3, Tartu 1967). Pełne wydania tekstu w czasach radzieckich krążyły w samizdacie oraz były publikowane za granicą. Dopiero w ostatnich latach ukazało się w Rosji kilka wydań tego prekursorskiego w swoim czasie, pod względem semiotycznego rozpatrywania sztuki, szkicu.

naruszenie jest słabsze, są autorstwa twórców drugo- i trzeciorzędnych. Nasuwa się więc myśl, czy nie jest czymś naiwnym samo wydanie sądu o naiwności ikon? Z drugiej strony, owo naruszenie zasad perspektywy jest tak uporczywe i powszechne, a nawet powiedziałbym systematyczne, przy czym tak wyraziście systematyczne, że siłą rzeczy dochodzi się do wniosku, iż te nieprawidłowości nie są dziełem przypadku, lecz są podporządkowane jakiemuś szczególnemu systemowi przedstawiania i odbioru rzeczywistości, która jest na ikonach wyobrażona.

Z chwilą pojawienia się takiej myśli, w miłośnikach ikon stopniowo umacnia się przekonanie, że owo pogwałcenie zasad perspektywy to świadomie zastosowany środek wyrazowy malarstwa ikonowego, który może się podobać lub nie, ale jest zamierzony i rozmyślny.

Wrażenie, że owe pogwałcenia perspektywy są czymś świadomym, spotęgowane jest jeszcze dzięki podkreślaniu owego szczególnego sposobu widzenia, który jest sprzeczny z zasadami rysunku. Podkreślaniu za pośrednictwem specjalnego doboru kolorów, lub jak mówią malarze ikon – *pokolorowaniu*. Cechy osobliwe rysunku nie tylko nie prześlizgują się gdzieś na pograniczu świadomości, dzięki zastosowaniu jakiś neutralnych kolorów, bądź też nie zacierają się poprzez jakiś tonujący efekt kolorystyczny, lecz przeciwnie, stanowią rodzaj wyzwania, niemal ostentacyjnie wyrywają się z ogólnego tła kolorystycznego.

Dla przykładu, dodane płaszczyzny budowli pałacowych nie tylko nie są skryte w cieniu, lecz przeciwnie, często pokryte są jaskrawymi kolorami, zupełnie innymi niż te, którymi jest pokryta płaszczyzna fasady. Najwyraźniej jednak widać to na przedmiocie, który najprzeróżniejszymi sposobami i bez tego wysuwany jest przez malarza na plan pierwszy, by stać się malarskim centrum ikony, a mianowicie na Ewangeliarzu. Płaszczyny jego obrzeży zazwyczaj pokrywa się cynobrem, dzięki czemu stają się najbardziej jaskrawymi polami na ikonie, co z kolei, i niezwykle dobitnie, akcentuje to, że są dodane.

Tyle o zasadzie podkreślania. Podkreślanie musi być zabiegiem absolutnie świadomym artystycznie, albowiem stoi w opozycji do przyjętej powszechnie

---

Sam Florenski podkreślał, że w szkicu swym nie zamierzał stworzyć podstaw teorii odwróconej perspektywy, lecz pragnął jedynie zwrócić uwagę na fakt organiczności myślenia w jednej dziedzinie. Poza wstępnym przedstawieniem zastosowań odwróconej perspektywy w ikonie jego praca jest poświęcona teoretycznym i historycznym rozważaniom na temat udziału w sztuce perspektywy linearnej. Florenski stara się uświadomić swym czytelnikom, że stosowanie perspektywy linearnej lub jej niestosowanie w malarstwie nie jest wynikiem umiejętności czy też nieumiejętności artystów, lecz świadomym aktem woli. Florenski uważa, że w pewnych epokach historycznych nie korzysta się w działalności artystycznej z perspektywy linearnej nie dlatego, że artyści „nie potrafią" jej stosować, lecz dlatego, że nie chcą tego czynić. Świadomie uciekają się do korzystania z innych środków wyrazu artystycznego niż perspektywa linearna, albowiem genius saeculi każe im rozumieć i odczuwać świat w inny sposób. A z kolei ten sposób jest immanentnie związany z innym środkiem wyrazu artystycznego. I odwrotnie, jeżeli w jakichś okresach dziejowych idzie w niepamięć sens i znaczenie nieperspektywicznych środków wyrazu, utracone

kolorystyki danych przedmiotów, a więc nie może być wytłumaczone naturalistycznym naśladownictwem tego, co widzimy. W rzeczywistości bowiem Ewangeliarz nie miewa jaskrawoczerwonych obrzeży, podobnie jak bocznych ścian budowli nie pokrywa się innymi kolorami niż fasady. W ich szczególnym rozkolorowaniu na ikonach należy więc widzieć pragnienie zwrócenia uwagi na to, że płaszczyzny te zostały dodane, że są czymś dodatkowym i nie podporządkowanym zasadom perspektywy liniowej.

II

Sposób przedstawiania, o którym mowa, nosi nazwę *odwróconej* albo *zamienionej perspektywy*, a niekiedy również *perspektywy zepsutej* albo *fałszywej*. Przy czym odwrócona perspektywa nie wyczerpuje całej różnorodności rysunku, a także światłocienia ikon. Jako coś bliskiego temu sposobowi przedstawiania należy wymienić *różnocentryczność* tego, co jest wyobrażane. Rysunek jest komponowany w ten sposób, że na różne jego fragmenty oko patrzy jakby z różnych punktów widzenia. Niektóre fragmenty budowli, na przykład, przedstawiane są wedle zasad perspektywy linearnej, jednakże każdy pod właściwym tylko dla siebie kątem widzenia, tzn. z właściwym tylko dla siebie punktem zbiegu, a niekiedy również z właściwym tylko dla siebie horyzontem, gdy równocześnie inne fragmenty tej samej budowli zostały przedstawione z zastosowaniem odwróconej perspektywy. Ten skomplikowany system perspektywiczny stosowany jest nie tylko w rysunku budowli, lecz również w rysunku postaci, jednakże z mniejszą natarczywością, bardziej umiarkowanie, nie tak jaskrawo, dlatego może być uznany za „niedoskonałość" samego rysunku. Niekiedy jednak wszelkie szkolne zasady odrzucane są z taką odwagą, tak demonstracyjnie, a stosowna ikona tak wiele mówi o sobie, o swoich artystycznych walorach, tak bardzo pod względem estetycznym przypada do gustu odbiorcy, że nie może być żadnych wątpliwości: „niepoprawności" i wzajemne wykluczanie się szczegółów rysunku podporządkowane są skom-

---

zostaje ich wyczucie, to dzieje się tak dlatego, że światopogląd danych czasów jest zupełnie inny, prowadzi do perspektywicznego widzenia świata.

Rzecz dotyczy też w jakimś stopniu widzenia rzeczywistości i jej wizualnej transpozycji. Florenski zwraca uwagę na to, że perspektywa linearna pojawiła się w sztuce nie jako wyraz artystycznej konieczności przy symbolicznym odzwierciedlaniu rzeczywistości, lecz w dziedzinie technik teatralnych, jako coś nieodzownego przy malowaniu dekoracji, gdzie była wykorzystywana jako sposób zastępowania rzeczywistości. Dalej podkreśla on, że zadaniem malarstwa nie jest dublowanie rzeczywistości, lecz wnikanie w jej materię, dociekanie jej sensu. Pisze: *Dekoracja teatralna pragnie, na ile jest to możliwe, zastąpić rzeczywistość jej wizualnością. Estetyka tej wizualności wcale nie jest symbolicznym oddaniem praobrazu poprzez obraz, który zrealizowany został środkami artystycznymi, lecz stanowi tylko wewnętrzne powiązanie jej elementów. Dekoracja to oszustwo, może nawet piękne, gdy tymczasem sztuka jest, albo lepiej pragnie być, przede wszystkim prawdą życia, nie czymś je imitującym, lecz w sposób symboliczny oddającym jego realność. Dekoracja to*

plikowanemu systemowi artystycznemu, który jeśli się już chce koniecznie, można nazwać zuchwałym, w żadnym jednak wypadku nie naiwnym.

Cóż powiemy, na przykład, o ikonie Chrystusa Wszechmogącego z zakrystii ławry Troicko-Siergiejewskiej? Na ikonie tej głowa Chrystusa zwrócona jest w prawo. I z tej właśnie strony rozciągnięta została płaszczyzna twarzy, płaszczyzna lewej strony nosa jest mniejsza od prawej itp. Płaszczyzna nosa tak wyraźnie zwrócona jest w bok, a płaszczyzny skroni wraz z ciemieniem są tak rozciągnięte, że z łatwością należałoby ikonę tę uznać za nieporadnie namalowaną, gdyby nie – na przekór jej „niepoprawności" – zachwycająca pięknem pełnia harmonii artystycznej.

Wrażenie to spotęguje się jeszcze, gdy przyjrzymy się podobnej ikonie z tejże zakrystii. Ikonie niewiele różniącej się rozmiarami, kolorytem i rysunkiem postaci od poprzedniej, jednakże wykonanej w sposób bardziej szkolny, bez wyżej wspomnianych odstępstw od zasad perspektywy linearnej, a więc można by rzec bardziej „poprawną". I właśnie ta ikona, w porównaniu z poprzednią, wyda nam się jakby bez głębszej treści, jakaś płaska i pozbawiona życia. Nie ulega więc wątpliwości, że przy ogólnym podobieństwie typologicznym, naruszenie zasad perspektywy linearnej nie stanowi jakiejś nieporadności malarzy ikon, którą należy tolerować, lecz jest pozytywną stroną tego malarstwa, jego siłą. Siłą, która sprawia, że właśnie pierwsza z wymienionych tu ikon jest arcydziełem, a druga nim nie jest.

Idąc dalej, jeśli chodzi o światłocień, to również w jego przypadku widzimy na ikonach oryginalne rozwiązania, które podkreślają odmienność ikony od obrazu naturalistycznego. Brak określonego ośrodka światła, wykluczające się wzajemnie oświetlenie różnych fragmentów ikony, dążenie do wciągania za pośrednictwem światła brył, które powinny być zaciemnione – to znów nie są sprawy przypadkowe, czy też uchybienia malarza-prymitywisty, lecz sposoby czy środki działania, które mają dać maksymalny efekt pod względem wyrazu artystycznego.

Do grupy tego rodzaju środków wyrazu malarstwa ikonowego zaliczyć należy jeszcze linie tzw. *układu* wykonywane innym kolorem niż kolor stosowany

---

parawan, który zagradza drogę światłu bytu, sztuka zaś to otwarte na oścież okno na rzeczywistość.

Jak prawie wszystko, co napisał Florenski o sztuce, szkic *Odwrócona perspektywa* nie stracił na swej aktualności i do dziś spełnia nie tylko zadania poznawcze, lecz co ważniejsze, wciąż inspiruje czytelników do własnych przemyśleń.

Paweł Florenski jest jedną z najwybitniejszych postaci naszego stulecia. Wszechstronnie wykształcony (studia matematyczno-fizyczne, filozoficzne oraz teologiczne), pozostawił istotne publikacje z zakresu teorii i historii sztuki, prawosławnej teodycei, gnoseologii, elektrochemii, dielektryków, zastosowań praktycznych niskich temperatur, astronomii, archeologii, medycyny. Był jednym z największych erudytów swoich czasów, przez współczesnych uważany za umysł na miarę Leonarda da Vinci.

Urodził się w 1882 r. w miejscowości Ewlach (dzisiejszy Azerbejdżan). Dzieciństwo spędził w Tyflisie (dzisiejsze Tbilisi) oraz w Batumi. Studiował w Moskwie. W 1910 r. wstąpił w związek małżeński z Anną Giacintow (1889-1973). W 1911 r. czując powołanie do służby Bożej przyjął święcenia kapłańskie.

do pokolorowania odpowiedniej płaszczyzny ikony, najczęściej kolorem metalicznie błyszczącym – farba ze sproszkowanego złota, lub po prostu nakładane jako złote, rzadziej srebrne, pasemka, czyli asystka. Podkreślając kolor linii układu, pragniemy zwrócić uwagę na to, że malarz ikon stosuje je świadomie, chociaż nie mają one żadnego odpowiednika w świecie fizycznym, tzn. nie można się doszukać między ich systemem, na przykład, żadnych analogii do systemu linii na szatach czy też siedziskach, albowiem jest to system potencjalnych linii, system linii konstrukcji danych przedmiotów, podobny do systemów linii sił pól elektrycznych czy magnetycznych, czy systemów ekwipotencjalnych czy izotermicznych krzywych.

Linie układu wyrażają metafizyczny schemat danego przedmiotu, jego dynamikę, ze znacznie większą siłą niż linie widzialne określające ten przedmiot, choć w rzeczywistości są niewidzialne. Pojawiając się na ikonie, zgodnie z zamierzeniem malarza ikon, składają się wraz z liniami, które oko widzi, na pewną całość, stwarzają możliwość całościowego odbioru ikony. Linie te – to rekonstruowanie w świadomości schematu oglądanego przedmiotu, albo jeśli doszukiwać się dla nich podstaw fizykalnych to linie sił, linie napięć, a więc innymi słowy to nie są załamania odzieży, to jeszcze nie są fałdy, lecz jedynie ich możliwość, ich potencja. To linie, wedle których ułożyłyby się fałdy, gdyby w ogóle miały zaistnieć. Uzewnętrznienie na dodanej płaszczyźnie linii układu stanowi ujawnienie wobec świadomości strukturalnego charakteru tych płaszczyzn, a więc co za tym idzie, pomaga widzowi zrozumieć ich funkcjonalny związek z całością obrazu, sprawiając równocześnie, że nie ogranicza się on do biernego oglądania tych płaszczyzn. Ponadto w sposób szczególnie dobitny unaocznia fakt, że płaszczyzny te pojawiają się wbrew wymogom perspektywy linearnej.

Nie będziemy tu mówić o innych, drugorzędnych sposobach techniki malarstwa ikonowego, dzięki którym podkreśla ono swoje niepodporządkowanie się prawom perspektywy linearnej oraz pełną świadomość ich negacji. Wspomnimy tu jedynie o opisie konturu, liniach obwodzących rysunek i dlatego niezwykle

---

W latach 1908-1919 był profesorem Moskiewskiej Akademii Duchownej. W 1920 r. rozpoczyna pracę w radzieckich uczelniach technicznych, by w 1924 r. otrzymać tytuł profesora zwyczajnego fizyki. Jest jednym z autorów koncepcji elektryfikacji Związku Radzieckiego, uzyskał też kilkanaście patentów za wynalazki techniczne. W 1930 r. otrzymał nominację na zastępcę do spraw naukowych dyrektora Instytutu Elektrotechniki w Moskwie, zaś w 1932 r. został doradcą do spraw terminologii Komitetu Normalizacji. W 1933 r. został aresztowany. W latach 1934-1937 przebywał w łagrze na wyspach Sołowieckich. Wedle najnowszych ustaleń rozstrzelany w tym obozie w 1937 r. (dotychczas za datę śmierci Florenskiego przyjmowano 15 grudnia 1943 r., zaś jej przyczyną było rzekomo wycieńczenie).
W 1958 r. pośmiertnie rehabilitowany.

Po polsku ukazał się tom prac teoretycznych Florenskiego poświęconych ruskiej sztuce sakralnej – *Ikonostas i inne szkice* (Warszawa 1984). Wstęp do książki napisał Jerzy Nowosielski, sytuując Florenskiego wśród teologów i filozofów rosyjskich tzw. srebrnego wieku.

ZBIGNIEW PODGÓRZEC

podkreślających jego cechy osobliwe. Wymienić też należy ożiwki, dwiżki i otmietiny, a także probiely, czyli kolejno nakładane kreseczki farby, służące do uwydatniania wypukłości, a więc akcentujące wszelkie pofałdowania płaszczyzn, które nie powinny być widoczne.

Należy mieć nadzieję, że powiedziano tu wystarczająco wiele, by uświadomić wszystkim oglądającym ikony, a będącym pod ich wrażeniem, nieprzypadkowość odstępstw od zasad perspektywy linearnej, co więcej estetyczną owocność takiego działania.

III

Obecnie, po tym przypomnieniu spraw najważniejszych, pojawia się kwestia sensu i zasadności tych odstępstw. Innymi słowy, wyłania się przed nami pokrewny problem, problem granic stosowania i sensu perspektywy. Czy rzeczywiście perspektywa, jak tego chcą jej zwolennicy, oddaje naturę rzeczy i dlatego powinna zawsze i wszędzie być bezwarunkową przesłanką artystycznej prawdziwości? Czy też jest to wyłącznie schemat, przy czym jeden z możliwych schematów artystycznego przedstawiania rzeczywistości, właściwy nie dla całościowej percepcji świata, lecz tylko dla jednej z możliwych wersji jego odbioru, która jest związana z ściśle określonym odczuwaniem i rozumieniem życia? Albo jeszcze inaczej: czy perspektywa, perspektywiczna wizja świata, perspektywiczna interpretacja świata to naturalny, z jego istoty wynikający obraz, prawdziwe słowo świata, czy też jest to szczególna ortografia, jedna z wielu konstrukcji, charakterystyczna dla tych, którzy ją stworzyli, właściwa dla ludzi i czasów, w jakich powstała, wyrażająca ich światopogląd i styl, jednakże wcale nie wykluczająca innych ortografii, innych systemów transkrypcji właściwych dla światopoglądów i stylów innych czasów? A przy tym, być może, transkrypcji ściślej związanych z istotą sprawy, w każdym razie tak istotnie, że pogwałcenie owej zasady perspektywicznej zniekształca prawdę artystyczną wyobrażenia w równie małym stopniu, jak błędy gramatyczne świętego Pańskiego prawdę życiowych doświadczeń, jaką on w piśmie przekazuje?

Zanim udzielimy odpowiedzi na nasze pytanie, przedstawimy najpierw rys historyczny całej sprawy, a mianowicie, wskażemy na przykładach z historii, na ile w istocie swej artystyczne przedstawianie rzeczywistości i perspektywa są ze sobą powiązane.

Na płaskorzeźbach babilońskich i egipskich nie widać nawet śladów zastosowania perspektywy, podobnie jak i tego, co w ścisłym słowa tego znaczeniu należy nazwać odwróconą perspektywą. A przecież w sztuce Egiptu różnocentryczność wyobrażeń, jak wiadomo, jest ogromna i wręcz kanoniczna. Dobrze znane są na egipskich reliefach i freskach profilowe ujęcia twarzy i nóg postaci, przy równoczesnym zwróceniu w naszą stronę ich ramion i torsu. Przedstawione to jest jednak bez zastosowania perspektywy, a przecież wręcz zadziwiająca prawdziwością egipska rzeźba portretowa i rodzajowa wskazuje na ogromną spostrzegawczość artystów egipskich. I jeśli zasady perspektywy rzeczywiście tak istotnie oddają prawdę świata, jak twierdzą ich zwolennicy, to zupełnie niezrozumiałe jest, dlaczego nie zostały one dostrzeżone przez wyczulone oko egipskiego artysty. Z drugiej strony, słynny historyk matematyki Moritz Cantor pod-

kreśla, że Egipcjanie dysponowali już geometrycznymi przesłankami wyobrażenia perspektywicznego. W szczególności, znali zasady proporcji geometrycznych i wiedza ich sięgała tak daleko, że w razie potrzeby potrafili zmniejszać i powiększać skalę. *I jest wręcz zdumiewające, że* – pisze Cantor – *nie zrobili następnego kroku i nie odkryli perspektywy. Jak wiadomo, w sztuce egipskiej nie ma nawet najmniejszego jej śladu i choć można uznać, że są ku temu podstawy religijne lub może jakieś inne, niewątpliwy jest jednak, potwierdzony geometrią fakt, że Egipcjanie nie traktowali płaszczyzny malarskiej jako coś wstawionego między oko a przedstawiany przedmiot i nie łączyli za pośrednictwem linii punktu przecięcia tej płaszczyzny z promieniami skierowanymi do tego przedmiotu* [1].

Mimochodem poczynione przez Moritza Cantora spostrzeżenie o religijnych podstawach niestosowania przez Egipcjan perspektywy godne jest tego, by poświęcić mu nieco więcej uwagi. W rzeczy samej, sztuka egipska, w ciągu tysiącleci swego istnienia, ukształtowała ściśle kanoniczny charakter, co odzwierciedla kategoryczność teoretycznych sformułowań. Sztuka ta, być może, pod względem wewnętrznego znaczenia, zbliżona jest do pisma hieroglificznego, podobnie jak hieroglify, bliska jest sztuce metafizycznej. Oczywiście, sztuka egipska niepodatna była na wszelkie nowinki i z biegiem czasu coraz bardziej zamykała się w sobie. Zastosowanie perspektywy, nawet jeżeli jej zasady zostały odkryte, nie zostało wprowadzone w życie z powodu hermetyczności kanonów sztuki egipskiej. Brak perspektywy linearnej u Egipcjan, podobnie zresztą jak i u Chińczyków, choć z nieco innych przyczyn, jest raczej dowodem dojrzałości, a nawet uwiądu starczego ich sztuki niż wyrazem młodzieńczego niedoświadczenia. Uwolnienie się od perspektywy, czy też od samego początku niepodporządkowywanie się jej władzy, jak zobaczymy, charakterystyczne jest dla subiektywizmu i iluzjonizmu, *w imię religijnego obiektywizmu i ponadosobowej metafizyki*. I odwrotnie, gdy zaczyna rozpadać się religijny fundament światopoglądu, czyli święta metafizyka powszechnej, ludowej świadomości zastępowana zostaje indywidualnym zdaniem odrębnego człowieka wraz z jego odrębnym punktem widzenia, przy czym odrębnym punktem widzenia właśnie w danej chwili, wtedy pojawia się też charakterystyczna dla odrębnej świadomości – perspektywiczność. Przy czym, najpierw wcale nie w czystej sztuce, która ze swej istoty zawsze jest bardziej lub mniej metafizyczna, lecz w sztuce stosowanej, jako element dekoracyjności, którego zadaniem jest przekazywanie nie prawdziwości bytu, lecz nieprawdopodobieństwa tego, co pokazywane.

Znamienne, że właśnie Anaksagorasowi, temu Anaksagorasowi, który pragnął, by samorodne bóstwa Słońce i Księżyc uważano za rozżarzone kamienie, a boskie stworzenie świata zastąpione zostało tchnieniem wiatru, dzięki któremu powstały ciała niebieskie, właśnie temu Anaksagorasowi Witruwiusz przypisuje wynalazek perspektywy w malarstwie teatralnych dekoracji, albo jak mówili Starożytni – skinografii. Wedle Witruwiusza, gdy gdzieś około 470 r. przed narodzeniem Chrystusa Ajschylos wystawiał w Atenach swoje tragedie, a słynny Agatarchos wykonał do nich dekoracje i napisał o nich traktat – *Commentarius*. To stało się powodem, że Anaksagoras i Demokryt otrzymali polecenie, by zinterpretować sam przedmiot – malowanie dekoracji – w sposób naukowy. Problem, jaki mieli do rozwiązania, sprowadzał się do tego, jak powinny być poprowadzone na płaszczyźnie linie, aby przy ustaleniu odpowiedniego punktu centralnego, odpowiadały wiązce linii po-

prowadzonej do niego od oka, które znajduje się w tym samym punkcie, do odpowiednich punktów samej budowli, a więc, wyrażając się językiem dzisiejszym, by obraz rzeczywistego przedmiotu na siatkówce pokrywał się z obrazem na dekoracji, która przedstawia ten przedmiot.

IV

Perspektywa pojawiła się więc nie w sztuce czystej i, wedle swego pierwotnego przeznaczenia, wcale nie spontanicznie, jako wyraz artystyczny odbioru rzeczywistości, lecz wykoncypowana została w dziedzinie sztuki stosowanej, a ściślej mówiąc, w dziedzinie technik teatralnych, które wykorzystywały malarstwo do swoich służebnych celów. Czy cele te odpowiadają celom sztuki czystej? Pytanie to można właściwie pozostawić bez odpowiedzi. Przecież zadaniem malarstwa nie jest dublowanie rzeczywistości, lecz przenikanie jej architektoniki, jej materii, dociekanie jej sensu. I wniknięcie w ten sens, dotarcie do materii rzeczywistości, jej architektoniki przez artystę dokonuje się w bezpośrednim kontakcie z tą rzeczywistością, przeżywaniem i wczuwaniem się w nią. Natomiast dekoracja teatralna pragnie, na ile jest to możliwe, zastąpić rzeczywistość wizualnością. Estetyka tej wizualności wcale nie jest symbolicznym oddaniem praobrazu poprzez obraz, który zrealizowany został środkami artystycznej techniki, lecz stanowi tylko wewnętrzne powiązanie jej elementów. Dekoracja to oszustwo, może nawet piękne, gdy tymczasem sztuka czysta jest, albo lepiej, pragnie być, przede wszystkim prawdą życia, nie czymś imitującym, lecz w sposób symboliczny oddającym jego realność. Dekoracja to parawan, który zagradza drogę światłu bytu, czysta sztuka to otwarte na oścież okno na rzeczywistość.

Dla racjonalistycznych umysłów Anaksagorasa i Demokryta sztuka piękna jako symbol rzeczywistości nie istniała, zresztą nie było to im potrzebne. Jak dla wszelkiego „pieriedwiżnictwa"[2] myślowego – można sobie tu pozwolić, by z tego niewiele znaczącego zjawiska w kulturze rosyjskiej uczynić kategorię historyczną – istotna była nie prawda życia jako wymóg wniknięcia w istotę rzeczy, lecz zewnętrzne podobieństwo, w sposób pragmatyczny użyteczne w życiu codziennym, nie twórcze podstawy życia, lecz imitacja jego powierzchni. Uprzednio scena grecka wypełniona była „obrazami i kotarami"[3], teraz zaczęła odczuwać potrzebę iluzji. I oto, przy założeniu, że widz czy też artysta-dekorator przykuty, niczym więzień platońskiej jaskini, do teatralnej ławy, nie ma, a nawet nie powinien mieć, bezpośredniego kontaktu z życiem i styczności z rzeczywistością, musi być oddzielony od sceny jakby szklaną przegrodą, to wtedy istotne jest jedynie nieruchomo patrzące oko, nie wnikające w istotę życia i, co najważniejsze, należące do człowieka o sparaliżowanej woli, albowiem sama zasada ześwieczczonego teatru wymaga bezwolnego patrzenia na scenę jak na pewną „nieprawdę", jak na „coś, co w rzeczywistości nie istnieje", jak na zwyczajne oszustwo. Pierwsi teoretycy perspektywy ustalają więc prawidła naiwnego oszustwa widza teatralnego. Anaksagoras i Demokryt żywego człowieka zastępują widzem, który podtruty jest kurarą, i wyjaśniają zasady takiego oszustwa wobec takiego widza. Nie ma tu potrzeby kwestionowania, że dla percepcyjnej iluzji takiego chorego, którego pozbawiono znacznej części ogólnoludz-

kich cech życia, takie zasady perspektywicznego przedstawiania rzeczywistości mają swój sens.

W konsekwencji powinniśmy uznać za udowodnione, że przynajmniej w Grecji, w V w. przed Chrystusem, perspektywa już była znana, a jeśli w takim czy innym przypadku nie była stosowana, to jasne jest, że nie czyniono tego z braku znajomości jej zasad, lecz były ku temu jakieś inne, istotniejsze przesłanki, a mianowicie przesłanki wynikające ze wzniosłych roszczeń sztuki czystej.

Zresztą byłoby czymś absolutnie nieprawdopodobnym, jak również nie odpowiadającym stanowi nauk matematycznych oraz niezwykle wyostrzonemu zmysłowi geometrycznej obserwacji starożytnych Greków, zakładać, że jakoby nie dostrzegali oni właściwej dla normalnego wzroku perspektywiczności obrazu świata, czy też nie potrafili wyprowadzić odpowiednio słusznych wniosków z elementarnych twierdzeń geometrii. Nie sposób więc podważać faktu, że skoro nie stosowali zasad perspektywy, to czynili to nie dlatego, że nie chcieli ich stosować, lecz dlatego, że uważali za niepotrzebne i sprzeczne z artyzmem.

V

Praktycznie rzecz biorąc Ptolomeusz w swojej *Geografii*, która powstała w II w. po narodzeniu Chrystusa, buduje kartograficzną teorię projekcji powierzchni kulistych na płaszczyznę, natomiast w swojej *Planisferii* rozważa różne sposoby takiej projekcji – głównie projekcję od strony bieguna na płaszczyznę równikową (w 1613 r. Aigillon nazwał taką projekcję *stereograficzną*), jak również rozstrzyga wiele innych trudnych problemów, które stwarzało projektowanie [4]. Czyż można sobie wyobrazić, że przy takim stanie wiedzy nieznane były najprostsze zasady perspektywy linearnej? I przede wszystkim tam, gdzie mamy do czynienia nie z czystą sztuką, lecz z iluzorycznymi dekoracjami stosowanymi w celu złudnego rozszerzenia przestrzeni sceny teatralnej lub zlikwidowania wrażenia płaskości ścian w pomieszczeniach domowych, nieustannie natykamy się na odpowiednio zrealizowane cele z zastosowaniem perspektywy linearnej.

Szczególnie jasno jest to widoczne w tych przypadkach, gdy życie oddalając się od swoich przepastnych źródeł, płynie leniwymi strumieniami łatwiutkiego epikureizmu w atmosferze powierzchownego dobrobytu greckich ludzików – *graculorum*, jak nazywali ich współcześni im Rzymianie. Ludzików, którzy wyzbyli się głębi greckiej genialności, a nie zdążyli jeszcze przyswoić sobie majestatycznego rozmachu, ogólnoludzkiej pod względem horyzontu myśli moralno-politycznej ludu rzymskiego. Chodzi tu o rozkoszne, ale puste malowidła ścienne domów w Pompejach oraz dekoracyjne przydatki w architekturze fasad pompejańskich willi. Przyniesiony do Rzymu, przede wszystkim z Aleksandrii, a także z innych ośrodków kultury hellenistycznej w I i II w., ten barok świata starożytnego spełniał czysto iluzoryczne zadania, a mianowicie miał zwieść widza, który, jak zakładano, w zasadzie oglądał je w pozycji nieruchomej. Tego rodzaju architektoniczne płaskorzeźby oraz malowidła ścienne pejzaży być może są niedorzeczne, w sensie niemożności ich odzwierciedlenia w rzeczywistości, nie mniej mamią ułudą, jakby bawiąc się i drażniąc widza. Niektóre szczegóły

oddane są tak naturalistycznie, że widz dopiero dotykając utwierdza się w optycznym złudzeniu. Wrażenie autentyzmu potęguje jeszcze mistrzowsko zastosowany światłocień uzależniony od tego, skąd światło napływa do pomieszczenia – okno, otwór w suficie, drzwi [5].

Godny szczególnej uwagi jest także ten znamienny fakt, że również od tego iluzorycznego pejzażu można przeciągnąć nici prowadzące do architektury grecko-rzymskiej sceny. Źródłem perspektywy jest teatr. I to nie tylko z tej historyczno-technicznej przyczyny, że właśnie on jako pierwszy odczuł potrzebę jej zastosowania, lecz z pobudki znacznie głębszej: teatralności perspektywicznego wyobrażenia świata. To jest przecież istotą ponętnego, pozbawionego poczucia rzeczywistości oraz odpowiedzialności światopoglądu, dla którego życie jest jedynie widowiskiem, a nie czynem ofiarnym. I dlatego – wracając do Pompei – trudno się dopatrzyć w tych malowidłach autentycznych dzieł czystej sztuki. Nawet oczywista techniczna zręczność wykonania tych domowych dekoracji mimo wszystko nie każe zapominać historykom sztuki, że mają przed sobą *jedynie dzieła rzemieślników-wirtuozów, a nie prawdziwych, natchnionych artystów* [6]. To samo można powiedzieć w odniesieniu do pejzażowego tła obrazów figuralnych. Jest ono namalowane *zawsze jak żywe*, zręcznie i perfekcyjnie. *Czy tak właśnie namalowane były tła na obrazach znamienitych klasyków* [7] – pozostaje sprawą otwartą. Te arcydzieła *cierpią na chorobę, która nazywa się przybliżoność w rozwiązywaniu zadań perspektywy, które artyści rozstrzygali niejako wyłącznie metodą prób* – pisze Benois. *Jednakże sprawa jest ogólniejsza: czy oznacza to, że prawa perspektywy rzeczywiście nie były znane starożytnym? Czy nie obserwujemy w naszych czasach podobnego odsunięcia w niepamięć* – pyta dalej Benois – *perspektywy jako nauki? Bardzo bliskie są już czasy, gdy w tej dziedzinie dojdziemy do „bizantyńskich" niedorzeczności i pozostawimy po sobie wrażenie niewiedzy i nieumiejętności podobne do tego, jakie pozostawiło po sobie malarstwo klasyczne schyłkowego okresu. Czy na tej podstawie będzie można zarzucić brak znajomości zasad perspektywy artystom należącym do poprzedniego pokolenia?* [8]

Rzeczywiście, częściowo można się dopatrzyć w tych niedokładnościach realizacji perspektywicznych początków lekceważenia perspektywy, kiedyś tak charakterystycznego dla Średniowiecza zarówno na Wschodzie jak i Zachodzie. Sądzę jednak, że te niedokładności perspektywy są raczej kompromisem między zadaniami wyłącznie dekoracyjnymi malarstwa iluzjonistycznego, a zadaniami syntetyzującymi czystego malarstwa. Przecież nie wolno zapominać, że dom mieszkalny, choćby nie wiadomo jak odległy od swoich pierwotnych funkcji, to mimo wszystko nie jest teatr, że domownik nie jest tak związany z fotelem, nie jest tak pozbawiony ruchu jak widz teatralny. Gdyby malarstwo ścienne którejś z willi Vittich tak rygorystycznie podporządkowane było zasadom perspektywy, to pretendując do zwodniczości czy też swawolnego figla, swój cel osiągałoby wyłącznie przy założeniu, że widz siedzi nieruchomo, a w dodatku znajduje się w ściśle określonym miejscu pokoju. Każdy bowiem jego ruch, a zwłaszcza zmiana miejsca prowadziłaby w odbiorze fresków do nieprzyjemnego wrażenia zdemaskowanej ułudy czy też rozszyfrowanego tricku. Właśnie po to, by zapobiec ciężkim wykroczeniom przeciw iluzji, dekorator rezygnuje z bezwzględnego narzucania jej każdemu odrębnemu punktowi widze-

nia, i dlatego stwarza coś w rodzaju syntetyzującej perspektywy, niejako przybliżone dla każdego punktu widzenia rozstrzygnięcie sprawy, za to jednak rozciągające się na przestrzeń całego pokoju. Mówiąc obrazowo, ucieka się on jakby do temperowanego stroju instrumentu klawiszowego, który, w granicach wymaganej dokładności, jest wystarczający. Albo mówiąc jeszcze inaczej, częściowo odchodzi on do sztuki naśladowczej i wkracza, chociaż bardzo nieśmiało, na drogę syntetyzującego przedstawiania świata, tzn. z dekoratora staje się w jakiejś mierze artystą. Jednakże, powtarzam, artystę widzimy w nim nie dlatego, że w większym lub mniejszym stopniu przestrzega on zasad perspektywy, lecz dlatego, że od nich odstąpił, przy czym ważne jest, jak daleko się w swym odstępstwie posunął.

VI

Poczynając od IV w. po narodzeniu Chrystusa iluzjonizm przestaje być czymś dominującym, perspektywiczna przestrzenność w malarstwie zaczyna zanikać. Daje się zaobserwować ostentacyjne odrzucanie zasad perspektywy, niezwracanie uwagi na współzależności proporcjonalne między poszczególnymi przedmiotami, a nawet, niekiedy, między poszczególnymi fragmentami tych przedmiotów. Owa destrukcja schyłkowo klasycznego, a w istocie swej perspektywicznego, malarstwa, odbywa się z niebywałą szybkością, by z każdym stuleciem, aż do czasów wczesnego Odrodzenia, nasilać się. Artyści średniowieczni nie mają żadnego pojęcia o zbiegu linii w jednym punkcie czy też o znaczeniu horyzontu. Odnosi się wrażenie jakby rzymscy i bizantyńscy artyści epoki schyłkowej w ogóle nie oglądali danych budowli w naturze, lecz mieli z nimi kontakt wyłącznie za pośrednictwem jednowymiarowych, płaskich, dziecinnych wycinanek. O proporcje troszczyli się równie mało, a z biegiem lat coraz mniej. Nie ma żadnej współzależności między wzrostem postaci i wysokością budowli, które dla tych postaci zostały wzniesione. Do tego wszystkiego należy jeszcze dodać, że z upływem stuleci coraz wyraźniej da się zauważyć pogłębiające się odejście od rzeczywistości. Jeśli jeszcze jakieś paralele między architekturą rzeczywistą i architekturą przedstawioną na obrazach można by dostrzec w dziełach malarzy VI, VII a nawet X i XI w., to później już jednak w sztuce bizantyńskiej utrwala się ów dziwny typ „malarstwa pałacowego", w którym wszystko jest dozwolone i umowne [9].

Ta charakterystyka malarstwa średniowiecznego zaczerpnięta została z *Istorii żiwopisi* Aleksandra Benois, jednakże wyłącznie dlatego, że miałem ją pod ręką. W utyskiwaniach Benois słyszalna jest, od lat powtarzana do znudzenia, nuta urągliwości wobec malarstwa średniowiecznego, przede wszystkim za „wyeliminowanie" perspektywy. A więc za rzecz, o której można przeczytać w jakiejkolwiek książeczce na temat teorii sztuki, z typowym dla tego rodzaju publikacji wskazaniem na przedstawianie domów „z trzema frontonami" tak, jak to rysują dzieci, na „umowność" pokolorowania, na rozchodzenie się linii równoległych u horyzontu, na zachwianie proporcji i w ogóle na wszelką perspektywiczną i przestrzenną ignorancję.

Dla pełni takiej charakterystyki malarstwa średniowiecznego, należy dodać, że również na Zachodzie, jeśli się przyjmie ten sam punkt widzenia, sprawa nie przedstawiała się lepiej, a może nawet znacznie gorzej: *Jeśli porównamy to, co*

na przykład w X wieku powstawało w Zachodniej Europie, z tym, co w tym samym czasie stworzono w Bizancjum, to ostatnie wyda się nam szczytem artystycznej doskonałości i technicznej precyzji [10]. Przy tego rodzaju podejściu do sztuki Bizancjum, zarówno dla Benois, jak i większości historyków sztuki, możliwy jest tylko jeden wniosek końcowy. Wniosek, również powtarzany do znudzenia, o „mrokach" średniowiecza: *Historia sztuki bizantyńskiej, ze wszystkimi swymi zachwianiami i okresowymi wzlotami, to historia upadku, zdziczenia i obumierania. Sztuka Bizantyńczyków coraz bardziej oddalała się od życia, ich technika stawała się coraz bardziej niewolniczo-tradycyjna i rzemieślnicza* [11].

Poczynając od epoki Odrodzenia, a na naszych czasach kończąc, schemat przedstawiania historii sztuki, a ogólniej historii oświaty, jak wiadomo, jest nieodmiennie taki sam, przy czym cechuje go niezwykła prostota. U jego podstaw legła niezachwiana wiara w wartość absolutną, w skończoną doskonałość i, jeśli można się tak wyrazić, w kanoniczność, w podniesienie niemalże na metafizyczne wyżyny cywilizacji burżuazyjnej drugiej połowy XIX w., tzn. kantowska, choć nie wprost od Kanta wiodąca, orientacja. Rzeczywiście, jeśli gdzieś można mówić o ideologicznej nadbudowie wobec ekonomicznych form życia, to właśnie tutaj, u źródeł kultury XIX w., źródeł ślepej wiary w absolutność mieszczańskości i wartościowania historii świata wedle stopnia zbliżenia jej zjawisk do zjawisk drugiej połowy XIX w. Podobnie rzecz wygląda w odniesieniu do historii sztuki: wszystko, co przypomina sztukę tych czasów albo chociaż zmierza w jej kierunku, uznawane jest za pozytywne, zaś wszystko inne – za chylące się ku upadkowi, prymitywne, zdziczałe. Przy takim wartościowaniu, zupełnie zrozumiała staje się entuzjastyczna pochwała, którą usłyszeć można niekiedy z ust czcigodnych historyków: „absolutnie współczesne", „lepiej nie można by tego wykonać dzisiaj". Przy czym równocześnie pada na ogół jakaś data bliska czasom samego historyka. Oczywiście, dla tych, którzy uwierzyli we współczesność, konieczne jest również całkowite zaufanie do swoich współczesnych, podobne do tego, jakim koryfeusze nauki obdarzając taką czy inną książkę, którą uznali za ostatecznie prawdziwą i „obowiązującą" w nauce (jakby istniało coś w rodzaju soboru powszechnego dla formułowania dogmatów w nauce). Wówczas stanie się zrozumiałe, że dla takich historyków sztuka antyczna odchodząca od piękna świętych archetypów na rzecz piękna wizualności, czy iluzjonistyczności, wyda się czymś rozwijającym. Natomiast średniowiecze, kategorycznie zrywające z iluzjonizmem i stawiające sobie za cel stwarzanie nie podobieństw, lecz symboli rzeczywistości, będzie dla nich czymś chylącym się ku upadkowi. I wreszcie idzie sztuka nowożytna, zaczynająca się Odrodzeniem, które natychmiast, na zasadzie jakiejś milczącej zmowy, zdecydowało się zastąpić twórczość symboliczną twórczością podobizn. I ta właśnie sztuka nowożytna, która szerokim strumieniem napłynęła w wiek XIX, uważana jest przez historyków za coś wciąż udoskonalającego się. „Przecież nie może to być nic złego, skoro kierując się niewzruszoną logiką wewnętrzną dotarło do naszych czasów, do mnie?" – oto sposób myślenia naszych historyków, jeśli wyrazić go najmniej pretensjonalnie.

I jeśli chodzi o świadomość bezpośredniej więzi, przy czym więzi nie tylko zewnętrznie-historycznej, lecz wewnętrznie-logicznej, transcendentnej między przesłankami myślowymi czasów Odrodzenia a światopoglądem niedawnej prze-

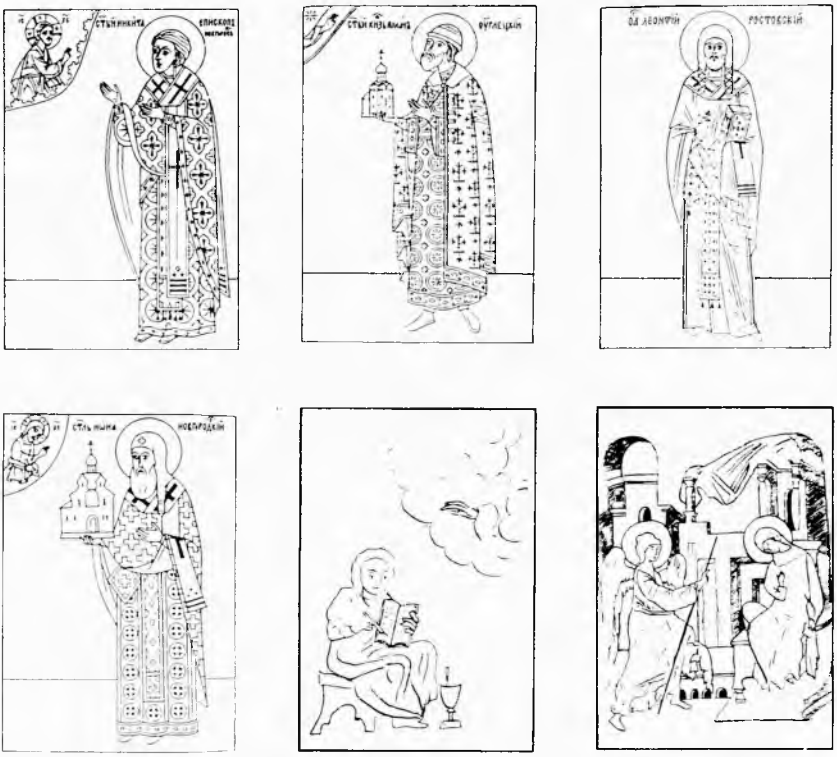
szłości, to mają rację, podobnie jak mają ją również, jeśli chodzi o wrażenie absolutnej rozbieżności przesłanek myślowych średniowiecza oraz światopoglądu, o którym właśnie była mowa. Jeśli ująć krótko wszystkie formalne zarzuty przeciw sztuce średniowiecza, to sprowadzają się one do wytknięcia „nieznajomości geometrii przestrzennej". Zarzut ten, w rozwiniętej formule, oznacza, że neguje się jedność przestrzenną, że neguje się euklidesowo-kantowski schemat przestrzeni, sprowadzający się, w dziedzinie malarstwa, do perspektywy linearnej i proporcji, a ściślej mówiąc, wyłącznie do perspektywy, albowiem proporcje to tylko podporządkowany jej szczegół.

Zakłada się przy tym (i co najważniejsze podświadomie), że jest to zrozumiałe samo przez się albo gdzieś i przez kogoś zostało z całą pewnością dowiedzione, iż żadne formy w przyrodzie nie istnieją. Nie istnieją jako oddzielne światy, albowiem nie istnieją w ogóle żadne rzeczywistości, które miałyby własny ośrodek i co za tym idzie, rządziłyby się swoimi prawami, wobec tego wszystko, co odbieramy zmysłem wzroku i dotyku, to tylko tworzywo do zapełnienia jakiegoś ogólnego, nakładanego na nie z zewnątrz schematu porządkującego, za jaki uważa się euklidesowo-kantowską geometrię przestrzenną. W konsekwencji wszystkie formy naturalne są tylko formami pozornymi, nakładanymi na bezosobowe i obojętne tworzywo za pośrednictwem schematu myślenia naukowego, tzn. są jakby kratkami porubrykowanego życia i niczym więcej. I wreszcie przesłanka pod względem logicznym najważniejsza – o jakościowej jednorodności, nieskończoności i nieograniczoności przestrzeni, o jej, jeśli można tak powiedzieć, bezkształtności i nieindywidualności. Łatwo dostrzec, że wszystkie te przesłanki stanowią negację zarówno przyrody jak i człowieka, chociaż tkwią one, o ironio historii, u podstaw takich terminów, jak „naturalizm" i „humanizm", zaś ich ukoronowaniem jest formalna proklamacja „praw człowieka i przyrody".

Nie miejsce tutaj na to, by ustalać czy też wyjaśniać związki między słodkimi odrodzeniowymi korzeniami a gorzkimi kantowskimi owocami. Powszechnie wiadomo, że kantyzm, pod względem swego patosu, jest właśnie pogłębionym humanistyczno-naturalistycznym światopoglądem Odrodzenia, zaś pod względem zakresu i głębi – autoświadomością tego historycznego zjawiska, które samo mianowało się „nowym europejskim Oświeceniem" i nie bez prawa ku temu, chełpiło się jeszcze niedawno tym, że faktycznie było kierunkiem panującym. W najnowszych jednak czasach nauczyliśmy się już rozumieć, że definitywność tego oświecenia jest pozorna, jak też dowiedzieliśmy się, zarówno pod względem naukowo-filozoficznym, a także historycznym, a w szczególności artystycznym, że wszystkie te straszydła, które miały zniechęcić nas do Średniowiecza, zostały wymyślone przez samych historyków, że płynęła przez tę epokę głęboka rzeka prawdziwej kultury. Że miała ona własną naukę, własną sztukę, własną państwowość, a w ogóle wszystko miała własne, zwłaszcza to, co dotyczyło kultury, przy czym ściśle było to powiązane z prawdziwym Antykiem. I przesłanek, które były pewnikami w światopoglądzie Nowożytności, w Średniowieczu, podobnie jak w Starożytności (tak, właśnie podobnie jak w Starożytności!), wcale nie uznawano za niepodważalne, lecz wręcz je odrzucano. I to wcale nie z nieświadomości, lecz z własnej nieprzymuszonej woli.

Patosem człowieka nowożytnego jest uwolnienie się od wszelkiej realności, aby „chcę" było prawodawcą rzeczywistości stwarzanej na nowo, fantasmagorycz-

nej, choćby nawet zamkniętej w rubrykowych kratkach. I odwrotnie, patosem człowieka starożytnego, jak również człowieka średniowiecznego jest przyjmowanie, pełne wdzięczności uznawanie i utrwalanie wszelkiej realności jako skarbu, albowiem byt jest skarbem, a skarb – bytem. Patosem człowieka średniowiecznego jest utrwalanie realności wewnątrz i na zewnątrz siebie, a więc jest nim obiektywizm. Dla subiektywizmu człowieka nowożytnego właściwy jest iluzjonizm. I odwrotnie, nie ma tak nic odległego od zamysłów i sposobów myślenia człowieka średniowiecznego (wywodzącego się przecież ze starożytności), jak tworzenie podobizn i życie pośród nich. Dla człowieka nowożytnego – weźmy jego szczere wyznanie ustami przedstawiciela szkoły magdeburskiej – rzeczywistość istnieje tylko wtedy i w takim stopniu, w jakim nauka łaskawie pozwoli jej istnieć, wydając swoje zezwolenie w postaci wykoncypowanego schematu, przy czym schemat ten powinien rozstrzygać kwestię prawną, dlaczego dane zjawisko należy uważać za



Ideogramy ikon. Przedostatni przedstawia proces pisania wyobrażony na miniaturze etiopskiej z XVIII w. – ku widzowi zwrócony jest nie tylko sam piszący, ale również książka, którą pisze. Ostatni przedstawia *Zwiastowanie* Andrieja Rublowa i Daniła Czarnego – twarze Marii i archanioła Gabriela zwrócone są ku nam, chociaż w rzeczywistości postacie te zwrócone są ku sobie; część budynku (za plecami Gabriela) przedstawiona jest frontalnie, górna część budynku podporządkowuje się prawidłowościom perspektywy.

całkowicie podlegające przygotowanemu rozrubrykowaniu życia i dlatego dopuszczalne. Patent na rzeczywistość zatwierdzany był wyłącznie w kancelarii Hermanna Cohena i bez podpisu i pieczęci był nieważny.

To, co magdeburczycy wypowiadali z całą szczerością odpowiadało duchowi myśli odrodzeniowej i cała historia Oświecenia w znacznej mierze przebiega pod znakiem wojny z życiem, aby całkowicie wtłoczyć je w system schematów. Godne jednak uwagi oraz szczerego wewnętrznego śmiechu, jest to, że to zniekształcenie, to wypaczenie naturalnego ludzkiego sposobu myślenia i odczuwania, tego rodzaju swoistą reedukację w duchu nihilizmu, człowiek nowożytny z taką natarczywością podaje jako powrót do naturalności, uważa za zerwanie jakichś i przez kogoś nałożonych nań więzów, przy czym w rzeczywistości stara się usunąć z duszy ludzkiej znaki historii, którymi przenizana jest na wskroś.

Człowiek Starożytności oraz Średniowiecza, wręcz odwrotnie, przede wszystkim wie, że po to, aby chcieć, trzeba być bytem realnym, przy czym pośród realności, które stanowią wsparcie. Jest on na wskroś realistyczny i mocno stoi na ziemi, w odróżnieniu od człowieka czasów nowożytnych, który liczy się wyłącznie ze swoimi zachciankami i, z konieczności, z odpowiednimi środkami do ich realizacji i zaspokojenia.

Zrozumiałe jest więc, że przesłankami światopoglądu realistycznego były i zawsze będą: istniejące realności, to znaczy istniejące ośrodki bytu, a nawet pewnych cząstek bytu, ośrodki, które rządzą się własnymi prawami i dlatego mają własną formę. Z tego powodu nic, co istnieje, nie może być rozpatrywane jako obojętne i bierne tworzywo, które należy wtłaczać w jakieś schematy, a więc również w euklidesowo-kantowski schemat geometrii przestrzennej. Dlatego formy powinny być kształtowane wraz z rozwojem życia, a nie pod kątem założeń jakiejś z góry określonej perspektywy. I wreszcie sama przestrzeń to nie wyłącznie równomiernie pozbawiona struktury pustka, nie jakaś rubryka, którą należy wypełnić, lecz swoistego rodzaju realność, precyzyjnie zorganizowana, nigdy nie obojętna, mająca wewnętrzny porządek i budowę. (c.d.n.)

PAWEŁ FLORENSKI
Tłum. ZBIGNIEW PODGÓRZEC

Druk za: Paweł Florenskij, *Sobranije soczinienij*, tom 1, *Stati po isskustwu*, Paryż 1985.

---

[1] Moritz Cantor, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, Lipsk 1907, tom 1, s. 108 (przyp. autora).

[2] Pieriedwiżnictwo – nurt w sztuce rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku propagujący sztukę naturalistyczną (od nazwy wystaw objazdowych) – przyp. tłum.

[3] G. Emichen, *Grieczieskij i Rimskij tieatr* (przekład I. I. Siemionowa), Moskwa 1894, s.160-161.

[4] N. Rynin, *Nacziertatielnaja gieomietrija*, Piotrogród 1916.

[5] Aleksandr Benua (Benois), *Istorija żiwopisi*, Petersburg 1912, s. 41 i n.

[6] Tamże, s. 45.

[7] Tamże, s. 45 i 46.

[8] Tamże, s. 70.

[9] Tamże, s. 70.

[10] Tamże, s. 75.

[11] Tamże, s. 75.

Sen o człowieku

KS. HENRYK PAPROCKI

Miałem zaszczyt poznania i słuchania
Andrieja Tarkowskiego, reżysera wielu filmów,
między innymi „Andriej Rublow" i „Stalker".
Tarkowski mówił, że dzisiaj istnieje ryzyko,
iż ludzie przestaną stawiać pytania.
I że on poświęcił się, aby ich rozbudzić,
aby im pozwolić zrozumieć, że człowiek jest pytaniem.
Mówił także, jak bardzo czuje się samotny.

O. Clément, *Notre Père*, Paris 1988, s. 51

Wypowiedź twórcy o samym sobie zawsze zasługuje na uwagę. Zwłaszcza wypowiedź reżysera formatu Tarkowskiego, mocno zakorzenionego w kulturze i filozofii rosyjskiej. Właściwie słowa Tarkowskiego przypominają fragment listu Fiodora Dostojewskiego do jego brata, Michała: *Człowiek jest tajemnicą. Trzeba ją rozwiązać, i jeżeli będziesz ją rozwiązywał całe życie, to nie mów, że straciłeś czas; ja zajmuję się tą tajemnicą, chcę bowiem być człowiekiem* [1].

Podstawowym problemem Tarkowskiego, jak i Dostojewskiego, był więc człowiek. Z drugiej strony Ingmar Bergman uważa Tarkowskiego za największego reżysera, ponieważ porusza się w obszarze snów: *Film nie jest dokumentem, jest snem. Dlatego Tarkowski jest największy ze wszystkich. Porusza się z oczywistością w obszarze snów, nie wyjaśnia ich, dlaczego miałby zresztą wyjaśniać? Jest wizjonerem, który zdołał zainscenizować swoje wizje w najtrudniejszym, ale też najpodatniejszym ze wszystkich mediów. Przez całe życie dobijałem się do drzwi tych pokoi, gdzie on porusza się w sposób tak oczywisty. Tylko czasem udawało mi się tam wśliznąć* [2].

Kiedy film Tarkowskiego *Andriej Rublow* był po raz pierwszy wyświetlany w Polsce, przede wszystkim zwracano uwagę na to, że „stamtąd" pojawiło się dzieło poruszające kwestie religijne. Po latach film nabiera zupełnie innej wymowy. Postrzegamy, że Tarkowski pozostawał mimo wszystko pod pewnym wpływem obowiązującej w jego ojczyźnie ideologii, chociaż dokonał nadludzkiego wysiłku wyzwolenia się spod jej wszechobecnego wpływu. Film głosi w sposób dogmatyczny walkę klasową i przegraną religii. Jest to widoczne zwłaszcza w scenie aresztowania przez drużynę książęcą skomorocha, mającego krytyczny stosunek do rzeczywistości. Swoi aresztują swego, nie Tatarzy. Również w scenie okrucieństw tatarskich w zdobytym Włodzimierzu, okrucieństw w stosunku do chrześcijan, w tym także do duchownych, można postrzegać przegraną ewangelicznego orędzia pokoju. Dopiero więc po wyjeździe do Europy Zachodniej Tarkowski wyzwolił się ostatecznie spod wpływów ideologii marksistowskiej.

Jak wobec tego należy patrzeć na ten film? O. Aleksandr Mień, szkolny kolega reżysera, podkreśla symboliczne wątki w jego twórczości: *Tarkowskiemu sądzone było zrobić mało, ale to „mało" jest o wiele bardziej drogie niż nieskończone ilości naśladownictwa i seriali. Jego filmy to nie tylko owoc mistrzostwa, ale swego rodzaju spowiedź, śmiała próba symbolicznej autobiografii* [3].

Musimy więc przede wszystkim zwrócić uwagę na sposób rozumienia symbolizmu przez Tarkowskiego. Trudno bowiem odwoływać się do życiorysu Rublowa, który jest tylko pretekstem. Tarkowski kreśli bowiem wręcz epopeję o Rublowie, podczas gdy właściwie nic o tym malarzu ikon nie wiemy. W 1988 r., z okazji kanonizacji Andrieja Rublowa, opublikowano żywot świętego. Już na początku czytamy: *Źródła mówiące o świętym Andrieju Rublowie są wyjątkowo nieliczne. Są to: żywot świętego Nikona w swej krótszej i dłuższej redakcji; „Otwieszczanije ljubozazornym" świętego Józefa Wołockiego; „Skazanije o swjatych ikonopiscach" z końca XVI lub początku XVII wieku; wzmianki w latopisach; notatka o grobie świętego Andrieja; wzmianki w kalendarzach* [4]. We wszystkich tych źródłach znajdujemy jedynie krótkie informacje o Rublowie, raczej wzmianki. Nie istniał też żywot Rublowa. Żywot napisano dopiero w 1988 r. Nawet nie wiadomo gdzie i kiedy (1360, około 1370, czy też około 1380) Rublow się urodził, można przypuszczać, że pochodził z wykształconych warstw społecznych, o czym świadczy jego rodowy przydomek czyli nazwisko. Być może, uczył się w Bizancjum i w Bułgarii. Zgodnie z jedną hipotezą był uczniem Teofana Greka, gdyż w zapisie z 1405 r. jego imię jest wymienione po Teofanie. Wiemy, że żył w epoce wielkich wydarzeń – w 1380 r. miała miejsce bitwa na Kulikowym Polu, w 1382 r. Moskwę zdobył i spalił Tochtamysz, w 1395 r. napadł na Ruś Tamerlan. Jak podaje latopis z 1408 r., Andriej Rublow i Danił Czarny malowali sobór Zaśnięcia Bogurodzicy we Włodzimierzu nad Klazmą.

Są to dane niewystarczające do nakręcenia filmu o Rublowie. Trzeba więc dane zastąpić snem i symbolem. To jednak wymaga systemu filozoficznego, który mógłby służyć jako podstawa interpretacji symbolu i snu o Rublowie, gdyż każdy symbol, jak i cała rzeczywistość, podlegają interpretacji filozoficznej. Czy Tarkowski mógł w warunkach radzieckich znaleźć tego rodzaju system? Ośmielam się tu sformułować pewną hipotezę. Wiadomo, że Tarkowski czytał publikacje rozwijającego się samizdatu. Wśród nich szczególne miejsce zajmowała spuścizna Pawła Florenskiego. Niektóre jednak prace Florenskiego, opublikowane przed rewolucją i po niej, były dość łatwo dostępne. Przede wszystkim chodzi tu o pracę *Mnimosti w gieomietrii*, zajmującą się między innymi kwestią przebiegu czasu.

Poza granicą świata (...) czas biegnie w odwrotnym kierunku, gdyż skutek poprzedza przyczynę [5]. Oznacza to, że poza granicą świata jest rzeczywistość będąca odwrotnością naszej rzeczywistości. Ta idea, w powiązaniu z marzeniem sennym, została rozwinięta przez Florenskiego w pracy *Ikonostas*. Chociaż sam tekst został oficjalnie opublikowany w 1972 r., na długo wcześniej krążył w odpisach. Florenski w szczególny sposób interpretuje marzenia senne: *W nas samych życie w świecie widzialnym przeplata się z życiem w świecie niewidzialnym. Zdarzają się więc chwile – niechaj będą one krótkie, zredukowane do najmniejszej drobiny czasu – gdy owe światy przylegają do siebie i ów styk może stać się dla nas przedmiotem kontemplacji (...) sen to pierwszy i podstawowy stopień życia*

w świecie niewidzialnym, przywykliśmy go bowiem traktować jako coś naturalnego (...) wiadomo, że na progu snu i czuwania, przy przechodzeniu z jednego stanu w drugi, na granicy między tymi przylegającymi do siebie światami, duszę naszą nawiedzają marzenia senne (...) każdemu wiadomo, że w krótkim okresie czasu, jeśli pomiaru dokonywać z zewnątrz, można przeżyć we śnie godziny, miesiące, nawet lata, a w niektórych szczególnych okolicznościach, nawet wieki i tysiąclecia. Nie ulega więc wątpliwości, że człowiek śpiący, odcinając się od zewnętrznego świata widzialnego i przechodząc świadomością w inny system, zyskuje również nową miarę czasu, w związku z czym jego czas, w porównaniu z czasem, który porzucił, płynie z nieprawdopodobną wręcz prędkością (...) a przy tym czas istotnie może być rozgałęziony i mieć kierunek od przyszłości do przeszłości, od skutków do przyczyn, będąc równocześnie teleologicznym [6].

Według Florenskiego w marzeniu sennym, jak i w życiu realnym, istotną rolę odgrywa symbol: *Zasadą symbolizmu nie jest samowola, ale ukryta natura naszej istoty; język symboli – a jest to właśnie język, gdyż i język słów jest też symboliczny, chociaż jest językiem języka – język symboli został nam dany w samym momencie stworzenia nas (...) zasadą symboli jest rzeczywistość (...) wyobraźmy sobie krzywe zwierciadła, kształtujące pokój o trzech ścianach, olbrzymi kalejdoskop, w którym zamiast szybek i różnych drobnych elementów znajdujemy się my sami. Wtedy widzimy siebie samych po tysiąc razy i nieskończenie odbitych w tych zwierciadłach. Jednakże wszystkie te odbite obrazy to jesteśmy my sami, oglądani z różnych stron, w tym także z tych stron, z których nigdy siebie nie widzieliśmy i nie zobaczymy. Ale to jesteśmy my. Wszystkie te obrazy związane są jednakoż z jedną osobą i odbijają tylko ją (...) Odbicia ciała są symbolem duszy, tej jedynej rzeczywistości, bez której nie ma ani ciała – ciało zginie przecież i straci wszelki kształt – ani obrazów ciała – obrazy ciała także zginą wraz z utratą przez ciało formy* [7].

Gdzie jednak w pełni mogą się realizować symbole? Biorąc pod uwagę wcześniejsze rozważania o marzeniach sennych, odpowiedź może być tylko jedna, gdyż wśród podświadomych procesów naszej psychiki takim stanem, dostępnym każdemu, jest przede wszystkim sen: *Efekty twórczości można i należy rozpatrywać jako wcielenie wizji sennych (...) jako przedstawienie halucynacji (...) liryka, dramat, epos, czyż nie są to sny na jawie, przedstawione w najdelikatniejszej materii (w sensie filozoficznym) słowa? A następnie, właśnie przez słowo zapisane na papierze. Potem zaś materializacja tych słów następuje w sposób nieporównywalnie pełniejszy na scenie teatralnej. Jednakże autentyczna scena, praobraz sceny, nie występuje w teatrze, a w głębi twórczego ducha* [8].

Poza tym, według Florenskiego, rzeczywistość jest wielopłaszczyznowa. Każda płaszczyzna kieruje się swoim własnym czasem. Niekiedy więc może nastąpić pewne pomieszanie płaszczyzn. Różne wydarzenia z wielu płaszczyzn mogą się rozgrywać jednocześnie w tej samej czasoprzestrzeni. Nie może już budzić wątpliwości fakt, że słynna powieść Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* powstała z inspiracji koncepcjami Florenskiego. Płaszczyzny realnej historii życia Rublowa i jego czasów również przeplatają się w filmie z fantazjami sennymi Tarkowskiego. I w końcu nie wiemy, co jest bardziej realne – sen czy historia. Życie jest snem, więc Tarkowski śni o Rublowie, poruszając się, zgodnie z opinią Bergmana, *z oczywistością w obszarze snów.*

Paweł Florenski analizował sny na trzech płaszczyznach: fizycznej, symbolicznej i mistycznej. Wywód o możliwości odwrotnego biegu czasu, sformułowany w pracy *Mnimosti w gieomietrii*, argumentowany jest w dziele *U wodorazdiełow mysli* na przykładzie snów szczegółowo rozpatrywanych w *Ikonostasie*. Czymże jest więc film o Rublowie, biorąc pod uwagę teorie Florenskiego? Tarkowski jako Rublow umieszcza siebie w kalejdoskopie, w którym odbijają się jego senne marzenia. Tłem, na którym rozgrywa się akcja, jest po prostu „błoto historii". *Oczywiście, byli wielcy święci, oni byli poprzednikami, oni szli na tle czarnego morza błota, krwi i łez. To głównie chciał (a być może, tak po prostu wyszło) pokazać Tarkowski w swoim filmie „Andriej Rublow". Pomyślcie, na jakim tle powstała ta delikatna, baśniowa, Boża wizja Trójcy! To, co zostało przedstawione w tym filmie, to jest prawda. Wojny, tortury, zdrada, przemoc, pożary, dzikość. Na tym tle człowiek nie oświecony przez Boga mógł jedynie tworzyć takie koszmary, jakie tworzył Goya. A Rublow namalował Boską wizję. Oznacza to, że czerpał nie z otaczającej go rzeczywistości, a ze świata ducha* [9].

We śnie, rozgrywającym się w kalejdoskopie, szczegóły historyczne nie są ważne. Przebiegając w ciągu sekund całe dziesięciolecia od skutków do przyczyn, a nie odwrotnie, nie można już oddzielić prawdy od legendy, historii od mitu, marzeń od faktów. Światy całkowicie różne zderzają się ze sobą, jak skomoroch i mnisi. W tym zderzeniu dwóch światów ujawnia się natura świata – *Codziennie w nocy latam we śnie*. Latając we śnie można prowadzić rozmowy z Teofanem Grekiem i obserwować jego uporządkowany warsztat malarski (choć wiadomo, że Teofan nie był systematyczny w swej pracy). Można też więcej. W 1408 r. Edygej zjawił się niespodziewanie pod Moskwą, ale nie potrafił jej zdobyć i musiał się zadowolić okupem. W drodze powrotnej, zataczając duże koło na północ i wschód, zniszczył Perejesław, Włodzimierz, Rostów i Niżny Nowogród. Film sugeruje, że w 1408 r. Tatarzy zniszczyli Włodzimierz w trakcie prac Rublowa w soborze Zaśnięcia Bogurodzicy. Tymczasem po napadzie Edygeja, gdy uległ częściowemu spaleniu sobór, książę Wasyl I przysłał do Włodzimierza genialnego artystę Rusi Andrieja Rublowa, aby wraz z Danilą Czarnym wykonali freski w soborze. Po dwóch latach miasto znowu zostało zniszczone przez ordę Tałycza. Taka zmiana prawdy historycznej była potrzebna reżyserowi, aby ukazać zderzenie rzeczywistości okrutnego świata ze świętością człowieka, czyli Rublowa, i ukazać, że pomimo wszelkich okrucieństw śmierć nie istnieje. Bardziej dobitnie wyraził tę myśl Andriej Tarkowski w swoim ostatnim filmie, *Ofiarowanie*, nakręconym na Zachodzie. Nieuleczalnie chory reżyser włożył w usta jednego z bohaterów tego filmu następujące słowa: *Nie bój się synku! Nie ma żadnej śmierci. Jest, to prawda, strach przed śmiercią, bardzo obmierzły strach (...) Jakby się wszystko zmieniło, gdybyśmy przestali bać się śmierci...* [10].

We śnie Tarkowskiego pojawiła się jednak dziewczyna, co często pociąga za sobą różne perypetie. Niesłuszne oskarżenie jest dla artysty paraliżem twórczym – Rublow nie może malować. Zaczyna udawać głuchoniemego, staje się pośmiewiskiem, budzi też współczucie. Niewinne znoszenie krzywd, oskarżeń i oszczerstw jest charakterystyczną cechą żywotów jurodiwych. Dobrowolne męczeństwo ukrywa przed ludźmi cnotę [11]. Nic nie wskazuje tymczasem na to, że Rublow był jurodiwym, bądź też że udawał jurodiwego, czyli Bożego szaleńca. Jednak *w pew-*

Fragment ikony Andrieja Rublowa

Andriej Rublow

Andriej Rublow

Andriej Rublow

nym sensie jedynie szaleństwo ludzkie może przeczuwać nie dające się przewidzieć drogi Boże [12]. Rublow pokutuje za to, że jest niewinnie oskarżany, podczas gdy normalnie pokutę wspominamy dopiero wtedy, gdy jest już za późno. Nawet straszna samotność skomorocha (po wykonaniu tańca postarzał się o dziesięć lat) może zostać przełamana. Podczas oblężenia Moskwy przez Tatarów jako daninę kobiety składają swoje włosy. Włosy w wielu kulturach uważane są za rzeczywisty nośnik lub symbol siły. Ta wysoka ocena włosów tłumaczy również sens ofiary z włosów jako oznaki oddania i przywiązania lub pokuty [13]. Ale wesołość jest źródłem zdrowia, a bez miłości człowiek jest jak „miedź brzęcząca", i to jest główna wymowa filmu [14]. Sprawy najważniejsze dokonują się wtedy, gdy mnisi oglądają ikonę Teofana i „słyszymy ich myśli". Spotkanie z pięknem przemienia człowieka. W tym Tarkowski również nawiązał do myśli Florenskiego. W swym podstawowym dziele *Stołp i utwierżdienije istiny* (Filar i podpora prawdy, Moskwa 1912) Florenski uznał piękno za najważniejszy element bytu. Zwłaszcza dotyczy to piękna duchowego. Święty jest w tym wypadku, jako osoba pneumatoforyczna, symbolem świata innego [15]. Gdy powstawał film, Andriej Rublow był błogosławionym Kościoła prawosławnego. Aby ukazać świętość malarza ikon, potrzebne było tło ze snu o „błocie tego świata". Nie jest to jednak ani biografia, ani też żywot świętego. Jest to powieść filmowa o Rublowie, której akcja toczy się na granicy marzenia sennego. Reżyser nie tyle widzi Rublowa, ile wchodzi w rolę Rublowa. To utożsamienie się z bohaterem pozwala na przekroczenie historycznej prawdy. „Mój Rublow", mój sen o Rublowie, sen o człowieku działającym w warunkach ekstremalnych, po prostu sen o człowieku. A ponieważ o Rublowie historycznym prawie nic nie wiemy, można zacząć śnić. Sny bywają okrutne. Nie tylko dlatego, że przewijają się w nich zgliszcza i przemoc. Także dlatego, że ujawniają nasze „ja". W warunkach „okrutnej ziemi" było to „ja" bardzo skomplikowane. Stąd chyba pewne elementy doktrynalne marksizmu i nurtów ezoterycznych, ale równocześnie film mówi o swym twórcy, że buduje własną wizję chrześcijańską. W kalejdoskopie zdarzeń i postaci właśnie Rublow odbija się w szeregach krzywych zwierciadeł, aby ostatecznie uzyskać pełną harmonię w malowaniu ikony Trójcy Świętej, „ikony ikon", która była natchnieniem całej twórczości Tarkowskiego: *I oto w końcu Trójca – treść i szczyt życia Andrieja. Spokojna, pełna radości w obliczu braterstwa ludzi. Fizyczny podział jednej istoty na trzy, potrójne przymierze, ujawniające niezwykłą jednomyślność wobec przyszłości i wieczności* [16].

We śnie Tarkowskiego bohater filmu odbywa nieustanną wędrówkę. Jest człowiekiem w drodze, człowiekiem „niezakorzenionym". Często pozostaje w bezpośrednim związku z wodą, metaforą wyrażającą bieg życia, ludzką wędrówkę. Koncepcja wędrówki ma swoje korzenie w Biblii, gdyż Abraham usłyszawszy słowa: *Wyjdź z ziemi swojej, od rodziny swojej, i z domu ojca swego do ziemi, którą ci wskażę* (Rdz 12, 1), rozpoczął wędrówkę. Historia biblijna jest historią wędrówki, od Abrahama do Apostołów, jest historią „braku zakorzenienia" w rzeczywistości empirycznej tego świata. Cechą charakterystyczną chrześcijanina jest być w drodze do królestwa Bożego. Tę głęboko biblijną ideę Tarkowski mógł zapożyczyć z twórczości Lwa Szestowa [17]. W czasach współczesnych podobną ideę wyraża Amin Maalouf w swojej powieści: *Ja nie pochodzę z żadnego kraju, z żadnego miasta, z żadnego pokolenia. Ja jestem synem drogi, moją ojczyzną jest*

karawana i moje życie pełne najbardziej nieoczekiwanych wydarzeń (...) Z moich ust możesz usłyszeć arabski, turecki, kastylijski, berberyjski, hebrajski, łacinę i włoski, ponieważ wszystkie te języki, wszystkie zapisane w nich modlitwy, należą do mnie. Ale ja nie należę do nikogo. Należę tylko do Boga i do ziemi, i to do nich w któryś z bliskich dni powrócę [18].

Tarkowski obudził się ze snu o Rublowie, ale wciąż na nowo docierało do niego echo umarłego czasu, który w odwrotnej swej perspektywie zrodził się w tak zdumiewającym zamyśle reżysera, jak i zdumiewające są ikony św. Andrieja Rublowa. Kiedy więc z marzenia sennego powracamy do realnego świata, będącego też formą snu, trudno jest określić, która z tych rzeczywistości jest bardziej realna. Jedno jest tylko pewne. Harmonia mundi może być osiągnięta wyłącznie na Sądzie Ostatecznym: *Płyną mokre i ciężkie włosy Marty odzianej w zwyczajny babski sarafan. W wyciągniętej ręce trzyma statek gestem o głębokim znaczeniu, bowiem oznacza on dusze utopionych w wodach (...) Uroczyście i boleściwie przepływają piękne twarze kobiet wprowadzonych przez Andrieja prawem kaprysu wolnej wyobraźni do grona sprawiedliwych Niewiast* [19].

A to dlatego, że Sąd Ostateczny nie jest snem. Sąd Ostateczny jest rzeczywistością.

KS. HENRYK PAPROCKI

---

1 List z 16.07.1839 r., (w:) *Polnoje sobranije soczynienij*, Moskwa 1985, T. XXVIII, 1, s. 63.

2 I. Bergman, *Laterna magica*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 73.

3 A. Mień, *Kontakt*, (w:) tegoż, *Kultura i duchownoje woschożdienije*, Moskwa 1992, s. 423; zob. także w niniejszym numerze, s. 199-206.

4 *Żytije priepodobnogo Andrieja Rublowa*, (w:) *Kanonizacija swjatych*, Moskwa 1988, s. 51.

5 P. Florenski, *Mnimosti w gieomietrii. Razszyrienije obłasti dwuchmiernych obrazow gieomietrii* (*Opyt nowogo istołkowanija mnimostiej*), Moskwa 1922, s. 52.

6 P. Florenski, *Ikonostas*, (w:) tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 96-97.

7 P. Florenski, *U wodorazdiełow mysli. Czerty konkrietnoj mietafiziki. Czast' wtoraja, Simwol* 14:1992, z. 28, s. 173, 174, 175.

8 Tamże, s. 175.

9 A. Mień, *Christianstwo*, (w:) tegoż, *Kultura i duchownoje woschożdienije*, dz. cyt., s. 16.

10 A. Tarkowski, *Ofiarowanie*, przeł. E. Smykowska, (w:) tegoż, *Scenariusze*, t. II (w druku).

11 A. Panczenko, *Staroruskie szaleństwo Chrystusowe jako widowisko*, (w:) *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i tłum. W. Żyłko, Łódź 1993, s. 101-116.

12 P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1964, s. 362.

13 *Słownik symboli*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 177.

14 A. Mień, *Kontakt*, dz. cyt., s. 430.

15 H. Paprocki *Święty jako symbol świata innego*, „Ikos" 1:1994, z. 2, s. 10-17.

16 A. Konczałowski, A.Tarkowski, *Rublow*, tłum. A. Galis, Kraków 1976, s. 184-185.

17 Por. L. Szestow, *Apotieoz biezpoczwiennosti. Opyt adogmaticzeskogo myszlenija*, Petersburg 1905.

18 A. Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris 1986, s. 9.

19 A. Konczałowski, A. Tarkowski, dz. cyt., s. 184.

Religijne podłoże filmów Tarkowskiego

O. TOMÁŠ ŠPIDLIK

Mówiąc o religijnym podłożu twórczości Tarkowskiego, chciałbym już na początku uniknąć nieporozumień. Jak mamy tu rozumieć pojęcie „religijność"? Należy pojmować je w ten sam sposób, jak wtedy, gdy mówimy o religijności Dostojewskiego, Sołżenicyna i innych.

W kulturze zachodnioeuropejskiej twórca religijny jawi się najczęściej jako ktoś, kto ma niewzruszone przekonania religijne i z ich perspektywy przygląda się, przedstawia i osądza rzeczywistość. Zupełnie inna jest postawa Dostojewskiego. W centrum jego uwagi nie znajduje się chrześcijaństwo ani Bóg, lecz konkretny człowiek, taki, jaki jest, ze wszystkimi ułomnościami – pijak, prostytutka, racjonalista, zahukany urzędnik itd. Wszyscy oni są ludźmi i całą duszą próbują rozwiązać swe ludzkie problemy. Nie udaje im się to, więc dręczą siebie i innych, ponieważ człowiek, w swej istocie, jest niepoznawalną zagadką. Jego osobowość to tajemnicza głębia, to coś demonicznego lub boskiego. Aby zrozumieć człowieka, należy się udać w podróż do tych obszarów tajemnicy, które – dla pisarzy rosyjskich – mają zasadniczo charakter chrześcijański, gdyż dotykają tajemnicy człowieka-Boga.

Sądzę, że w tym znaczeniu można mówić o religijności filmów Tarkowskiego. Bez wątpienia rosyjski reżyser jest twórcą bardzo oryginalnym. Dużo go łączy, nawet całkiem nieświadomie, z dawną rosyjską tradycją duchową – i takich twórców jest chyba niewielu. Trudno tu pokrótce przedstawić cechy charakterystyczne rosyjskiej duchowości. Spróbujmy przynajmniej wyróżnić kilka jej fundamentalnych rysów, co pomoże nam lepiej zrozumieć Tarkowskiego.

Duchowość ontologiczna

To pojęcie upowszechniło się za sprawą Paula Evdokimova [1], który przeciwstawia ontologicznemu wymiarowi świętości – świętość moralną, przyjętą na Zachodzie. Na Zachodzie za świętego zostaje uznany ten, komu nie można nic zarzucić z punktu widzenia moralnego. Funkcjonuje on w schemacie tradycyjnych cnót.

Rosjanie natomiast zawsze mieli świadomość tego, że aspekt moralny jest tylko świadectwem, nie zawsze niezawodnym, istnienia czegoś o wiele głębszego; poza zjawiskami dostępnymi nam empirycznie i rozumowo, istnieje siła, której obecność dostrzegamy w świecie i przede wszystkim w ludziach – jest nią Duch.

Często przy tej okazji bywa cytowany fragment żywota Serafina z Sarowa (1759--1833), popularnego w Rosji świętego. Gdy zwrócił się do niego kupiec Motowiłow, ten następująco objaśnił mu tajemnicę życia duchowego: *Mówiono panu: uczęszczaj do cerkwi, módl się do Boga, przestrzegaj Jego przykazań, czyń dobro – w tym upatrywano celu chrześcijańskiego życia! (...) Lecz wszyscy mówili nie to, co należało powiedzieć (...) Modlitwa, post, czuwanie i wszelkie inne uczynki chrześcijanina, chociaż dobre są same w sobie, jednakże nie w ich spełnianiu tkwi cel chrześcijańskiego życia, jakkolwiek są koniecznymi środkami do osiągnięcia tego celu. Prawdziwy natomiast cel życia chrześcijańskiego polega na zdobywaniu Świętego Ducha Bożego* [2].

W rozmowie pojawiło się całkiem zasadne pytanie: *Dobre uczynki są widzialne, lecz jak można zobaczyć Ducha Świętego? Skąd uzyskać pewność, czy jest on we mnie, czy nie*? Nasz bohater zaświadcza, że przy cudownej pomocy starca Serafina później „ujrzał" Ducha Świętego.

Niebezpiecznie jest jednak cudowne widzenia przyjmować za fundament codziennego życia. Z drugiej strony, trudno jest żyć, nie zdając sobie sprawy z rzeczywistości, w jakiej żyjemy. Jeśli ta rzeczywistość jest „Duchem", musimy stworzyć sobie pewną duchową wizję świata. Byli o tym przekonani pisarze rosyjscy – zarówno religijni, jak i świeccy. Przytoczmy po jednej opinii z każdego „nurtu".

Grigorija Skoworodę (1722-1794) można uznać za prekursora rosyjskiej filozofii. W młodości próbował się wyzwolić spod dominacji kultury kościelnej swego kraju. Studiował z zapałem nauki przyrodnicze i chciał nawrócić swych współczesnych na empiryczną, naukową wizję świata. Lecz w miarę poznawania zjawisk natury rosło w nim przeświadczenie, że rzeczywistość jakby *rozpada się* na jego oczach. W końcu dopuścił myśl, że poza doświadczeniem zmysłów należy odnaleźć jedyną zasadę żywej jedności, którą jest boskie Słowo albo Logos. Istotnie, w obrębie jego kosmologicznego horyzontu *Chrystus jest wewnętrznym prawem świata.* Zwracając się do stworzeń, Skorowoda obwieszcza: *Za waszym złym słońcem znajdziemy słońce nowe i wspaniałe – niech stanie się światłość! On woła do nas: Radujcie się. Bądźcie ufni. Pokój z wami. Nie lękajcie się. Ja jestem światłem dla boskiego słońca i jego świata. Kto jest spragniony, niech przyjdzie do mnie i pije* [3].

Za przykład drugiego nurtu może posłużyć autor typowo religijny, Teofan Pustelnik (zm. 1894) [4]. Odkrycie duchowego sensu świata nie powinno być – według niego – trudne, gdyż wszyscy mamy „zmysł estetyczny", zmysł piękna, zmysł dążenia ku jedności. Ten „zmysł estetyczny" z jednej strony wywołuje w nas niezadowolenie ze wszystkiego, co widzimy, smutną zadumę, z drugiej zaś – daje nam poczucie pewności, że świat musi mieć sens. Jeśli tego sensu nie znajdujemy, przypominamy spragnionego, który miota się na wszystkie strony w poszukiwaniu wody, jedynej rzeczy, jakiej potrzebuje.

Czyż tego „estetycznego" poszukiwania duchowego sensu świata nie odnajdujemy we wszystkich filmach Tarkowskiego?

Duchowość życia

Duch jest życiem – nie można go więc wyrazić w sposób pełny w abstrakcyjnych pojęciach. Paweł Florenski już w filologicznej analizie pojęcia „prawda" [5] odkrywa tę szczególną postawę. Słowo „prawda" jest bardzo znaczące dla zrozu-

mienia mentalności różnych narodów. Łaciński termin „veritas" jest raczej pojęciem sakralnym. Ma te same korzenie co niemieckie „wehren" (zabronić, powstrzymać) i łacińskie „verenda". Prawda jest tajemnicą, tabu. Na odwrót, całkiem laickie jest greckie pojęcie „aletheia"; oznacza ono coś, co wyłoniło się z zapomnienia, oznacza odkrycie, prawdę naukową. Słowiański termin na określenie „prawdy" to „istina". Ma te same korzenie co łacińskie „est" (być). Prawdziwe jest to, co istnieje. Ale bliskie jest także sanskryckiemu „asthmi", które oznacza „oddychać", „żyć". U Słowian silne jest odczucie, że jeśli coś istnieje, musi być żywe. Prawda to życie. To, co żyje, porusza się. Życie jest wibracją; zatrzymać ją oznaczałoby zabić. Mając na uwadze te rozważania, łatwo zrozumieć duchowe peregrynacje wielu rosyjskich myślicieli z ubiegłego stulecia. Wielu z nich uległo fascynacji niemieckim heglizmem, doskonałością czystych idei. Gdy jednak zgasł pierwszy zapał, nadchodził kryzys – powrót idei do życia wymykającego się ideom.

Niestety ów wybór prawdy życia niesie ze sobą inne, poważne zagrożenie. Życie, które jest w ruchu i się zmienia, podporządkowane jest śmierci. Idee są wieczne, życie przemija. Jednak chrześcijanie wierzą w życie wieczne. Czy nie ma tu przypadkiem jakiejś sprzeczności? Bóg jest wieczny, gdyż jest niezmienny; idee, prawdy abstrakcyjne nazywane są wiecznymi, gdyż uczestniczą w tej niezmienności. W jaki sposób wiecznym mógłby być rytm życia? Na to pytanie, jawiące się teologom jako problem o fundamentalnym znaczeniu, teologia rosyjską dała własną odpowiedź. Inaczej niż u scholastyków, nie nazwała ona prawdy po prostu Bogiem. Prawdą jest Chrystus. Prawdą jest więc nie czysta idea, „pierwsza przyczyna" we wszechświecie, lecz żywa osoba, która rządzi na wieki wieków. Chrystus jest prawdą żywą, rodzi się i umiera, cierpi i raduje – jest zarazem wieczny. Czy to sprzeczność? Chrystus byłby zatem ową „mocą", która – w planie logicznym – potrafi pogodzić to, co wydawało się nie do pogodzenia [6].

Zacytujmy dla przykładu Wissariona Bielinskiego (1811-1848). Bielinski wyznawał wiarę w Absolut, w sensie Heglowskim. Dosięgnął go jednak kryzys wewnętrzny. Być może Absolut Hegla wystarcza umysłowi teoretycznemu, abstrakcyjnemu do objaśnienia sensu wszechświata, lecz jak pocieszyć tych, którzy cierpią i umierają? Jedynym ratunkiem dla istot ludzkich okazuje się droga krzyżowa Chrystusa i jego zmartwychwstanie, oto punkt centralny historii ludzkości. *Ażeby odrodzić ludzkość, musiały zabrzmieć w tym chaosie rozkładu i zgnilizny zbawienne słowa syna człowieczego: „Pójdźcie do mnie wszyscy, którzy pracujecie i jesteście obciążeni, a Ja was ochłodzę". Tłumy barbarzyńców musiały obalić tę kolosalną potęgę, rozbić ją mieczem na wiele potęg, przyjąć Słowo i pójść każdy swoją własną drogą do wspólnego celu* [7].

Życie jako takie, urok realnego życia w jego historycznych przejawach, pragnienie takiego życia, które ma sens i źródło w wieczności – oto niezmienne wartości u Bielinskiego. *Wieczność nie jest snem, ani snem nie jest życie, które jest stopniem do niej! Wiele jest w nim brzydoty, lecz jeszcze więcej piękna. Są w nim momenty słabości, grzech, porażki, lecz są także łzy pokuty, żarliwe, niosące pocieszenie, łzy pokuty późną nocą przed krzyżem Tego, który za nas został ukrzyżowany. Jest upadek, lecz jest i podniesienie. Jest pragnienie, ale i realizacja. Są chwile gorzkie, zabójcze, chwile zwątpienia i rozpaczy, chwile niszczącej*

niezgody z nami samymi, odrzucenia życia, lecz są też upojne chwile wiary, gdy czuje się w piersi żar, w duszy potężne światło, a życie staje się tak piękne, tak pełne, tak bliskie szczęścia. Jest cierpienie głębokie, nie do zniesienia, są nieszczęścia przekraczające granice wytrzymałości i zmieniające nam ziemię w piekło, gdzie słychać zgrzyt zębów i czuć powiew zimnej, grobowej wilgoci, i nie ma wyjścia, ani końca; lecz z tego świata zniszczenia i śmierci słychać donośny głos pociechy: „Pójdźcie do mnie wszyscy, którzy pracujecie i jesteście obciążeni, a Ja was ochłodzę. Weźmijcie jarzmo moje na się, a uczcie się ode mnie, żem jest cichy i pokornego serca, a znajdziecie odpoczynek duszom waszym. Albowiem jarzmo moje słodkie jest, a brzemię moje lekkie". Dusza ponownie wypełnia się więc niewyrażalnym szczęściem, a cmentarz, na którym żyją tylko gnijące szczątki umarłych, ponownie przekształca się dzięki niemu w cichą dolinę spokoju, gdzie groby przykryte trawą i kwiatami toną w cieniu płaczących wierzb, a szmer przejrzystego strumyka miesza się z cichym szumem powietrza, zaś daleko, za górą, można ujrzeć skraj wieczornego nieba, rozświetlonego, zalanego purpurowymi promieniami zachodzącego słońca. I zdaje się, że dusza w tej uroczystej ciszy kontempluje tajemnicę wieczności, którą widzi jako nową ziemię i nowe niebo [8].

Prawda jako wszechjedność

Tym terminem Włodzimierz Sołowjow określił kryterium prawdy [9] – prawdziwe jest to, co jest w stanie wszystko zjednać, zestroić w całość. Jakaś rzecz jest słuszna, jeżeli nie przeciwstawia się innym, lecz stanowi ich dopełnienie, ich rozwój. Dotyczy to zarówno przedmiotów, jak i osób. Gdy chodzi o osoby, wystarczy przypomnieć sławne powiedzenie Chomiakowa: *Do piekła każdy idzie na własną rękę, do nieba można pójść tylko z innymi* [10]. Odrębność człowieka – utrzymuje Paweł Florenski – nie polega na strasznym uniezależnieniu od wszystkiego i wszystkich, jak chciał Arystoteles, lecz odwrotnie – na tajemnej relacji z całym światem. Rzeczy tego świata, same w sobie, są czymś oddzielnym, lecz człowiek, który szuka ich tajemnego związku, niejako pomaga materialnemu światu wyjść poza jego samotność i śmierć. Przeto prawda, w swym najgłębszym sensie, nie może być kartezjańską *idea clara et distincta ab quavis alia*. Istnieje w powiązaniu z całością, jest dynamiczna, zaś przede wszystkim jest tajemnicą, której sens możemy odkryć tylko dzięki nieustannym poszukiwaniom.

Erland Josephson, szwedzki aktor, który zagrał w *Nostalgii* rolę Domenica, potwierdza: *Tarkowski to człowiek, który uwielbia tajemnicę i sekrety. Widz powinien mieć możliwość snucia własnej opowieści (...). Podczas przygotowań do filmu Tarkowski wyjaśnia linijka po linijce tekst scenariusza. Następnie podczas zdjęć całość zostaje odcedzona, a on tworzy nową alchemię* [11].

Innymi słowy, Tarkowski próbuje właśnie uchwycić stawanie się prawdy, a nie utrwalić to, co raz zapisane w tekście scenariusza. Aby uchwycić istotę takiej prawdy, należy przełamać niewolniczy strach, który sprawia, że nieustannie drżymy na myśl o pomyłce, jak owa korektorka z filmu *Zwierciadło*. Należy dotrzeć – jak w *Stalkerze* do strefy wolności, zmyliwszy czujność tych, którzy ją kontrolują. Jak powiedział sam Tarkowski: *Poszukiwanie prawdy oznacza podą-*

żanie za duchowymi potrzebami człowieka [12], które go wiodą pośród różnorodności i zmienności zjawisk życia.

Duchowość personalistyczna

Skoro życie jest nieustanną zmiennością, nie da się zamknąć w systemie, opisać przez sumę pojęć. Tylko żywa osoba jest w stanie dokonać syntezy różnorodnych manifestacji zmieniającej się rzeczywistości. Dlatego także osoby Chrystusa nie da się utożsamić z „chrześcijaństwem", z katechizmem. Chrystus jest życiem, więc musi w nas żyć. I żyje ono, zwłaszcza w tych osobach, które zostały przez naturę obdarzone zdolnością dawania życia, tzn. w chrześcijańskich matkach. Matczyne uczucia są najlepszym wyobrażeniem idei Boga Ojca.

Wymowny przykład takiej refleksji znajdziemy u założyciela ruchu słowianofilskiego, Aleksego Chomiakowa (1804-1860), który odcisnął decydujące piętno na rosyjskiej myśli religijnej ubiegłego stulecia [13]. Chomiakow ukształtował się w atmosferze życia rodzinnego, w domu, w którym mimo pewnych konfliktów, udało się, dzięki wspaniałej matce, zachować rodzinną harmonię. Później Chomiakow wiele studiował i uznał, że Europa Zachodnia pod wieloma względami była nieporównanie bardziej rozwinięta niż Rosja. Zarazem dostrzegł tam jednak liczne podziały światopoglądowe i wstrząsy, których nie dane mu było poznać w rodzinie. Jaka była przyczyna tak różnych doświadczeń? Odpowiedź wydawała mu się prosta. Cywilizacja europejska poszukuje jedności ideologicznej, podczas gdy w jego domu zasadę jedności rodzinnej wyrażała postać matki. Żywej prawdy nie sposób sprowadzić do ideologii, z tego rodzą się konflikty. Syntezy życia może dokonać tylko żywa osoba. Aby zaś ujrzeć prawdę, trzeba mieć matczyne serce, zdolność godzenia przeciwieństw.

Nie miejsce tu, by rozwijać tę myśl. Mając jednak na uwadze powyższe konstatacje, lepiej możemy zrozumieć kino Tarkowskiego. Również w rozwoju duchowym reżysera decydującą rolę odgrywała postać matki. Uświadamiamy to sobie, oglądając *Dziecko wojny*, pojmujemy wówczas jednoczącą moc, jaką ma ludzka postać zdolna łączyć antynomie naszej życiowej wędrówki.

Duchowość kontemplacyjna

Kościół wschodni bywa często porównywany z Marią, a zachodni z Martą. Trzeba przyznać, że również pisarze rosyjscy wysoko sobie cenili urok kontemplacji, która – zgodnie z prawami Justyniana (*Nowela 133*) – miała być celem życia klasztornego. Pod tym względem Rosjanie są kontynuatorami bogatej tradycji greckiej. Również dla nich kontemplacja – po grecku „theoria" – przedstawia ideał życia godny mądrego człowieka [14].

Etymologicznie słowo „theoria" oznacza „widzenie", wizję. Są jednak różne rodzaje widzeń. Pierwsze – zmysłowe – wiąże się z naszym wzrokiem. Ujawnia ono piękno rzeczywistości cielesnej – z pewnością pociągające, lecz pozbawione znaczenia. To widzenie nie kształci, lecz oślepia, gdyż uniemożliwia spojrzenie do wnętrza. *Jakże jestem zmęczony oglądaniem rzeczy pięknych* – wzdycha bohater *Nostalgii* na początku filmu.

Istnieje jednak inny rodzaj widzenia. Dość szybko doświadczyli go mądrzy Grecy poszukując prawdy – zmysły dostarczają tylko opinii (doxa). Jeśli jednak człowiek nigdy nie widział piękna lub dobra – mówi Platon – doznał tego *w inny sposób, za pomocą zmysłu, który nie jest cielesny.* Istnieje więc, obok widzenia zmysłowego, jakieś inne widzenie – wewnętrzne, intelektualne, umysłowe. Filozofowie greccy zwą je także duchowym, osiąganym dzięki mocy ludzkiego ducha. Nie trzeba chyba przypominać, jak wielką wagę w greckiej starożytności przypisano panowaniu intelektu, który był zdolny – dzięki pokrewieństwu ze światem idei – wnosić się na wyżyny spraw niebieskich. Intelekt uznawano za „zdolny widzieć" z natury, za podobny Bogu i boski.

Jednak w tym punkcie myśl chrześcijańska zasadniczo różni się od koncepcji starogreckich. Kładzie ona nacisk na trzeci rodzaj widzenia – istniejący oprócz dwóch poprzednich – i tylko ten uznaje za duchowy we właściwym znaczeniu. Tylko za sprawą tego widzenia jesteśmy zdolni odgadnąć tajemnicę świata, sekret stwórcy, ratio mundi, treść stwórczego słowa Bożego. W rosyjskiej tradycji „sofianicznej" ten pierwotny zmysł wszystkich stworzeń nazwano sofią, mądrością świata, i przedstawiano go pod postacią anioła o kobiecych kształtach, *das ewig Weibliche* z wizji Sołowjowa:

Wszystko co było, co jest
i wszystko co będzie
jednym nieruchomym spojrzeniem objęte...
O świetlistości, która mnie uwiodłaś,
widziałem cię w pełni na pustyni.
Dokądkolwiek pójdę, zabiorę cię na falach życia,
w duszy mojej te róże nigdy nie zwiędną [15].

Nie trzeba chyba dowodzić, jak bardzo Tarkowski kładzie nacisk na to duchowe widzenie świata. Można przyjąć, iż właśnie ono jest główną treścią jego filmów. Trzeci rodzaj widzenia przewyższa nie tylko widzenie za pomocą zmysłów, lecz i to intelektualne. Dostępne jest ludziom czystego serca: *Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą* (Mt 5,8).

W ukształtowaniu rosyjskiej duchowości dużą rolę odegrał pewien aspekt, który manifestował się swoistym kultem szaleństwa [16].

U schyłku XVI w. Państwo Moskiewskie zdecydowanie zerwało zarówno z humanistycznym Zachodem, jak i platonizującą Grecją. Przełom nastąpił w połowie stulecia należącego jeszcze do rosyjskich wieków średnich, a dokładnie za czasów cara Iwana Groźnego i metropolity Makarego. Całe życie świeckie owego czasu było przeniknięte duchem monastycznych reguł. Wszelkimi postępkami człowieka rządziło prawo Boskie reprezentowane przez Cerkiew. Pobożność klasztorna i pobożność laicka stały się jednym. Całe społeczeństwo przypominało wielki monaster, którego przełożonym i wspólnym ojcem był „batiuszka car".

Fakty historyczne mówią wyraźnie, że ten państwowy klerykalizm wyrządził szkodę duchowi rosyjskiej Cerkwi. Zmniejsza się zatem liczba świętych wśród mnichów i biskupów. Pojawiają się zaś inni, którzy wyłonili się jako swego rodzaju rewolucjoniści, obrońcy wewnętrznej wolności. W Rosji zwano ich jurodiwymi, Bożymi szaleńcami.

Enciklopediczeskij słowar' Efrona i Brockhausa określa ich jako ludzi, których miłość do Boga i bliźnich popchnęła do przyjęcia ascetycznej formy chrześcijańskiej pobożności, zwanej szaleństwem, miłością Chrystusa. Dobrowolnie rezygnują oni z wygód i dóbr życia doczesnego, z korzyści wynikających z życia w zbiorowości, z dobra, jakim jest rodzina; ponadto zgadzają się na to, by uznano ich za szaleńców, za ludzi nie przestrzegających norm współżycia i przyzwoitości, pozwalających sobie na skandaliczne zachowania. Owi asceci nie bali się mówić prawdy potężnym świata tego, oskarżać tych, którzy zapomnieli o sprawiedliwości Bożej. Podnosili za to na duchu tych, których pobożność rodziła się z bojaźni wobec Boga. Za podstawę i usprawiedliwienie takiego sposobu życia posłużyły słowa apostoła: *my głupi dla Chrystusa* (1 Kor 4, 10-13). Słowiański troparion liturgiczny zawiera pochwałę ku czci jurodiwych: *Usłyszawszy głos Twego apostoła Pawła: „My głupi dla Chrystusa", Twój sługa N. stał się szalonym na ziemi.*

Jednak to nie zewnętrzne objawy szaleństwa są fundamentem duchowym tych ludzi. Jest nim raczej gorące pragnienie wolności ducha. Gdy doszło do dominacji praw pisanych w społeczeństwie państwowo-kościelnym, gdy wszystko, z czym Bóg zwracał się do ludzkiej duszy, stało się monopolem zewnętrznej wobec niej władzy – pojawili się ludzie, którzy mniej lub bardziej świadomie wyrażali przekonanie, że najgłębszą podstawą naprawdę dobrych uczynków jest wolna wola. W sercu ludzkim słychać głos sumienia, który także jest objawieniem – prawa zewnętrzne są dane po to, by wyleczyć nasze sumienie z zamroczenia spowodowanego przez grzech, lecz serce naprawdę czyste nie potrzebuje więcej praw pisanych. Takie stwierdzenie pojawia się wprost, w napisanym po grecku *Żywocie* św. Szymona Szalonego. Nawet jeśli łączy się to z niebezpieczeństwem pójścia niewłaściwą drogą, ta zasada była zrozumiała dla społeczeństwa, w którym pod osłoną „praw boskich" dopuszczano się poważnych niesprawiedliwości. Czyż pewien jurodiwy w Moskwie mógł bardziej spektakularnie wyrazić swoją opinię niż wtedy, gdy spluwał za szanowanym mieszczaninem, zaś kłaniał się do ziemi przed łotrem prowadzonym po pręgierz. Jurodiwi piętnowali bezlitośnie wszelką hipokryzję ludzi uważanych za godnych szacunku.

Ileż razy w filmach Tarkowskiego pojawia się postać szaleńca, jedynego, który wśród życiowych przeszkód zdolny jest wskazać słuszną drogę. W *Nostalgii* takim szaleńcem jest Domenico, który natchnął Gorczakowa do podjęcia wyzwania wiary. Również postać Marii w *Ofiarowaniu* ujawnia oznaki umysłowej prostoty. Boży szaleniec wskazuje słuszną drogę nie dlatego, że posługuje się rozumem, lecz dlatego, że widzi to, czego inni nie są w stanie dostrzec. To przekonanie było na tyle rozpowszechnione w Rosji, że wśród jurodiwych znajdziemy niemałą liczbę świętych. Trzydziestu trzech kanonizowano, zaś jeden z nich, św. Wasyli, w potocznej opinii jest nawet uważany za patrona moskiewskiego soboru.

W artykule poświęconym Tarkowskiemu na łamach „Civilità Cattolica" [17] położono nacisk na transcendentalny, religijny sposób widzenia, zawarty w jego filmach. Zgadzamy się z tą tezą, choć niżej podpisanemu nie całkiem odpowiada termin „transcendencja"; jest on zbyt zachodni, a przez to w pewnym sensie obrazoburczy. Widzenie duchowe pozwala przekroczyć ograniczenia napotyka-

ne w rzeczywistości; nie osiąga się go jednak uciekając od świata, „transcendując" go, lecz odwrotnie – zanurzając się całkowicie w cierpieniu, które życie niesie ze sobą. Wyraża to zasada praxis – pełnią życia jest dopiero wznoszenie się ku theorii, ku poznaniu duchowemu.

Duchowość ikonograficzna

Ikony zajmują w rosyjskiej duchowości miejsce szczególne. Tworzą ikonostas, są noszone w procesjach. Prywatne domy mają małe sanktuarium zwane „krasnoj ugołok". W historii Kościoła wschodniego są one takim samym wyrazem wiary jak tradycja pisana i ustna. Drugi sobór w Nikei, w 787 r., przyrównał malarstwo do głoszenia wiary. Według rosyjskiej *Hermeneji* (podręcznika dla malarzy) – jak pisze Leonid Uspienski – sztuki ikonograficznej nie sposób oddzielić od tego, co wyobraża, ikona jest symbolem, który wyraża, w pewien sposób ucieleśnia i uobecnia wyższą rzeczywistość [18].

Nie dziwi więc, że kwestia ikonograficzna zajmowała Tarkowskiego od początku jego twórczości artystycznej. Zmierzył się z nią w *Andrieju Rublowie* – powstał film nie tylko doskonały artystycznie, ale i zgodny z tradycyjnymi naukami rosyjskiej teologii, dotyczącymi zasad uprawiania tej świętej sztuki. Ikona zakłada z jednej strony duchowe widzenie świata, czyli kontemplację, z drugiej – nie pozostaje ona zwykłą wizją. Ikonografem jest ten, kto potrafi przekazać innym swe doświadczenie za pośrednictwem malowanego obrazu.

Z dużym wyczuciem psychologicznym opisuje Paweł Florenski [19], jak z wizji wewnętrznej rodzi się ikona. To proces dość szczególny. Pierwsza faza jest „mroczna". To bolesne doświadczenie kontrastu między pięknem wizji duchowej i brzydotą realnego świata. Artysta cierpi. To popycha go do tworzenia nowych form – pięknych, lecz nierealnych. Artyści niecierpliwi uznają tę formę swych wytworów za ostateczną. W ten sposób, zdaniem Florenskiego, powstaje sztuka fałszywa, zwodnicza. Prawdziwi artyści oczekują trzeciego stadium. Odkrywają, że niektóre formy realne, nawet jeśli niedoskonałe, mogą się stać symbolem pierwotnej wizji duchowej. Tak rodzi się ikona. Jest ona realną formą życia, a zarazem wyziera z niej (bardziej niż „spoza" niej) duchowa rzeczywistość.

Problem przedstawia się więc następująco: jak dotrzeć do owego duchowego widzenia, jak je wyrazić? Zauważyliśmy wcześniej, że podstawową zasadą jest: za pośrednictwem „praxis", czyli życia, dojść do „theorii", wizji, widzenia. I właśnie tę zasadę doskonale ilustruje artystyczna ewolucja Andrieja Rublowa, którą Tarkowski przedstawił w swoim filmie. Na początku pojawia się postać Teofana Greka, malarza pięknych form, dostrzeżonych w życiu i skopiowanych na żywych modelach. Jednak Rublow czuje, że nie jest to sztuka, której pragnie. To tylko zmysłowa wizja, która może nie wznieść się ponad poziom świeckiego estetyzmu. Malarze mnisi postępują w inny sposób – studiują uważnie Pismo Święte i malują to, co przeżyli w trakcie swych medytacji. Ale i te ikony nie podobają się Rublowowi.

Swe wielkie dzieło ikonograficzne rozpocznie dopiero doświadczywszy uprzednio w życiu cierpień. Współbrzmi ono z dźwiękiem odlanego w ziemi dzwonu. To życie, w całej jego pełni, jest natchnieniem prawdziwego malarstwa,

ziemskie udręki wnoszą nas tam, skąd widzimy niebo. Życie, jak wspomnieliśmy, zostało nazwane słowem „praxis". Aby dotrzeć do duchowego widzenia wymagana jest także „praxis" duchowa, której fundamentem jest miłosierdzie, współczucie dla bliźnich. W tym autorzy rosyjscy są zgodni: miłość jest zasadą poznawczą; ten, kto nie kocha, nie zna boskiej prawdy, jaką jest właśnie miłość. Nie intelekt więc nas prowadzi, lecz serce. Zacytujmy dwa charakterystyczne teksty. Autorem pierwszego jest Piotr Iwanow: *Tylko sercem można pojąć sekret wszechświata (...). Kto ma serce, postrzega Boga, ludzi, zwierzęta, naturę. Tylko serce potrafi dać ukojenie duszy* [20].

Serce jest naturalnym siedliskiem miłości. Co za tym idzie, miłość jest pierwszą i najważniejszą zasadą poznawczą. Ukazuje to drugi tekst, autorstwa Borysa Wyszesławcewa: *Dla intelektualizmu ostatniej doby profetyczne stało się powiedzenie Leonarda da Vinci: „Wielka miłość jest córką wielkiej wiedzy". My, wschodni chrześcijanie, możemy powiedzieć coś odwrotnego: „wielka wiedza jest córką wielkiej miłości"* [21]. Także ten aspekt został zaakcentowany w filmie *Andriej Rublow*.

Prawda jako „anamnesis"

Posłużyłem się zaczerpniętym z liturgii terminem „anamnesis", gdyż powszechnie znany jest wpływ, jaki wywarł na słowiańską mentalnością urok długich liturgii. Ponoć już św. Włodzimierz – według podań zawartych w *Powieści minionych lat* – nawrócił się na chrześcijaństwo, gdyż wywarło na nim wrażenie piękno liturgii Konstantynopola [22]. Wydaje się, że właśnie upodobanie w zewnętrznej okazałości i przepychu, jest natchnieniem dla tych liturgicznych uroczystości. Z drugiej strony, jest czymś zaskakującym, jak bardzo uwielbiali liturgiczny splendor także ci święci, którzy skupiali się na wewnętrznym aspekcie życia duchowego. W liturgii odkrywali jakiś element, który wydawał im się niezbędny, by poczuć się chrześcijanami. Jak go określić? Powiada się – jak twierdzi Sergiusz Bułgakow – że liturgia przyciąga Rosjan, gdyż oferuje im w codziennej szarości wizję życia innego, *nieba na ziemi* [23]. To dobre wyrażenie, lecz można je błędnie zrozumieć jako wizję przyszłego świata, świata całkiem nowego. W tym sensie mówi się także o rosyjskim eschatologizmie, o skupianiu się na rzeczywistości, która nadejdzie [24]. Jednak wiele osób nie podzielało tych spostrzeżeń, nie przypadły one do gustu np. Włodzimierzowi Sołowjowowi. Sądził on nawet, że kaznodzieje mówiący zbyt wiele o „nowym świecie" zaprzeczają prawdziwemu chrześcijaństwu, którego istotą jest pojęcie zmartwychwstania (nie mające nic wspólnego ze zwolnioną projekcją przyszłości). Odwrotnie, to pojęcie oznacza powrót do życia, a więc do wszystkich wartości przeżywanych na ziemi [25].

Jest to aspekt niezwykle istotny także w liturgii, która jako całość jest anamnesis, przypomnieniem zarówno przeszłości, jak i przyszłości w akcie teraźniejszym. Centralna modlitwa podczas mszy nazywa się właśnie anamnesis – to przypomnienie życia Chrystusa, jego narodzin, męki, zmartwychwstania, wniebowstąpienia, a także jego powrotu w chwale. Dodaje się wspomnienie świętych, zmarłych, czyli życie Kościoła z jego długą historią. Wszystko to jest rozumiane jako symboliczny akt, w którym ponownie łączą się różne po-

rządki czasu i odległa rzeczywistość znów staje się nam współczesna. Czas daje życie, ale je także rozdrabnia, rozdziera na poszczególne chwile; anamnesis przezwycięża tę ulotność czasu, łączy to, co zostało rozdarte. Oto siła liturgii. Profesor Boris Bobrinskoy mówi o „eucharystycznym" charakterze obrządku [26], a Bułgakow o jego „realizmie" [27], tak objaśniając wydarzenia liturgiczne: na Boże Narodzenie Chrystus naprawdę się rodzi, a na Wielkanoc – umiera i zmartwychwstaje.

Ten anamnetyczny charakter ujawnia się nie tylko w trakcie mszy świętej, jest też silnie obecny w obrzędach pogrzebowych. Rosjanin – pisze Turgieniew – umiera tak, jakby dopełniał się rytuał. Podczas pogrzebu śpiewa się wielokrotnie *Wiecznaja pamiat'*. W tym kontekście doskonale możemy zrozumieć słowa Tarkowskiego, który mówiąc o swej koncepcji estetycznej, określił kino jako *sztukę zdolną utrwalać czas*, zdolną go uwięzić, *zapieczętować*.

Pojęcie anamnesis jest pojęciem liturgicznym, ale ma ono swój świecki odpowiednik – nostalgię. Wyraźne są tu dwa odmienne odcienie. Nostalgię odczuwa się z powodu przeszłości, którą uważa się za straconą. Natomiast anamnesis to wspomnienie radosne, które sprawia, że przeszłość staje się bardziej teraźniejsza niż wówczas, gdy była przeżywana. Film Tarkowskiego nosi tytuł *Nostalgia*. Gdybym miał objaśnić jego treść, posłużyłbym się tymi pojęciami – pokazano w nim olbrzymią siłę uczucia religijnego, zdolną przekształcić nostalgię w anamnesis.

Jeden z bohaterów, Gorczakow, cierpi z tęsknoty i, nie mogąc znieść utraty przeszłości, umiera. Właśnie zmarł na zawał, przemierzywszy basen w Bagno Vignoni. Mamy tu pradawny symbol wody, chaotycznego żywiołu zniszczenia i zapomnienia. Lecz Gorczakow przemierzał basen z zapaloną świecą w dłoni, symbolem wiary. Za sprawą tej świecy dokonuje się przeistoczenie. Następnie kamera wędruje pośród ruin opactwa w San Galgano. W środku transeptu, w którym hulają wiatry, pojawia się, w podwójnej ekspozycji, obraz daczy, gdzie Tarkowski spędził dzieciństwo. Na grobli nad strumykiem siedzi Gorczakow z uśmiechem na ustach (czyli już nie tęskni!). Prószy śnieg, choć jest wiosna. Różne wymiary czasu i przestrzeni zbliżyły się do siebie. Strzeże ich wierny pies. Czas nie rozpada się na fragmenty, lecz przekształca w wieczność: w *wiecznuju pamiat'*.

Idea powszechnego zbawienia

W rosyjskich wsiach, często dość odległych od siebie, wspólny wysiłek i ścisła współpraca stworzyły kolektywistyczne nastawienie, które odbija się także na polu duchowym. Dostojewski ujął tę myśl w powiedzeniu: *Wszyscy są odpowiedzialni za wszystkich*. Rosyjskie sumienie nigdy nie zadowalało się uznaniem jednostkowego zbawienia za wystarczające. Ten uniwersalizm powinien być pogodzony z gorącym uczuciem patriotycznym, a może nawet powinien być jego najniewinniejszą wykładnią. Pisze Dostojewski: *I z czasem, wierzę w to, my, to znaczy oczywiście nie my, lecz przyszli Rosjanie, zrozumieją już wszyscy bez wyjątku, że stać się prawdziwym Rosjaninem będzie właśnie znaczyło: dążyć do definitywnego złagodzenia europejskich sprzeczności, znaleźć ujście dla europejskiej tęsknoty w swojej duszy rosyjskiej, ogólnoludzkiej i wszech-*

jednoczącej, zmieścić w niej z braterską miłością wszystkich naszych braci, a wreszcie może nawet wymówić ostateczne słowo wielkiej, powszechnej harmonii, ostatecznej braterskiej zgody wszystkich plemion podług ewangelicznego przykazania Chrystusa! [28] *(...) Ja mówię o nienasyconym pragnieniu narodu rosyjskiego, pragnieniu towarzyszącym mu od zawsze, pragnieniu pojednania powszechnego w imię Chrystusa wszystkich ludów, wszystkich jak braci. I jeśli to pojednanie jeszcze nie istnieje, jeśli Kościół nie został jeszcze całkiem zbudowany, nie tylko w modlitwie, ale nawet w rzeczywistości, to niemniej przeczucie tego Kościoła i nienasycone, może nawet prawie nieświadome, jego pragnienia są bez wątpienia obecne w sercu naszego wielomilionowego narodu. (...) Wierzy on, że dostąpi w końcu zbawienia tylko w pojednaniu z całym światem w imię Chrystusa* [29].

Takie jest również uniwersalne znaczenie słowa „prawosławie", które – zdaniem Sołowjowa – zachowało się w narodzie rosyjskim, oraz idea szczególnego powołania Rosji. Uznanie siebie za jedyny naród wybrany przez Boga oznaczałoby jednak powrót do Starego Testamentu, do religii żydowskiej. W Nowym Testamencie *nie ma już kwestii jakiejś poszczególnej narodowości; odwrotnie, oświadczono w nim, że nie powinny istnieć antagonizmy narodowe*. Bóg nie wzywa już oddzielnie narodów, lecz stają przed nim złączone. Naród nie został powołany przez Boga, jeśli nie jest to w ramach Kościoła powszechnego. To powszechne prawosławie – sądzi Sołowjow – jest głęboko zakorzenione w prostym, rosyjskim ludzie i nie da się go wyrwać z serc wiernych. *Niedobrze człowiekowi być samotnym. Podobnie z narodem. Mija dziewięćset lat, gdy zostaliśmy ochrzczeni przez św. Włodzimierza w imię Trójcy przywracającej życiu, a nie w imię jakiejś sterylnej jedności. Rosyjska idea nie może być negacją naszego chrztu. Idea rosyjska, historyczna powinność Rosji wymaga od nas uznania się za solidarnych z powszechną rodziną Kościoła i użycia wszystkich naszych narodowych sił, całej potęgi naszego imperium, do pełnej realizacji społecznej Trójjedni, w której każdy z trzech organicznych, głównych elementów – Kościół, Państwo, Społeczeństwo – pozostaje całkowicie wolny i suwerenny nie oddzielając się od pozostałych, nie wchłaniając ich, ani nie niszcząc, lecz potwierdzając własną, całkowitą solidarność z nimi. Przywrócenie na ziemi tego wiernego wyobrażenia boskiej Trójcy – oto rosyjska idea. A jeśli ta idea nie ma w sobie nic wyjątkowego, ani skłaniającego się ku partykularyzmom, jeśli nie jest niczym innym jak nowym aspektem samej idei chrześcijańskiej, jeśli dla osiągnięcie tej misji nie musimy działać przeciw innym narodom, lecz z nimi i na ich korzyść – to wszystko stanowi niezbity dowód na to, że ta idea jest prawdziwa. Gdyż Prawda wykształca Dobro, a dobro nie zna zawiści* [30].

Oczyszczające cierpienie

Myśliciele rosyjscy od dawna podejmowali rozważania nad prawdziwym sensem cierpienia, śmierci, doznanych gwałtów. Jednym z ostatnich przykładów jest Borys Pasternak, który pisze w zakończeniu *Doktora Żiwago*: *Dusza jest smutna aż do śmierci*, i dalej:

Lecz księga życia już stronicą inną
otwarła się – ta strona jak sakrament.

Co napisane wypełnić się winno.
Niech więc wypełni się do reszty. Amen [31].

Cierpienie jest wielką siłą, gdyż uświęca nie tylko niewinnych, lecz także tych, którzy grzeszyli, pomylili naukę życia, lecz którzy potrafią to przyznać. Aby to lepiej zrozumieć, może warto przypomnieć rozważania poety Wiaczesława Iwanowa o trzech stopniach mistycyzmu [32]. Pierwszy jest zwany „anarchicznym" i jego najlepszy wyraz znajdziemy w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. To mistycyzm ludzi młodych, którzy otwierają oczy na świat i odkrywają wiele nieuczciwości i hipokryzji. Reagują na to okrzykiem: *Precz ode mnie, przeklęci!*

Drugi stopień to etap nadziei, wyrażony w *Przeistoczeniu* Rafaela. W partii dolnej widać faryzeuszy skazujących cudzołożnicę. Lecz apostołowie, wszedłszy na Górę, widzą oczami oświeconych nowy, przyszły świat, w którym nie będzie zła, a tylko światłość. Wizja mistyczna przynosi ulgę, lecz zarazem oddala od konkretnego życia, od teraźniejszości, od rzeczywistości.

I oto trzeci stopień mistycyzmu – poświęcenie. Iwanow znajduje jego wyraz w *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci. Chrystus wie o zdradzie, mimo to w akcie pogodzenia pochyla głowę – akceptuje cierpienie, ponieważ odkrywa, że ono także pochodzi od Boga i zmienia świat. W *Andrieju Rublowie* Tarkowskiego to właśnie ta myśl dominuje w ostatniej scenie, gdy rozbrzmiewa nowy dzwon.

Rosyjska zima to naturalny symbol śmierci i rozkładu. Brak w niej jakichkolwiek oznak, że życie zdołałoby przetrwać od jednego lata do następnego. Nadchodzi maj, rozsypując bogactwo kwiatów na polu zniszczenia. W rosyjskiej mentalności nowe życie, nowe społeczeństwo może się pojawić dopiero po rozpadzie społeczeństwa, które było przedtem, życie wieczne może się rozpocząć po ziemskiej śmierci. Przekonania tego rodzaju nie dziwią u rewolucjonisty, jakim był Bakunin, ale znajdujemy je również, w łagodniejszej tonacji filozoficznej, u księcia Jewgienija Trubeckiego (1863-1920) w jego *Sensie życia*: *W historii ostatnich czasów znajdziemy mnogość przykładów. Wizja niezniszczalnego, wiecznego państwa Bożego pojawiła się świętemu Augustynowi w dniach przypominającej katastrofę okupacji Rzymu przez Alaryka, w czasach upadku Zachodniego Cesarstwa Rzymskiego. Religijne napięcie i dokonania Savonaroli i Fra Angelico miały miejsce w dniach, gdy pojawiło się duchowe zło, w czasach Machiavellego i Cesare Borgii. U nas, w Rosji, pośród tatarskiego terroru, nastąpił rozwój duchowy, który wyraża żywot świętego Sergiusza i nieśmiertelne dzieła Nowogrodu. Te i inne przykłady zaświadczają o tym samym – o pozytywnej roli pierwiastka katastroficznego w świecie, o związku między najgłębszymi objawieniami i rozkładem gatunku ludzkiego. Oto dlaczego drugie nadejście Zbawiciela musi poprzedzać taka bieda, jakiej nie było od początku świata. (...) Prawdą jest tylko to: wieczne istnienie świata realizuje się poprzez śmierć jego czasowych form; osiągnięcie absolutnego sensu jest przygotowywane przez zniszczenie, co ma sens częściowy lub wątpliwy. (...) Trwa sąd nad światem, wszystkie ukryte siły duchowe ludzkości muszą ujawnić się w tej próbie ognia. Ten sam rozkład świata dowodzi, że zbliża się Królestwo Boże – jest blisko, tuż za drzwiami* [33].

Powiada się, że filmy Tarkowskiego są oskarżeniem wszelkiego rodzaju niesprawiedliwości. Z pewnością to prawda. Ale są nie tylko oskarżeniem. Pojawia się w nich również wielkie współczucie dla świata, który zdaje się zdążać ku katastrofie. Sam reżyser pisze: *Stworzona przez nas cywilizacja może zniszczyć ludzkość. W obliczu grożącej nam globalnej katastrofy, zasadniczej wagi nabiera – moim zdaniem – zagadnienie osobistej odpowiedzialności człowieka, jego gotowość złożenia ofiary duchowej* [34].

Gotowość do ofiar i do służenia światu jest właśnie tematem ostatniego filmu Tarkowskiego, *Ofiarowania*. Dzięki tej gotowości świat zostanie zbawiony.

o. TOMÁŠ ŠPIDLIK

Tłum. JERZY USZYŃSKI

Przekład przejrzał ks. HENRYK PAPROCKI

Druk za: Th. Spidlik, *Lo sfardo religioso nel cinema di Tarkowskij*, (w:) *Il fuoco, l'acqua, l'ombre*, oprac. L. Zamperini, Firenze 1989, s. 12-24.

---

1 P. Evdokimov, *La novità della vita*, Milano 1979, s. 111.

2 Św. Serafin Sarowski, *Ogień Ducha Świętego*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1992, s. 8-9.

3 Cyt. za: Th. Spidlik, *I grandi mistici russi*, Roma 1977, s. 329.

4 Th. Spidlik, *La doctrine spirituelle de Teophane le Reclus. Le Coeur et l'Esprit*, Roma 1965.

5 P. Florenski, *Stołp i utwierżdienije istiny*, Moskwa 1914, s. 19 i nast.

6 Th. Spidlik, *I grandi...*, dz. cyt., s. 327 i nast.

7 W. Bielinski, *Dumania literackie*, tłum. W. Anisimow-Bieńkowska, (w:) *Pisma filozoficzne*, Warszawa 1956, t. I, s. 27.

8 Cyt. za: Th. Spidlik, dz. cyt., s. 332.

9 W. Sołowjow, *Duchowe podstawy życia*, przeł. J. Zychowicz, (w:) tegoż, *Wybór pism*, Poznań 1988, t. I.

10 Cyt. za: Th. Spidlik, dz. cyt., s. 332.

11 Wywiad dla „Cahiers du Cinéma", nr 369, kwiecień 1985, s. 15.

12 Wypowiedź na konferencji prasowej. Cyt. za: „Le Figaro Magazine", nr 257, sierpień 1984.

13 Cyt. za: A. Gratieux, *A.S. Chomiakov et le mouvement slavophile*, Paris 1939, 2 tomy.

14 Th. Spidlik, *La spiritualità dell'Oriente cristiano*, Roma 1985, s. 284.

15 W. Sołowjow, *Sobranije soczynieni*, Bruxelles 1970, t. XII, s. 84.

16 Th. Spidlik, *I grandi...*, dz.cyt., s. 139 i nast.

17 M. Alcalá, *Andrej Tarkovskij*, „La Civilità Cattolica" nr 137, 1986, s. 234-245.

18 L. Uspiensky, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993.

19 P. Florenski, *Ikonostas*, przeł. Z. Podgórzec, (w:) tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1984.

20 P. Iwanow, *Smirienije wo Christie*, Paris 1925, s. 97.

21 B. Wyszesławcew, *Sierdce w christianskoj i indijskoj mistikie*, Paris 1929, s. 26.

22 *Powieść minionych lat*, przeł. F. Sielicki, (w:) *Kroniki staroruskie*, Warszawa 1987, s. 68-70.

23 S. Bułgakow, *Liturgia w prawosławiu*, (w:) tegoż, *Prawosławie*, przeł. H. Paprocki, Białystok – Warszawa 1992.

24 H. Biedermann, *Der eschatologische Zug in der ostkirchlichen Frömmigkeit*, Würzburg 1949.

25 W. Sołowjow, dz. cyt.

26 Zob.: S. Wierchowski, *Prawosławije w żyzni*, New York 1953, s. 224.

27 Th. Spidlik, dz. cyt., s. 355.

28 F. Dostojewski, *Puszkin*, (w:) tegoż, *O literaturze i sztuce*, przeł. M. Leśniewska, Kraków 1976, s. 314.

29 Cyt. za: Th. Spidlik, *I grandi...*, dz. cyt.

30 W. Sołowjow, *L'idée russe*, Paris 1888, s. 46.

31 B. Pasternak, *Doktor Żiwago*, przeł. P. Hostowiec, Paryż 1967, s. 496.

32 W. Iwanow, *Sobranije Soczynienij*, Bruxelle 1979, t. III, s. 86.

33 Je. Trubeckoj, *Smysł żizni*, Berlin 1922. Cyt. za: Th. Spidlik, dz. cyt., s. 351.

34 A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 161.

Modlitwa Andrieja Tarkowskiego

Boże! Czuję Twoją bliskość. Czuję Twoją dłoń na mojej głowie. Chcę widzieć Twój świat takim, jakim Ty go stworzyłeś, i Twych ludzi takimi, jakimi Ty starasz się ich uczynić.

Kocham Cię, Panie, i niczego więcej od Ciebie nie chcę. Przyjmuję wszystko co Twoje i tylko ciężar mej złości, moich grzechów, ciemność mojej nikczemnej duszy nie pozwalają mi być Twym godnym sługą.

Boże! Dopomóż mi i przebacz!

Cyt za: A. Tarkowski, *Dzienniki*, przełożył i przypisami opatrzył S. Kuśmierczyk. Książka ukaże się nakładem IS PAN w Warszawie.

Symbolika chrześcijańska w *Andrieju Rublowie*

OLGA NIESTIEROWA

Muszę się przyznać, że czuję się niezręcznie z tego powodu, iż stosuję słowo „symbol" w odniesieniu do filmów Andrieja Tarkowskiego. Wszyscy wiedzą, że sam Tarkowski wolał mówić o „obrazie artystycznym" lub też o „metaforze".

Na swoje usprawiedliwienie mogę powiedzieć co następuje. Przede wszystkim niechęć Tarkowskiego do symboli i symbolizmu wynikała, jak sądzę, z nieporozumień terminologicznych. Tarkowski protestował przeciwko racjonalistycznemu, formalnemu i schematycznemu traktowaniu symbolu, czyli przeciwko symbolowi traktowanemu jako znak i to jednoznaczny. Jednakże terminologia samego Tarkowskiego nie była w pełni jasna. Odwoływanie się do przykładów nie ma w tym wypadku sensu, ponieważ wszystkie filmy Tarkowskiego są nasycone symbolami.

Celem pokonania tej trudności wystarczy przyjąć inną interpretację pojęcia „symbol", nie mniej (jeśli nie bardziej) tradycyjną: nie tę, którą posługują się matematycy i logicy, a mówiąc umownie, „mitologiczną", czyli taką, która była obecna w zachodniej tradycji filozoficznej poczynając od Goethego i Kreitzera.

Według tej koncepcji istnieje pewien związek między dwoma światami – światem sensów i światem ich wcieleń (w terminologii platońskiej – związek świata idei ze światem rzeczy jako takich), symbol zaś jest zrealizowaniem tego związku, ponieważ występuje jako wcielenie pewnej uniwersalnej (i dlatego nie do wyczerpania) treści w konkretnym obrazie lub rzeczy. Z zasady symbol nie jest równy samemu sobie, ale jest jakby obciążony pamięcią o źródle swego sensu. Zarazem w swoim wcieleniu jest odbierany jako w pełni samodzielny i samowystarczalny. Z jednej więc strony symbol jest „dany", jest „autentyczny", co oznacza, że nie jest tylko jakąś umowną konstrukcją logiczną. Z drugiej strony zawarta jest w nim niewyczerpana możliwość interpretacji i nie można z symbolu wyprowadzić wszystkich znaczeń w akcie racjonalnej interpretacji. Trzeba też zwrócić uwagę na drugi moment. Jeżeli istotną cechą i oznaką symbolu jest jego zasadnicza sprzeczność względem siebie (wynikające z przynależności do pewnego metakontekstu), to celem otrzymania symbolu wystarczy wziąć jakiś obraz i zacytować go w innym kontekście. Nie jest więc potrzebny wspomniany wyżej uniwersalny metakontekst, a wystarczą dwa konteksty i interkontekstualne cytowanie (oczywiście, stopień uniwersalizmu symbolu jest jego bogactwem i będzie w tym wypadku uzależniony od bogactwa jego semantycznych związków, danych już w pierwszym kontekście, będącym źródłem cytatu). Takie podejście zaciera granicę między symbolem i cytatą.

W filmach Tarkowskiego często spotykamy symbole (np. wodę, płonący stos, skorupę jajka i inne), cytaty (np. teksty z Biblii i innych źródeł literackich, ważne semantycznie fragmenty klasycznych dzieł muzycznych – *Stabat Mater* w *Zwierciadle*, marsz z *Tannhäusera* i *Oda do radości* w *Stalkerze*, aria *Łzy Piotra* z *Pasji* Bacha w tymże *Stalkerze* i w *Ofiarowaniu*, obrazy Bruegla, Leonarda da Vinci, Jana van Eycka i inne), a w końcu, jakby jako pewien przejściowy modus, „przytoczone" symbole (np. konie w finale filmu *Andriej Rublow* – symbol zapożyczony z Apokalipsy i wzbogacony o nowe konotacje, sięgające powieści Dostojewskiego *Idiota*, lub też kadry z tlącym się węglem w tymże filmie, przywołujące cały szereg semantycznych znaczeń, jak taśma z ogniskiem w *Solaris*, gasnący stos na kamieniach morskich w *Stalkerze*, pożar w *Ofiarowaniu*.

Mówiąc ogólnie, ogromna liczba symboli i cytat w filmach Tarkowskiego, zapożyczonych z różnych źródeł, jest zdumiewająca, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę konsekwencję, z jaką reżyser bronił w swych pracach teoretycznych właśnie czystości sztuki filmowej. Można się zastanawiać: po co były potrzebne te wszystkie cytaty i jak reżyser je wykorzystał? Spróbuję wykazać to na jednym przykładzie, natomiast mogę od razu sformułować kilka ogólnych stwierdzeń. Od razu powinniśmy odrzucić założenie, że symbole i cytaty pełnią w filmach Tarkowskiego rolę ilustracyjną, ponieważ niczego nie ilustrują, a nawet nie wyjaśniają akcji dziejącej się na ekranie, mając bardzo dalekie odniesienia do wydarzeń rozgrywających się w filmie. Czy cokolwiek wyjaśnia lub też ilustruje ikona Trójcy, pokazana w filmie *Andriej Rublow*? Równocześnie powinniśmy zrozumieć, że właśnie z tym obrazem jest związana chyba najważniejsza myśl reżysera, tak ważna, że następnie *Trójca* Rublowa stanie się jakby symbolem całego filmu *Andriej Rublow* (przypomnijmy sobie plakat w mieszkaniu bohatera filmu *Zwierciadło*). Należy więc mówić o związkach semantycznych innego, bardziej wzniosłego porządku. Symbole i cytaty są jak gdyby ogólnym tłem akcji, występują jako swoiste epigrafy, pomagające nam zrozumieć główną myśl utworu lub poszczególne jego motywy. Właściwie należy mówić nie o epigrafach, a raczej o tematach do medytacji (warto przypomnieć, że w chrześcijańskiej praktyce tematami medytacji są teksty z Biblii bądź święte obrazy; akt medytacji polega na uświadomieniu sobie wybranego tekstu lub obrazu, na wysiłku przeniknięcia w jego duchową głębię nie tylko z pomocą ratiocinatio, ale także za pomocą myślenia obrazowego, jakby poprzedzającego stadium intuicyjnej, mistycznej kontemplacji).

Oczywiście, wszystkie te tematy pozostałyby poza kadrem, gdyby Tarkowski nie chciał za ich pomocą skupić rozbitej uwagi widza, skoncentrować na nich naszych subiektywnych odczuć i przeżyć. Chciał, żebyśmy nie tylko poczuli, ale także zrozumieli, co on chce powiedzieć, chciał się przekonać, że zostanie przez nas właściwie zrozumiany. Tematy te są więc jak gdyby kluczami muzycznymi, bez których nasza subiektywna percepcja rozpadłaby się na kakofonię nie powiązanych ze sobą dźwięków.

Celem skonkretyzowania tej tezy odwołamy się do wspomnianej już ikony *Trójca Starotestamentowa*, stojącej przed nami w finale filmu *Andriej Rublow*. Nie ma potrzeby udowadniać, że Tarkowski w tym wypadku nie miał na uwadze celu dydaktycznego w rodzaju zapoznania widza z twórczością wielkiego malarza. Przecież nawet przeciętny uczeń nie ma trudności z rozpoznaniem tej ikony.

Z drugiej strony jest oczywiste, że motyw Trójcy nie sprowadza się w filmie jedynie do zaprezentowania tej właśnie ikony.

Nietrudno zauważyć, że w kompozycji filmu panuje zasada symetrii: prologowi odpowiada epilog, odejściu Andrieja z monasteru Trójcy Świętej, co było początkiem jego wędrówek – odpowiada powrót bohatera (*Pójdziemy do Trójcy! Pójdziemy razem!* – to ostatnie słowa filmu). Każdy bez trudu może kontynuować ten szereg korelacji wydarzeń i sensów. Należy przy tym zaznaczyć, że sam pobyt Andrieja w Trójcy (zauważmy, że ciągle mówi się o „Trójcy", a nie o „monasterze Trójcy Świętej") reżyser celowo umieszcza poza akcją filmu. „Trójca", jedynie nazwana w filmie, nie jest więc miejscem topograficznym (jak np. „monaster Andronikow"), ale symbolem transcendentnego źródła, odnalezionego transcendentnego celu życia artysty, to jest według terminologii patrystycznej symbolem apokatastazy („przywrócenia", „powrotu") ludzkiej duszy (bardzo ważny motyw wszystkich filmów Tarkowskiego). Nie chodzi przy tym o powrót „na stare miejsce", przygotowane dla pozbawionego talentu Kiryła, nie o powrót „prochu do ziemi", o którym mówi tekst Eklezjastesa, przypomniany przez tego samego Kiryła (jest charakterystyczne, że w końcu filmu Kiryła prześladuje lęk przed śmiercią: obawia się, że umrze przed wypełnieniem nałożonej na niego pokuty). Nie. Film mówi o powrocie do wieczności: *a duch powróci do Boga, który go dał* (Koh 12,7). Podstawowy problem filmu nie zostaje rozwiązany w „realnym", historycznym planie, a w duchowym i wiecznym: w ostatnich kadrach filmu widzimy nie porzucony przez Andrieja w młodości monaster, a obraz Trójcy, wyrażający właśnie to, co wcześniej zostało wyrażone słowami Apostoła Pawła: *Gdy byłem dzieckiem, mówiłem jak dziecko, czułem jak dziecko, myślałem jak dziecko. Kiedy zaś stałem się mężem, wyzbyłem się tego, co dziecięce. Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno, wtedy zaś zobaczymy twarzą w twarz. Teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany. Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość – te trzy: z nich największa jest miłość* (1 Kor 13,11–13). Andriej osiąga więc pod koniec swego życia mistyczną kontemplację Boga Jedynego w Trzech Osobach, bezpośrednie (*twarzą w twarz*) kontemplowanie Boskiej istoty (*Bóg jest miłością*).

Jednakże droga, która prowadzi artystę na ten szczyt, jest dramatyczna: Tarkowski opowiada nie o sprawiedliwym człowieku, zdobywającym coraz to nowe szczeble na drodze ku świętości, a o grzeszniku, o odstępcy, który wyrzekł się Boga. Jest to bardzo ważny moment dla zrozumienia całego filmu. Aby się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć sobie kulminacyjną scenę filmu, kiedy Andriej pozostaje w opustoszałej i zniszczonej przez Tatarów cerkwi. W tej właśnie chwili skrajnej rozpaczy Andriej podejmuje decyzję równą samobójstwu (*Chciałem się zabić* – słowa z rozmowy z Teofanem): składa ślub milczenia, nie chce więcej rozmawiać z ludźmi i malować ikon. Niestety, zwykle scena ta jest rozumiana opacznie: uważa się, że Andriej nagle przekonał się o głupocie i ostatecznym upadku natury ludzkiej, rezygnuje więc z kontaktów z ludźmi, aby zachować swoją duchową czystość i sprawiedliwość. W rzeczywistości scena ta ma zupełnie inny sens. Oczywiście, Andriej traci miłość do ludzi, ale wspomnijmy słowa Apostoła, które sam wypowiada: *Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał, stałbym się jak miedź brzęcząca albo cymbał brzmiący. Gdybym też miał dar prorokowania i znał wszystkie tajemnice, i posiadał wszelką*

Andriej Rublow

Andriej Rublow

Andriej Rublow

wiedzę, i wszelką wiarę, tak iżbym góry przenosił, a miłości bym nie miał, byłbym niczym. I gdybym rozdał na jałmużnę całą majętność moją, a ciało wystawił na spalenie, lecz miłości bym nie miał, nic bym nie zyskał (1 Kor 13, 1–3). O tym, że Andriej, pozbawiwszy się miłości do ludzi, popełnia akt samolikwidacji, duchowego samobójstwa (przypomnijmy, że samobójstwo jest dla chrześcijanina najcięższym grzechem), wyrzekając się tym samym łaski, czyli popełniając czyn godny nie pochwały, ale osądzenia, przekonuje nas nie tylko powszechnie znana przypowieść o talentach (do której zresztą odwołuje się Kirył, chcąc wpłynąć na Andrieja, żeby zrezygnował ze ślubu milczenia i powrócił do monasteru), ale także jeszcze jeden tekst z cytowanego już listu Apostoła Pawła, który nie jest w filmie przytoczony, ale niewątpliwie możemy się go domyślać. Tekst ten mówi: *...tak też jawne się stanie dzieło każdego: odsłoni je dzień Pański; okaże się bowiem w ogniu, który je wypróbuje, jakie jest. Ten, którego dzieło wzniesione na fundamencie przetrwa, otrzyma zapłatę; ten zaś, którego dzieło spłonie, poniesie szkodę: sam wprawdzie ocaleje, lecz jakby przez ogień. Czyż nie wiecie, żeście świątynią Boga i że Duch Boży mieszka w was? Jeżeli ktoś zniszczy świątynię Boga, tego zniszczy Bóg. Świątynia Boga jest święta, a wy nią jesteście* (1 Kor 3, 13–17).

Przede wszystkim zauważmy, że słowem „dzieło" oddano greckie „ergon" (dosłownie „twór"); w danym kontekście mówi się metaforycznie o budowaniu, o budowie na fundamencie łaski („dom" to przecież jeszcze jeden ważny motyw w twórczości Tarkowskiego). Przeto, *którego dzieło spłonie, poniesie szkodę: sam wprawdzie ocaleje, lecz jakby przez ogień*. Słowa te nie padają w filmie, ale mamy prawie dosłowną ich parafrazę, zrealizowaną środkami właściwymi dla filmu. Oto bowiem spalony ikonostas ze skargi skierowanej do Teofana, a na

pogorzelisku sam Andriej, który ocalał pośród powszechnego zniszczenia. To jego „dzieło" jest próbowane ogniem i nie wytrzymuje próby. Próby nie wytrzymuje też sam Andriej.

Należy postawić jeszcze jedno pytanie: dlaczego głównym bohaterem ostatniego opowiadania filmu jest nie Andriej, ale Boryska? Dlaczego po zobaczeniu tego chłopca i jego fantastycznego sukcesu, Andriej, którego nie mógł przekonać pokutujący Kiryl, nagle wychodzi z kryzysu duchowego? Odpowiedź jest prosta: Andriej spotkał człowieka jeszcze słabszego, ale właśnie jego „dzieło" po prostu „przetrwało". Przetrwało w ogniu.

Dlaczego temu epizodowi nadajemy takie znaczenie? Staje się to jasne, gdy odwołamy się do tych fragmentów pracy ojca Pawła Florenskiego *Stołp i utwierżdienije istiny*, w których analizowany jest zacytowany powyżej tekst z listu św. Pawła. Nazwisko Florenskiego pojawia się tu nieprzypadkowo. Tarkowski, kręcąc film o prawosławnym malarzu ikon, znał pracę Florenskiego *Ikonostas*. Znał także *Stołp i utwierżdienije istiny*; wyliczenie wszystkich paraleli między tą właśnie książką i filmem *Andriej Rublow* mogłoby być tematem oddzielnego referatu. Florenski tak pisze o duchowym znaczeniu Apostoła Pawła: *Dzieło każdego człowieka będzie doświadczane ogniem (...) Ten ogień nie jest karą i nie jest zemstą, a jest koniecznym doświadczeniem, czyli próbą, badaniem, jak człowiek wykorzystał dany mu „fundament" – przez miłosierdzie Boże (...) Jeśli okaże się, że ukryty obraz Boży nie został wyjawiony w konkretnym podobieństwie Bożym, jeśli człowiek zakopał w ziemi dany mu obraz Boży* (Florenski ma na myśli przypowieść o talentach – O. N.), *nie wykorzystał go, nie pomnożył, nie przebóstwił swojego egoizmu, nie udowodnił swoich racji, to jego nieprzebóstwionemu egoizmowi zostanie odebrany obraz Boży; jeśli zaś egoizm zostanie przemieniony w podobieństwo Boże, to wtedy człowiek otrzyma swoją nagrodę (...) wewnętrzne szczęście kontemplowania w sobie podobieństwa Bożego, twórczą radość artysty kontemplującego swoje dzieło.*

W finale filmu o spalonym ikonostasie przypominają nam jedynie gasnące głownie, na których zmartwychwstały dla swojej posługi artysta zatrzymuje wzrok. Za chwilę tlące się głownie wybuchną ogniem barw i z płomieni cynobru i ochry powstanie niezniszczalny ikonostas Rublowa. To jest właśnie nagroda przygotowana dla Andrieja: szczęście bezpośredniego kontemplowania tajemnicy Bożej Miłości i „ukrytego obrazu Bożego", ujawniającego się w ikonach Trójcy Świętej i Zbawiciela.

OLGA NIESTIEROWA

Tłum. ks. HENRYK PAPROCKI

Druk za: O. Niestierowa, *Christianskaja simwolika w „Andrieje Rublewie"*, „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, nr 14, s. 86-89.

Modlitwa Stalkera

Niech się spełni to, co jest sądzone. Niech oni uwierzą. I niech się pośmieją ze swoich namiętności. Bo przecież to, co oni nazywają namiętnością, w rzeczy samej nie jest energią duchową, lecz tylko konfliktem między duszą a światem zewnętrznym. A przede wszystkim niech uwierzą w siebie. I staną się bezradni jak dzieci, ponieważ słabość jest wielkością, a siła marnością...

Rodząc się ludzie są słabi i wątli,
Twardymi i sztywnymi czyni ich śmierć.
Rodząc się trawy i drzewa są miękkie i łamliwe,
Uschniętymi i mizernymi czyni je śmierć.
Twarde i sztywne prowadzi do śmierci,
Giętkie i słabe wiedzie do życia.
Silna armia nie zwycięży,
Wielkie drzewo ugnie się.
Twardość i sztywność są niższe,
Giętkość i słabość są wyższe.

Cytat z filmu *Stalker*

KONTAKT

KS. ALEKSANDR MIEŃ

Nie zapomnę, jak mnie oczarowywał i wstrząsał mną dosłownie każdy kadr filmów *Solaris, Zwierciadło, Stalker*, a ja myślałem o tym, jaką ogromną drogę musiał przejść twórca tych głęboko filozoficznych dzieł. Myślałem o naszym nieprzytulnym, wojennym i powojennym dzieciństwie, wspominałem niskie obdrapane domki Zamoskworiecza, ponurą szkołę męską nr 554, nawet z zewnątrz przypominającą koszary. Tarkowski był w naszej szkole przewodniczącym kółka teatralnego i wyróżniał się jako postać bardzo wyrazista i niestereotypowa. Nauczyciele wyrzucali mu, że będąc uczniem chodzi w kapeluszu: wtedy nazywano takie coś bufonadą. Mało kto w tamtych latach domyślał się, co się kryje za tym epatowaniem...

Z filmami Tarkowskiego jest tak, jak z dobrymi książkami. Nie wystarczy je obejrzeć tylko jeden raz. Podczas kolejnego oglądania pojawiają się nowe asocjacje. Niekiedy nawet wydaje się, że autor nie zawsze w pełni uświadamiał sobie, co sam stworzył. Nie jest to zresztą rzadkością w historii sztuki. Od czasu do czasu pojawia się dzieło znacznie bardziej znaczące, niż zamyślił to sam twórca i co żyło w jego świadomości. Zdarza się, że mistrz ze zdziwieniem patrzy na swoje dzieło. W takim momencie odczuwa słuszność słów Aleksego Konstantynowicza Tołstoja:

Na próżno, artysto, myślisz, żeś dzieł swych twórcą,
One wiecznie nad ziemią unosiły się, okiem nie widziane.

Ujawnia się w tym tajemnica natchnienia – tego nie wyjaśnionego cudu ludzkiego ducha.

Podobnie jak zaczyna błyszczeć szlachetny kamień szlifowany ręką doświadczonego mistrza, tak i talent, i natchnienie wymagają uporu, wysiłku woli i myśli. W filmach Tarkowskiego odczuwalna jest właśnie ta pełna napięcia praca, nieustanne poszukiwania i wyjście ku nieznanemu.

Niezwykle ważne jest prześledzenie, jaka jest relacja między *Solaris* i *Stalkerem* a fabularną kanwą literacką, leżącą u podstaw tych filmów.

Znakomita powieść Stanisława Lema o myślącym Oceanie planetarnym, jest zbudowana na hipotezie, według której życie i świadomość mogą w kosmosie mieć całkowicie inne formy, prawie niemożliwe do wyobrażenia sobie na Ziemi. Z uporem właściwym wielu wielkim pisarzom Lem ciągle powraca do tej idei w swoich powieściach, nowelach i opowiadaniach.

Cóż mogło tak pociągać i niepokoić polskiego fantastę w tematyce tego rodzaju? Wydaje się, że dla Lema nie jest to po prostu zabawa intelektualna. Prze-

cież w swojej teoretycznej książce *Summa technologiae* sam przyznał, że nie ma godnych wiary oznak istnienia w kosmosie „innych bytów". Tym bardziej nie ma dowodów na to, że w kosmosie, podporządkowanym jednym prawom, ewolucja powinna przebiegać po jakichś niepojętych drogach. Lem poza tym twierdzi, że dla materialisty idea unikatowości rozumu na ziemi jest *cudaczna* i *zdumiewająca*, a dla spirytysty ma charakter *uspokajający*. W rzeczywistości wszystko jest na odwrót. Jeśli postrzega się w osnowie stworzenia jedynie pozbawione rozumu procesy, to łatwo przyjąć, że one mogą nie zrodzić rozumu, a jeżeli już zrodziły, to tylko przypadkowo. Ale to tylko tak na marginesie. Powróćmy do pytania: po co Lemowi była potrzebna idea kosmicznych rozumów? Wydaje się, że ta idea pozwalała mu przenosić w kosmos swoje własne przemyślenia i prognozy na temat przyszłości ziemi i transformacji myśli w granicach naszej planety (od czasów Herberta Wellsa postępowali tak również inni fantaści).

W filmie *Solaris* Tarkowskiego występują wszystkie te elementy: mroczny fantom urbanistycznej cywilizacji i kosmos, i obcy, niepojęty rozum, a przede wszystkim problem Kontaktu. Jednakże tematy niepokojące Lema zostały w radykalny sposób przepracowane w filmie Tarkowskiego. Tarkowski mówi nie o kontakcie z problematycznymi mieszkańcami innych planet lub o przyszłości, ale o Kontakcie w najgłębszym sensie tego słowa – między ludźmi, między człowiekiem i przyrodą, między nimi i samym Bytem. Ten lejtmotyw nabiera w jego filmach tragicznego wydźwięku.

Kontakt jest konieczny. Został jednak w fatalny sposób naruszony.

W istocie jest to dramat ludzkiej samotności i braku kontaktu.

Samotni są także mieszkańcy stacji wiszącej nad pustynnym i milczącym Oceanem, i Stalker, mający nadzieję znalezienia w ludziach wiary i zrozumienia, i bohater *Ofiarowania*, żyjący w swym zamkniętym dla innych świecie. Samotność staje się dla Tarkowskiego swego rodzaju „współczesnym mitem", gorzką refleksją na temat człowieka, który utracił związek z czymś bardzo ważnym dla życia.

Filmy-przypowieści dają możliwość różnorodnych interpretacji. Oto jedna z nich.

Ocean można traktować jako swoisty symbol tajemnicy świata, z którą ludzie nie znaleźli wspólnego języka. Jedni gromadzą hipotezy światopoglądowe, drudzy machnęli ręką na zagadkę i uznali, że Oceanu nie da się zrozumieć, a jeszcze inni, próbując nawiązać kontakt, nagle postrzegają jego pierwsze oznaki... W tym momencie, kiedy Ocean i człowiek po raz pierwszy wchodzą ze sobą w kontakt, mają miejsce dwa znaczące wydarzenia.

Celem nawiązania dialogu Ocean przyjmuje ludzką postać, wciela się w człowieka.

U ludzi, którzy spotkali się z Oceanem, budzi się sumienie, przedtem na głucho zamknięte.

Reakcja bohaterów na promień światła, który przeniknął do ich podświadomości i pamięci, jest różnoraka. Gibarian nie wytrzymuje i ucieka od życia, Sartorius staje się zły i zamyka się w sobie, Snaut próbuje zagłuszyć wewnętrzny niepokój pseudofilozoficznym bełkotem. Jedynie Kris, po przeżyciu szoku, dochodzi do wniosku o konieczności pokuty. Nie przypadkiem końcowe kadry filmu pokazują go u nóg ojca na kolanach, w pozie syna marnotrawnego...

Donatas Banionis i Nikołaj Grinko w filmie *Solaris*

Do celi, w której dobrowolnie zamknął się ludzki duch, wtargnął tajemniczy Kontakt. Dlaczego jest on tak trudnym doświadczeniem?

Przychodzimy na świat w mroku, nie widząc niczego wokół nas. Stopniowo oczy dziecka zaczynają rozróżniać to, co je otacza. Jednak uczucie, że jesteś jedynym płomieniem świecącym we mgle nie znika zupełnie. „Ja" pozostaje osią naszego istnienia.

Taki jest korzeń naszej samotności, egocentryzmu, obcości i zamykania się przed innymi.

Oczywiście, prawda kryje się w twierdzeniu, że mamy świadomość pewnej absolutnej wartości naszego „ja". Teilhard de Chardin słusznie podkreślał, że „personalizacja", zrodzenie osobistej samoświadomości, jest jednym z najwyższych etapów ewolucji. W osobie tkwią zalążki twórczości i wolności, wraz z nią pojawia się linia demarkacyjna między człowiekiem i biosferą.

Jednocześnie osobowość zawiera możliwość stagnacji, groźbę pozostania na poziomie dziecka, uważającego się za centrum świata. Taki infantylizm samotności otacza nasze „ja" głuchymi ścianami, czyni niemożliwym lub wyjątkowo trudnym realny Kontakt.

W patologicznych wypadkach pojawia się pełne odgrodzenie się człowieka od otaczającego świata. Ale i „zdrowy" człowiek w pewnym sensie może się zamknąć i mieć kontakt ze światem jedynie peryferyjny. A jeśli nawet wychodzi z ciemnicy, to często cierpi na kompleks fałszywego samouwielbienia. Pascal mówił: *„Ja" chce postrzegać siebie jako wielkie, a ma świadomość, że jest nicością; chce być szczęśliwe, a jest nieszczęśliwe; chce być doskonałością, a pełne jest niedoskonałości.* Wyjście z tej sprzeczności filozof widział w realizowaniu wezwania Ewangelii: *Zaprzyj się samego siebie*, to znaczy swojej samotności. Przezwyciężyć zaś samotność pomaga miłość.

Według określenia Włodzimierza Sołowjowa sens miłości *polega na tym, że zmusza nas rzeczywiście, abyśmy całą naszą istotą uznali absolutną wartość drugiej osoby, którą z powodu swego egoizmu odczuwamy jedynie w nas samych.*

Tylko miłość może zrealizować autentyczny Kontakt. Odnosi się to nie tylko do relacji międzyludzkich, ale i do akceptacji przez człowieka Bytu – „Oceanu", zgodnie z symboliką Tarkowskiego. Możemy kochać Byt, jak i możemy kochać „innego" i przyrodę.

Byt, wzięty jako całość, jest tajemniczy i wielo znaczny. Nie bacząc na wszystkie odkrycia naukowe, sam fakt Bytu pozostaje nie wyjaśniony, niezdeterminowany i ma osnowę w sobie samym. Jeśli w znanej nam przyrodzie działa prawo przyczynowości, to źródło Bytu powinno się znajdować głębiej niż porządek przyczynowy.

W prologu filmu *Solaris* opinie uczonych na temat Oceanu przypominają próby zbudowania religijnych i filozoficznych koncepcji Bytu. Jednak bez żywego kontaktu są skazane na pozostanie jedynie słabym i nie rokującym pomocy orężem.

Czy w ogóle możliwy jest taki Kontakt?

Chyba nie, jeśli stawiać go w zależności od pretensji ludzkiego rozumu do zrozumienia tego, co jest absolutne.

Trzeba tu wspomnieć powieść angielskiego astronoma Freda Hoyle'a *Czarny obłok*, w której jest mowa o tym, że ziemia weszła w kontakt z gigantycznym

kosmicznym tworem-obłokiem obdarzonym rozumem. Kiedy jeden człowiek spróbował przejąć od tego obłoku pewien zakres informacji, przekraczających ludzkie normy, to nie wytrzymał i zwariował. Hoyle idzie jeszcze dalej. Obłok przekazuje, że dla niego i dla podobnych mu istot, żyjących w przestrzeni kosmicznej, istnieje granica. W tym momencie, kiedy któreś z nich osiąga sens Bytu, podlega anihilacji i przemienia się w promieniowanie...

Film Tarkowskiego nie dotyczy Kontaktu w tym sensie, w sensie pełnego intelektualnego zrozumienia tajemnic Bytu. Jest on dany po prostu nie jako możliwość, ale jako coś, co się dokonuje. Stojąc w obliczu zagadki Kris zaczyna się uczyć milczącego dialogu z Otchłanią, a następnie sam Ocean próbuje rozmawiać z nim. Najpierw mówi dziwnie i przestrasza. Ocean atakuje, aby przebudzić chore sumienie bohatera.

Kontakt, spotkanie z Bytem, zawsze wiązało się z wiarą. Wiarą w to, że rozum i wola, będące naszą własnością, nie są jedynie naszą cechą. Przejawy duchowości – głównej cechy homo sapiens – zakładają, że duchowość przede wszystkim przynależy Bytowi jako całości, a nie tylko człowiekowi lub innym istotom rozumnym, jeśli takie powstały w kosmosie. Przekonanie to dojrzało w wielowiekowym doświadczeniu światowych religii. Głoszą one, że najwyższa zasada nie może być do końca poznana przez nasze ograniczone myślenie (jak i Ocean w filmie-przypowieści), jednak możliwość taka otwiera się, kiedy człowiek z bojaźnią szuka Kontaktu i Byt zaczyna z nim rozmawiać.

Wtedy znikają ściany otaczające nasze „ja" i Byt występuje już nie w postaci bezosobowego „Coś", ale jako „Ktoś", nieskończony, mający naturę inną od naszej, ale mimo to nam wspólny, a nawet w czymś nam podobny.

Podczas rejsu Thora Heyerdahla na „Kon-Tiki" na pokład jego łodzi z pni drzew często spadali mieszkańcy morskich głębin. Oglądając ich podróżnik mimo woli zamyślał się nad tym, czy tak doskonałe stwory mogą być jedynie rezultatem ślepego przypadku lub też pozbawionego celu rozwoju. Czy sama przyroda – zapytywał siebie – nie mówi o Stwórcy?

Jeszcze bardziej niż struktura organizmów, poraża tajemnica odległości w kosmosie. Nawet sceptyk Wolter doszedł do wniosku, że poznawalny i rozumnie zbudowany Kosmos świadczy o tym, że w jego osnowie ukryta jest mądrość Stwórcy.

W 1986 r. opublikowano w końcu prace filozoficzne Konstantego Ciołkowskiego, a wśród nich książkę *Przyczyna kosmosu*. Została ona jednak wydana, niestety, z cięciami cenzorskimi. Opuszczono na przykład słowa uczonego o tym, że Przyczyna kosmosu jest *największą miłością, bezgranicznym miłosierdziem i rozumem*. Ta myśl Ciołkowskiego przypomina znane słowa Alberta Einsteina: *Najpiękniejsze uczucia wiążą się z przeżywaniem tajemnicy (...) Człowiek, któremu jest to obce, który utracił zdolność dziwienia się i bojaźni – jest martwy. Świadomość tego, że istnieje tajemnicza rzeczywistość, która ujawnia się nam jako największa mądrość i największe piękno – ta świadomość jest jądrem prawdziwej religijności.*

Jednakże jest to intuicja niewystarczająca w rozmyślaniach nad Bytem. Wychodzi od natury, w której występuje doskonałość, ale nie ma rozróżnienia między dobrem i złem. Znacznie ważniejsze jest doświadczenie wielkich religii, odkryty przez nie Kontakt, który budzi w człowieku imperatyw moralny.

Stalker

Trzeba tu jednak poczynić ważną uwagę.

Jeśli nauka, poznanie racjonalne, wymagają wysiłków i niekiedy wyrzeczeń, to w nie mniejszym stopniu są one konieczne dla wiary szukającej Kontaktu. Jest to centralny temat filmu *Stalker*.

Powieść braci Strugackich *Piknik na skraju drogi*, która stała się punktem wyjścia filmu Tarkowskiego, poświęcona jest właśnie wysiłkowi uczonego – heroicznemu i bezinteresownemu poznaniu, które nie ustaje nawet w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa. Ale obok istnieje chciwość, która pragnie z wiedzy o sprawach nieznanych uzyskać praktyczny pożytek (chociaż w końcu, pod wpływem czynu uczonego Kiriła, stalker Shuhard rozwija w sobie podniosłe pragnienie zdobycia „szczęścia dla wszystkich").

Film jednak wszystko zmienia. Według Tarkowskiego Stalker jest swego rodzaju prorokiem, przewodnikiem do świata noumenalnego. Tacy przewodnicy zawsze istnieli w historii. Nie tylko wchodzili w świat mistycznego Kontaktu, ale także pociągali za sobą innych. Okresowe pojawianie się tych „stalkerów ducha" oznacza, jak gdyby drogowskazami, cały rozwój kultury. Dawna Ruś, na przykład, znajdowała ich w postaciach swoich świętych i sprawiedliwych.

Można zaprzeczyć temu i twierdzić, że jest niemało ludzi dalekich od takich doświadczeń. Na podobny argument francuski filozof Henri Bergson odpowiadał: *Przecież trafiają się ludzie, dla których muzyka jest jedynie szumem, i wielu z nich z tym samym gniewem i w tonie wskazującym na rozdrażnienie, osądza muzykantów. Nie można jednak traktować tego faktu jako argumentu przeciwko muzyce.*

Droga „stalkerów ducha" nie jest prosta. Częściej niż inni napotykają ścianę braku zrozumienia. Bohater Tarkowskiego przekonuje się, że Profesor i Pisarz, którzy z nim poszli, szukają jedynie swego. Jak gdyby ich organ wiary uległ atrofii. W filmie ci dwaj wędrowcy, odwiedzający, personifikują cywilizację bez ducha z jej pragmatyzmem i przywiązaniem do ziemi.

Jak w filmie *Solaris* spotkanie z Oceanem jest rodzajem operacji nad ludzkim sumieniem, tak w *Stalkerze* Profesor i Pisarz po dojściu do celu zostają zdemaskowani. Ich wewnętrzne bankructwo oddaje smutny pejzaż zapuszczenia, apokaliptycznej zguby cywilizacji, przemieniającej Ziemię w wysypisko śmieci...

To ateizm okazuje się ślepotą, a nie wiara.

Wiara przejawia się nie w rezygnacji z rozumu, ale w zaufaniu Bytowi, w odkryciu sensu i uduchowienia. Odkrywa wieczność w czasie, wiąże szybko przemijającą rzeczywistość z nie przemijającym, uczy się mówić do Bytu „Ty" i słuchać Jego odpowiedzi. Jej nie wystarcza, aby naśladując Woltera, uznać prawa przyrody za dowód istnienia Stwórcy. Wiara śmiało podąża na spotkanie Kontaktu. Słucha Oceanu.

Najostrzej problem wiary został postawiony w tradycji biblijnej, która jest pokarmem całej kultury europejskiej. Biblia nie dąży do „wyjaśnienia wszystkiego". Dla Biblii wiara nie jest po prostu logiką, teorią na temat kosmicznego Rozumu, lub też koncepcją wyjaśniającą cechy natury i człowieka. Ewangelia, będąca szczytem Biblii, głosi realność Kontaktu i spełnienie wszystkiego w eschatologii, ku której prowadzi ten Kontakt.

Zgodnie z chrześcijańską wizją człowiek ma cel – zbliżenie się do swego Archetypu, do Stwórcy. Cel ten jest osiągany na drodze miłości Boga i człowie-

ka. Apostoł Paweł mówi, że jeśli człowiek poznał wszystkie tajemnice i dokonał niesłychanych czynów, ale nie ma miłości, to jest jak *miedź brzęcząca*. Słowa te dźwięczą w filmie Tarkowskiego *Andriej Rublow*. Nie przypadkiem też w filmie *Solaris* widzimy *Trójcę* Rublowa na burcie kosmicznej stacji. Dzieło rosyjskiego malarza ikon jest wielkim symbolem Bożej Miłości, tej miłości, która według słów Dantego *porusza słońce i gwiazdy.*

Miłość nie jest tylko wewnętrznym przeżyciem. Jest to moc przemieniająca, droga do kosmicznej świadomości, koniec samotności. Przejawiać się natomiast powinna w działaniu.

Chrześcijaństwo, mówi Albert Schweitzer, jest pesymistyczne jedynie w tym sensie, że przyznaje istnienie wświecie zła. Jednak w swej istocie jest optymistyczne, gdyż *nie porzuca tego świata, ale wyznacza w nim miejsce człowiekowi i nakazuje mu żyć w świecie i pracować w nim w duchu etycznego Boga.*

W *Solaris* w celu podjęcia dialogu z ludźmi Ocean przyjmuje ludzką postać. Można to rozpatrywać jako symbol wiążący się, choć peryferyjnie, z nauczaniem nowotestamentowym. Stwórca nie ma „obojętnej natury", nie jest niedostępnym Absolutem, Jego Kontakt z nami nie wyczerpuje się ani naszymi przypuszczeniami, ani intuicją, ani w gnostyckich próbach przeniknięcia w Jego tajemnicy.

Święte Milczenie znajduje ludzki głos w misterium Wcielenia. Królestwo Boże, czyli mówiąc inaczej święte, przemienione istnienie, co jest celem historii świata, przed swym ostatecznym tryumfem objawiło się światu w osobie Jezusa z Nazaretu, który umarł na krzyżu i zwyciężył śmierć. Przez Niego ludzkość otrzymuje nie gasnący impuls miłości, prowadzący do królestwa...

Boga nikt nigdy nie widział – mówi Jan Ewangelista – *Jednorodzony Syn, będący w łonie Ojca, On daje świadectwo.*

Jednakże ten sam ewangelista świadczy, że Kontakt Boga z człowiekiem może być też groźny i pociąga za sobą kryzys. „Krisis" po grecku znaczy sąd. Słowo Jezusa, wezwanie Wieczności skierowane do nas, jest surową próbą i doświadczeniem ducha: *Teraz jest sąd nad tym światem...*

Od tej chwili, kiedy pośród wzgórz Galilei po raz pierwszy zabrzmiała nowina o królestwie, tajemniczy najwyższy Byt oświetla ciemne zakamarki naszej duszy i czeka, abyśmy po przejściu przez pokutę dokonali swego wyboru.

ks. ALEKSANDR MIEŃ

Tłum. ks. HENRYK PAROCKI

Druk za: A. Mień, *Kontakt*, „Iskusstwo Kino" 1989, nr 7, s. 39-44.

Przemówienie Domenica

Który z moich przodków mówi przeze mnie? Nie mogę pogodzić ciała z umysłem, dlatego nie udaje mi się być jedną osobą. Jestem w stanie czuć się jako nieskończenie wiele rzeczy jednocześnie. Prawdziwa ohyda naszych czasów polega na tym, że nie ma już wielkich mistrzów. Droga naszych serc jest pełna cieni. Trzeba posłuchać głosów, które są pozornie niepotrzebne. Trzeba posłuchać pomieszanych umysłów, przytłoczonych kloakami, butami, pomocą socjalną, asfaltem. Musimy nasycić nasze oczy i uszy rzeczami, które są początkiem wielkiego marzenia. Ktoś musi krzyczeć, że zbudujemy piramidy. I nieważne jest to, że ich później nie zbudujemy. Musimy zbliżyć się do naszych pragnień. Musimy rozciągać duszę we wszystkie strony, tak, jakby była nieskończenie rozciągliwym prześcieradłem. Jeśli chcecie, żeby świat szedł naprzód, musimy się wszyscy trzymać za ręce. I wszyscy musimy się wymieszać, tak zwani chorzy i tak zwani zdrowi. Wy, zdrowi, powiedzcie, co oznacza wasze zdrowie? Oczy całej ludzkości wytrzeszczone są w tę przepaść, w którą wszyscy razem wpadamy. Wolność na nic się nie zda, jeśli wreszcie nie znajdziecie w sobie dość odwagi, by spojrzeć jej w twarz. To znaczy jeść z nami, pić z nami i spać z nami. Ponieważ to właśnie tak zwani zdrowi tak daleko doprowadzili świat. Na skraj katastrofy. Hej! Człowieku! Posłuchaj mnie! W tobie jest woda, ogień i potem popiół. I kości w popiele. Kości i popiół.

Gdzie jestem, jeśli nie jestem w rzeczywistości ani we własnej fantazji? Zawieram nową umowę ze światem, aby słońce świeciło nocą, a dniem odpoczywało. Wielkie rzeczy się skończą, a małe przetrwają. Społeczeństwo musi się znów zjednoczyć, i nie może być tak podzielone. Trzeba obserwować przyrodę, żeby zrozumieć, że życie jest przecież całkiem proste. I że musimy wrócić do tego punktu, z którego kiedyś wyruszyliśmy w fałszywą drogę. Musimy wrócić do najważniejszych zasad życia. Nie brudząc wody. Co to za świat, w którym wariat musi wam powiedzieć, wam „zdrowym", że powinniście się wstydzić!

Cytat z filmu *Nostalgia*

Czym jest nostalgia?

LEONID BATKIN

Zacznę od wiersza. Wiersz ten nosi tytuł *Grudzień we Florencji*:

W zadymionej kafejce oko w półmroku czapki
przywyka do nimf na plafonie, do amorków, do stiuków,
odczuwając braki w tercynach, a w klatce
zgrzybiały szczygieł wywodzi swoje trele.
Słoneczny promień, rozbity o pałac, o
kopułę kościoła, w którym spoczął Lorenzo,
przenika przez zasłony i grzeje żyłki
brudnego marmuru, kadź z kwiatkiem werbeny:
a trele rozlegają się w centrum drucianej Rawenny.

Oto rosyjski emigrant we Włoszech. Nazywa się Josif Brodski. Być może, jest to bohater *Nostalgii* Tarkowskiego.

Słowa użyte przez Brodskiego oddają wrażenia wzrokowe – „zadymienie", „półmrok", „zgrzybiały", „brudny". Porównanie poezji z filmem jest zawsze ryzykowne. W tym jednak wypadku zadanie jest ułatwione, ponieważ *Nostalgia* Tarkowskiego, bardziej niż inne jego filmy, jest napełniona słowami, rozmowami, sporami i sformułowaniami. Natomiast poezja Tarkowskiego, jak ją rozumiem, ze wszystkich pięciu zmysłów tak naprawdę zna tylko jeden – wzrok. W wierszach Brodskiego występuje przede wszystkim „oko" (oczywiście, obok słów, rytmu, intonacji i retoryki).

Niechętnie, a nawet z obrzydzeniem, oko bohatera *Nostalgii* przywyka, patrząc spod rosyjskiej czapki (wymyśliłem ją), do barokowych lub renesansowych form.

Brodski pisze o ***kopule kościoła, w którym spoczął Lorenzo...***

Mój Boże, przecież to Santa Maria del Fiore! Być może najbardziej zadziwiająca kopuła na całym świecie. Nie chce się jednak na nią patrzeć. Zasłona zaciągnięta. Promień słoneczny obojętnie omija piękny kościół i zajmuje się czymś innym: ogrzewa żyłki brudnego marmuru i kadź.

Taki kadr mógłby się znaleźć w filmie Tarkowskiego. Można to sobie łatwo wyobrazić: kafejka, kamera spogląda na stiuki plafonu, zatrzymuje się na klatce ze szczygłem, obserwuje zasłony, przez które przenika promień słońca i pył unoszący się w powietrzu. W przedłużeniu planu widzimy żyłki na brudnej marmurowej podłodze. Szczygieł w klatce, śpiewak w więzieniu, na wygnaniu. Dante w Rawennie, a rosyjski artysta – Brodski lub Tarkowski, albo po prostu jakiś „pisarz Andriej" – na emigracji: stęskniony, samotny, w drucianej klatce Włoch.

Brodski w tym samym wierszu, który otwiera tomik *Część mowy*, chłodno zauważa:

To piękne miasto,
w którym w znanym wieku
po prostu odwracasz wzrok
od człowieka i podnosisz kołnierz...

Bohater grany przez Jankowskiego prawie cały czas, poza spotkaniem z Domenico, swoim sobowtórem, jest sobą – jak gdyby z podniesionym kołnierzem. I odwraca wzrok. Nie zauważa nikogo i niczego, a zwłaszcza zakochanej w nim pięknej kobiety. Nie chce widzieć i nie widzi obcego mu piękna Włoch.

Jeszcze raz powracam do wiersza Brodskiego. Jeszcze raz kościół. Ale jaki? Włochy i w wierszach Brodskiego, i w filmie Tarkowskiego są opisane w porze późnej jesieni lub zimy, chłodne i deszczowe.

W grudniowym niskim
niebie wielkie jajo, zniszczone przez Brunelleschiego,
wywołuje łzę w źrenicy, zaprawionej
do blasku kopuł...

Oznacza to, że źrenica przywykła do pozłoty, do kontemplowania petersburskich cerkwi, a nie włoskich kościołów.

W ostatniej oktawie Brodski mówi o Petersburgu, ponieważ jest to jego chutor. Tym, czym dla Tarkowskiego jest chutor powtarzający się w jego filmach *Zwierciadło* i *Nostalgia*, tym dla Brodskiego jest przystanek tramwajowy:

Tam tłum mówi, otaczając przystanek tramwaju,
językiem zabitego człowieka.
„Ubył" w bezdusznym, urzędniczym sensie.

(Autoironia Brodskiego jest doskonała, ale chyba nie była znana Tarkowskiemu.) Zarówno w sensie „ubywania" księżyca lub wody oraz w sensie starzenia się i śmierci.

Cóż więc widzi we Włoszech oko (kamera) Tarkowskiego? Początkowo może się zdawać, że to samo, co widzi Brodski.

To, co kulturalne, po prostu nie jest zauważane lub też po prostu jest odrzucane. Nie są to klasyczne Włochy, ale także nie są to neorealistyczne i groteskowo-zagadkowe Włochy Felliniego. Tarkowski ma niewątpliwie swoje Włochy, chociaż pomógł mu je stworzyć Tonino Guerra.

Jakież są te Włochy? W filmie pojawiają się najpierw w porannej mgle, takiej samej jak w *Stalkerze*:

Pozbawiony uczty w Ojczyźnie,
oto stoję w nieznanej mieścinie...

mógłby powiedzieć bohater filmu, gdyby dysponował skłonnością Brodskiego do autoironii. Mówi jednak co innego: *znudziło mi się wasze piękno, nie chcę go*

dla siebie jednego (cytuję chyba niedokładnie, ponieważ oglądałem film dziesięć dni temu i z pewnością nie zapamiętałem jakichś szczegółów).

Jest to odczucie absolutnie osobistego – właśnie przez tych, których nie ma wraz z tobą we Włoszech – osobistego i strasznego ograbienia. To bardzo autentyczne poruszenie duszy. Rozważam tę kwestię przez pryzmat osobistych przeżyć. Przez całe życie zajmowałem się Włochami, a po raz pierwszy byłem w ubiegłym roku kilka dni w Rzymie i w Bari. Miałem jednak dziwne uczucie: dlaczego tylko ja? Myślenie w takiej chwili o bliskich, o wszystkich Rosjanach stojących na różnych przystankach i przy różnych sklepach, w ogromnych kolejkach, którzy nawet nie podejrzewają, że jest na świecie inne jeszcze życie, jest czymś oczywistym. Nie jest to zresztą żadna myśl altruistyczna. Jest to płacz nad wspólnym losem, w którym ma też udział i twoje jednostkowe życie.

Stawiam sobie pytanie, rozmyślając nad filmem: gdzież jest to inne życie, to piękno, którym chciałoby się podzielić z wszystkimi, którzy zostali w Rosji? Gdzie są te inne Włochy?

Wydaje mi się, że w filmie ani razu nie przekazano uroku tego pięknego kraju, zupełnie innego, wcale nie idealnego, ale bardziej cywilizowanego, bardziej ludzkiego. W filmie nie ma nawet aluzji na temat poczucia duchowej wolności na emigracji, a także ciemnoty i ubóstwa, jakie widzimy po powrocie do naszej ojczyzny.

Słowa o chęci podzielenia się ze swymi rodakami włoską kulturą, wolnością i pięknem, pozostają niezrozumiałe.

Przecież w filmie nie czuje się wolnej kultury i wolności człowieka. Trzeba się bardzo starać, żeby kamera nie dostrzegła tego wszystkiego właśnie we Włoszech.

Jednakże piękno Włoch odczuwamy w kilku kadrach. Na przykład wewnętrzny podwórzec hotelu, a tam w głębi nisza, jakich we Włoszech tysiące, z antycznymi posągami, o których wszyscy zapomnieli, gdyż jest ich za dużo, aby pamiętać o każdym. Posągi te przez stulecia, przez tysiąclecia pokrywają się patyną czasu.

Oto kadr, najważniejszy kadr w *Nostalgii* – miasto w dole, w górskiej dolinie. Człowiek znacznie dłużej niż ja przebywający we Włoszech wyjaśnił od razu: to San Gimignano, chyba najbardziej średniowieczne ze wszystkich miasteczek włoskich. San Gimignano ujrzane z góry, ze stoków Chianti.

Dziecko pyta szalonego ojca: *Czy to jest koniec świata?* Przez usta dziecka przemawia prawda wyznawana przez autora.

Pokazane więc zostały te Włochy, do których zdążają przyjezdni, ludzie kultury, którym droga jest stara Europa. Ale San Gimignano to koniec świata. Istnieje takie straszne podejrzenie, że piękno tego świata, a zwłaszcza świata stworzonego przez ludzi, jest oszustwem, próchnem, co jak wiadomo, w języku rosyjskim ma podwójny sens („swiet" jako świat i światłość).

Nadciąga koniec świata i trzeba wszystkich ratować. Takie są więc Włochy. Poprzez nie prześwituje znajome i prawie uspokajające ubóstwo, jak gdyby bohater znalazł się w rodzinnym domu, natomiast Rosja śni się jako czysty i uduchowiony kraj, tylko tam są czyste rzeki z zalesionymi brzegami, tylko tam zadumane twarze i spojrzenie matki, i łaskawe słowo.

Bohater filmu nikogo zresztą we Włoszech nie słucha i nie widzi. Jest obcy i w dziwny sposób wyniosły, jak mi się wydaje, w stosunku do obcych ludzi, do

tego zbędnego piękna, do ledwo rozumianej przez niego kultury, którą obrzuca roztargnionym, mrocznym i pustym spojrzeniem, nic nie chcąc zobaczyć. Rolę pisarza gra Jankowski, co widz radziecki odbiera jako szczególny przypadek owego „niezauważania". Wiemy przecież, z jakim emploi i z jakim typem społecznego bohatera związany jest znakomity aktor Oleg Jankowski.

W tym właśnie wypadku, kiedy wydaje się, że podobieństwo do poezji Brodskiego jest widoczne, akurat ujawnia się ogromna różnica, wręcz przeciwieństwo, ponieważ we Włoszech z *Nostalgii* widzimy tylko ruiny, brud, kałuże pod nogami, nieprawdopodobne ilości śmieci na średniowiecznej uliczce, kalectwo i nędzę. Pisarzowi Andriejowi duchowo bliski jest tylko jeden człowiek – zwariowany Domenico. Rosyjski emigrant jest znowu u siebie w tym strasznie spustoszonym i przypadkowym życiu Domenica. Chyba tylko tutaj postrzega prawdę obcego kraju, coś pięknego.

Zanim powiem, co myślę o różnicach w rozumieniu Zachodu i jego piękna przez Brodskiego i Tarkowskiego, zwrócę uwagę na najpiękniejsze kadry filmu, rzeczywiście pełne czaru. Zapamiętałem zwłaszcza dwa epizody: oczywiście, pokój hotelowy – jeden z najdłuższych kadrów, kiedy bohater położył się, skłonił głowę, skurczył się w jakiejś niewygodnej pozie i drzemie, jak gdyby zasypiał, a za oknem słabe, rozproszone jesienne światło i deszcz, deszcz, deszcz.

Można długo patrzeć na tę scenę i nie nudzić się, nie można się nudzić. To prawie *żyłki brudnego marmuru*, jest też podłoga, z kałużami, z brudem, z butelkami, pięknymi butelkami, można na nie długo patrzeć, jak załamuje się światło w tych butelkach, w tej kałuży. Można długo oglądać jakąś półkę, parapet, mieszkanie Domenica, a każdy przedmiot ubogiego życia jest piękny i harmonizuje z ruinami, będąc zarazem wieloznacznym. Cóż ma do tego Madonna del Parto, na którą nawet nie zechciał spojrzeć pisarz Andriej, chociaż jak gdyby specjalnie przyjechał właśnie w poszukiwaniu tych rzeczy. Oto piękno. A więc ubóstwo, brud i zapuszczenie, które dla Brodskiego są koncentracją nieprawdopodobnej i ostatecznej tęsknoty oraz beznadziei – dla Tarkowskiego są źródłem jakiejś dziwnej nadziei, proroctwa i piękna. To, co najniższe, okazuje się najważniejsze. Im bardziej biedne jest to, co pokazano w filmie i gdy kamera kieruje się coraz bardziej do dołu – badając szczegóły ziemskiego prochu i zgnilizny pod nogami – tym bardziej postrzegamy to, co jest niebieskie. Jest to charakterystyczna maniera Tarkowskiego, poczynając chyba od *Zwierciadła*.

Widoczna jest różnica między tęsknotą poety i tęsknotą reżysera. W tym momencie rozdwajają się drogi dwóch wielkich wygnańców. Będę jednak mówić o filmie. Ten sam pies chodzi za bohaterem, daleka Rosja w snach łagodzi chłód nieprzytulnego hotelu we włoskim miasteczku, pies też jakby był emigrantem, a może i nie emigrował. Wybiera sobie suche miejsce na zalanej wodą podłodze i drzemie. Jest mu wszystko jedno, zawsze przecież jest ze swoim rosyjskim panem. Bohater zaś jest wewnętrznie pusty. Jak objaśnić tę straszną, martwą obojętność do całego otoczenia, a przede wszystkim do pociągającej i pięknej kobiety, tłumaczki Eugenii. Włoska artystka, której nazwisko zdążyłem zapomnieć, wykonuje wspaniałe rzeczy i w dziwny sposób – co jest też charakterystyczne dla Tarkowskiego z jego tendencją do bezpośrednich motywów – przypomina Tiechową w *Zwierciadle*. W filmie *Nostalgia* mamy zresztą dużo motywów ze *Zwierciadła*, dużo cytatów z własnego dzieła.

W filmie rozgrywa się spór między alegoriami, według mnie dość płaskimi, i żywym pulsowaniem wieloznacznego sensu, niekiedy podporządkowanego tym alegoriom, a wtedy puls zanika; gdy zaś puls jest samodzielny, wtedy reanimuje schematy alegoryczne.

Spór dotyczy też poetyki przeszłości: w tym wypadku film w nieunikniony sposób staje się nierówny, z chwilą pojawienia się jakichś obumarłych fragmentów, przeradzających się w alegorię, w dydaktykę.

Skąd bierze się pustka wewnętrzna bohatera? W tym wypadku także możemy zauważyć paralelę z poezją Brodskiego. Jest to nastrój śmiertelnej rozpaczy, tak silnej, że nie można już krzyczeć i buntować się. Jest to rozpacz, która przechodzi w swoisty upór duchowy, w całkowite skoncentrowanie się na jednej myśli. Myśl ta odnosi się od razu do całego świata, jest to intuicyjne odczucie świata, i dlatego odbija się na stosunku do każdego przedmiotu, do sposobu postrzegania, intonacji, do snów i do jawy. Jest to więc rozpacz totalna. A mimo to może być opisywana przez przeciwieństwa: wtedy i tam w ojczyźnie – tu i teraz na emigracji. Jest to światowa tęsknota w postaci nostalgii. Rosyjska nostalgia jest wyjątkowa, pozbawiona nadziei i nie do wyleczenia... Jest jednak ostatnim stopniem tego, co Petrarka, także znający to uczucie, jak i każdy człwoiek Zachodu (nie będziemy przesadzać, chociaż żyjemy na różnych planetach, to jednak w jednej i tej samej galaktyce kultury), nazwał „acedia" – ostatni stopień niewyjaśnialnej niechęci do świata. Dlatego też Jankowski powinien mieć siwy kosmyk włosów, dlatego słyszymy wiersz Arsienija Tarkowskiego o starości, dlatego też film prowadzi w finale do śmierci.

Lubię ten piękny wiersz Arsienija Tarkowskiego, lecz sądzę, że jest zbyt „klasyczny" dla tego filmu i oglądając film myślałem raczej o wierszu Brodskiego z 1972 r.: *Starzenie się, witaj moje starzenie się.* Genialny wiersz.

Tak więc film o emigracji okazuje się od początku do końca filmem o upadku, o starzeniu się, o apokaliptycznym przerażeniu. Jest to motyw przedśmiertny. A przecież wypada, żeby film przedśmiertny był filmem poszukującym Boga.

O Apokalipsie w filmie Tarkowskiego mówi się często. Oglądałem także *Ofiarowanie*, gdzie temat ten pojawia się wyraźnie w formie publicystycznej. Obejrzałem *Nostalgię*. Jestem skłonny przypuszczać – może się mylę – że mimo wszystko żadnej poważnej światowej Apokalipsy u Tarkowskiego nie ma. Patrzę na to zupełnie inaczej. Przecież jest to osobista Apokalipsa. Śmierć jednego człowieka, śmierć nieunikniona – moja, wasza, każdego. Oto Apokalipsa... To nie jest Objawienie św. Jana. Czym więc ona jest? Czy przeczuciem? Czy też po prostu jakimś przeniesieniem nostalgicznej tęsknoty na większy, kosmiczny plan? Jest to więc rozmyślanie o śmierci.

Film poszukujący Boga. Każdy może mieć do tego problemu swój własny stosunek. Osobiście nie wierzę w religijność Tarkowskiego. Nie jest ona związana z określoną religią – z taoizmem, prawosławiem, katolicyzmem. Nie jest to raczej autentyczna religijność, a to, co w latach siedemdziesiątych określano jako „duchowość".

Do tego terminu można mieć różny stosunek. Jest to raczej temat na oddzielną prelekcję. Osobiście odnoszę się do niego z dużym dystansem. Dlaczego „duchowość", a nie kultura? Dlaczego nie rozum? Dlaczego nie historia? Dlaczego nie osobowość? A w końcu dlaczego nie po prostu Bóg? Bóg w tym lub

innym rozumieniu konfesyjnym? Ale dlaczego „duchowość"? Roją się myśli o tym, że przecież jest coś wzniosłego, absolutnego, co jest wszystkim potrzebne. Ta właśnie nieokreślona tęsknota za ideałem, za absolutnym punktem odliczania, wyraża się w nieokreślonym słowie „duchowość", którym tak często się posługujemy.

W *Nostalgii* jest ta sama tęsknota, którą widzimy w *Zwierciadle*. Ale w *Zwierciadle* usuwała ją silna i niezależna poetyka, deklarowanie duchowości było jedynie zewnętrzną powłoką tego filmu. Natomiast w filmie *Nostalgia* całość podporządkowana jest kazaniu: trzeba wszystkich zbawić. Bóg nas woła, ale nie każdy słyszy głos Boga. Domenico siedem lat czekał na koniec świata, zamknięty w swoim mieszkaniu. Pisarz Andriej – to przecież on jest Domenico. Film potwierdza to bardzo wyraźnie: Andriej patrzy w zwierciadło i widzi twarz Domenica. Jeszcze nie rozumiecie? A więc scena zostaje powtórzona. Jest to nakręcone w jakiś szczególny sposób, który mnie zdumiał. Chcę powiedzieć o tym kilka słów.

Jest to spojrzenie w dół. Bóg jest tam, w najprostszych rzeczach: w ubogim duchem Domenicu, w biednych i w sierotach. W poezji Brodskiego podobne motywy, oczywiście, nie występują. Brodski mówi o „nicości", mówi o niej jak doskonały europejski sceptyk, że jego światopogląd nie odrzuca hipotezy istnienia Boga, ale najprawdopodobniej istnieje przecież tylko „nicość"... być może Bóg też istnieje, nie w tym rzecz... Tarkowski natomiast autentycznie poszukuje Boga, którego sam nie posiada, a więc należy Go poszukiwać, należy wymyślać Boga.

Pokora. Postać kościelnego. Dydaktyka bardzo prosta. Wszystko to zostało sfilmowane z boku: modlące się kobiety, świece, odlatujące ptaki.

Eugenia chce wierzyć, jak i pisarz Andriej, jak być może sam reżyser Tarkowski, ale nie chce przymusu. Uklęknąć można naturalnym, pełnym wdzięku ruchem. A jeśli ten ruch nie wychodzi – to nie! I Eugenia wstaje: *Ja tak nie potrafię*. Ona chce wierzyć, ale bez żadnego przymusu, bez żadnej normy. Nie klęka więc, a przecież w filmie jest taka stęskniona, szczera – i niezręczna – próba: uklęknąć. Do czego to wszystko prowadzi? Do rozmów o Bogu, o tym, że zapomnieliśmy o Nim i stąd biorą się nasze wszystkie kłopoty. Mówi się także o tragicznym końcu wszystkich. Jest w tym wiele kaznodziejstwa. Włoski wariat prorokuje. Do tego dosłowna metafora religijna z wiersza Tarkowskiego: *Jestem świecą, spłonąłem na wietrze*. Spłonie Domenico i na azjatycki sposób obojętny tłum (w Rzymie) z pustą ciekawością będzie obserwował samospalenie. Epileptyk będzie się miotał w ataku. Metafora jest realizowana z dużą siłą, ale chyba z naruszeniem miary historycznej i artystycznej, ponieważ jest to przecież samobójstwo, na dodatek publiczne, demonstracyjne – rzecz nie do pomyślenia dla wierzącego chrześcijanina.

Myślę, że poszukiwanie Boga nie czyni filmu Tarkowskiego religijnym, a jedynie filmem z gatunku „poszukujących". Jest to film o pragnieniu wiary, o pełnej pasji tęsknocie. Wiara okazuje się jednak męczarnią. A przecież jest w tym filmie jeszcze coś innego.

Bohater brutalnie obchodzi się z otoczeniem, jest obojętny w stosunku do życia, w kontaktach z tłumaczką. Oczywiście, byłoby szczytem głupoty utożsamiać Tarkowskiego z jego filmem. Rzecz w tym, że poza bohaterem i wszystkimi elementami autobiograficznymi, w filmie jest jeszcze wiele innych wątków.

Eugenia to także Tarkowski. Wszystko ma charakter autobiograficzny. Każdy kadr jest cząstką jego wyobraźni, jego serca.

Pisarz Andriej zauważa pewnego razu: *Jaka ona jest piękna*, i natychmiast obojętnie odwraca się. Płynie biedakowi krew z nosa, ale równocześnie decyduje się jego los i miłość.

A ja myślę: jakże on jest skoncentrowany na sobie, na swojej tęsknocie... Ale nie na Bogu. I jeszcze ten epizod z pogranicza parodii: krew z nosa jako tragiczny znak. Na pograniczu parodii bazuje też epizod z butelką moskiewskiej wódki na włoskim podwórcu – jedyny przedmiot z ojczyzny w obcym wnętrzu. Czy to wszystko jest poważne? Tak, jest pełne wiary i prostoduszne.

Płonie tomik poezji Tarkowskiego, poezji ojca, a tylko dlatego, że jest to tomik przekładów, napisany w obcym języku, podczas gdy wiersze są nieprzekładalne, przekłady nie są potrzebne, wszystko jedno, niczego nie można przetłumaczyć. Niczego.

Bohater leży na wznak, od papierosa zapalił się tomik pięknych przekładów, stoi też opróżniona butelka – i nagle nie jest nam wcale do śmiechu, wszelkie uwagi o parodii są nie na miejscu, ponieważ kadr trwa długo, bohater leży nieruchomo – nie ma w tym alegorii, prostolinijność też nie jest ważna, zaczyna oddziaływać coś innego. Odrętwienie jest też charakterystyczne dla snów: brzemienna kobieta jest nieruchoma, postacie filmu zastygły w bezruchu – majaki senne; ludzie śnią na jawie i żyją jak we śnie; mechaniczne, martwe ruchy wariata kręcącego pedałami. Takie same są postacie w szpitalnej łazience i odpowiedzi odwiedzających. Odrętwiały, oszalały świat... Ta niedorzeczna przypowieść o spędzeniu siedmiu lat w zamkniętym mieszkaniu. Siedem lat to liczba biblijna. Poczucie odrętwienia, bezruchu, przekazane z ogromną szczerością – a przecież jest to śmierć. Fizyczna śmierć w finale to tylko potwierdzenie, kropka postawiona na końcu zdania.

Cały film mówi o śmierci, o bezruchu, o obojętności. Ale pomimo tego Bóg jest w filmie obecny. Każdy widz może to tłumaczyć na swój sposób, zgodnie ze swoim rozumieniem Boga lub też tego, co rozumie pod tym słowem, obojętnie, czy jest wierzącym, czy też ateistą. Bóg jest obecny w filmie w trzech kadrach: kałuża, butelka, deszcz za oknem – wtedy ma miejsce pełne napięcia wpatrywanie się w tajemnicę życia. W tych momentach człowieczeństwo jest uchwycone środkami wyrazu artystycznego i doprowadzone do otchłani.

Myślę, że Bóg nie jest w pisarzu Andrieju, a w Eugenii: w jej pełni życia, człowieczeństwie, pięknie, przejawia się coś boskiego. Ta kobieta nie ma siły, żeby uwierzyć, nawet zresztą nie próbuje, ale jest naturalna, pełna godności i życia. Bóg jest zaś zawsze z żywymi. Wierzą w Niego lub też nie, ale On jest z żywymi i wolnymi. Natomiast napięcie bohatera, jego męka, jakkolwiek by były rozumiane, jakiekolwiek uczucia by w nas wywołały, jakakolwiek szczerość by za nimi stała – są bezpłodne i obce dla naszego i dla tamtego świata. Mówiąc wprost są nudne.

Film, z mego punktu widzenia, może oczarować i wywołać niechęć, dzięki dziwnemu połączeniu szczerości i prostoduszności.

Film zrealizował mistrz, ale jego mistrzostwo w znacznym stopniu wyraża się w jakiejś dziwnej, nawet rozpaczliwej otwartości, pragnienie wyrażenia siebie samego przekracza granice sztuki, a być może znajduje się obok sztuki.

Ja także oglądałem ten film z pewnym odrętwieniem i myślałem, że być może w ogóle nie można go traktować jako dzieła sztuki. Z punktu widzenia artyzmu jest w tym filmie dużo pomyłek – nie szczegółów poetyki, ale właśnie pomyłek. Jest kilka wspaniałych długich kadrów Tarkowskiego, ale też sporo dłużyzn, powtórzeń, zapożyczeń ze *Zwierciadła*, jednoznacznych alegorii, co z punktu widzenia mistrzostwa sztuki filmowej jest po prostu słabe. Niepowodzenie wielkiego artysty nie jest po prostu niepowodzeniem, ponieważ zawsze jest pouczające. Przykładów jest bardzo dużo: możemy wymienić *Zmartwychwstanie* Tołstoja – nieudaną powieść, i to bardzo. Można więc powiedzieć, że w filmie *Nostalgia*, najprostszym ze wszystkich filmów Tarkowskiego, być może coś przebija się obok filmu jako takiego, obok sztuki jako takiej, i wywołuje pragnienie przejścia na plan biograficzny, egzystencjalny, a to znaczy, że wbrew prawom sztuki filmowej należy myśleć nie o filmie, ale o samym Andrieju Tarkowskim, o jego losie, o jego emigracji, a z drugiej strony pobudza do sporu z nim, co jednak także jest niewłaściwe: czy można wchodzić w spór ze sztuką? Ponieważ jednak w filmie ciągle się spierają, a artysta chce przekonać o czymś siebie samego i ze zdumiewającą bezstronnością wszystkim to okazuje, rodzi się pragnienie włączenia się w ten spór.

Pominę z braku czasu rozważania o charakterze społecznym – czym w istocie jest ta przysłowiowa rosyjska nostalgia? Coś jednak muszę powiedzieć, ponieważ rozprawiać na temat „Co to jest nostalgia?" i nie powiedzieć co to jest byłoby wyraźnym błędem metodologicznym.

Pominę tę rozmowę na temat Sosnowskiego – był to jakiś muzykant z XVIII wieku, który tak tęsknił, że powrócił do Rosji, gdzie był pańszczyźnianym chłopem, zapił się i zginął. Dlaczego on wrócił, wszystko to wiedząc, pyta człowiek Zachodu, pyta też bohatera Włoszka. A cóż on może odpowiedzieć? Wrócił, ponieważ kochał Rosję, a kochał Rosję, bo ją kochał. Odpowiedzi nie ma. Eugenia sama próbuje rozmyślać nad tym zagadnieniem. Opowiada o chłopce z Kalabrii, która była służącą na północy Włoch i spaliła dom swoich gospodarzy, ponieważ znalazła się pośród obcej cywilizacji i zemściła się za to, że została pozbawiona rodzimego gruntu. Coś podobnego, mówi bohater Tarkowskiego, dzieje się podczas przejazdu z Moskwy do Rzymu. A Włoszka dodaje, że Rosjanie często mówią o braku wolności, a jak mają już tę wolność, to nie wiedzą, co z nią robić, gdyż nie wiedzą, co to jest wolność. Bohater nie słucha jednak tych wyjaśnień i myśli o czymś innnym.

Czymże więc jest ta straszna rosyjska nostalgia? Postawiłem sobie samemu pytanie: czy tęsknił, czy cierpiał w Rzymie Gogol? Żył sobie spokojnie w Rzymie, kochał Rzym i pisał *Martwe dusze*.

Czy Turgieniew tęsknił za Rosją? Nie wiemy. Być może tęsknił w zimie, ale na pewno nie latem, gdy wracał do swojej posiadłości.

Być może, jest to najzwyklejsza ludzka tęsknota za swoją ziemią, za ojczyzną, właściwa wszystkim ludziom. Jest to jednak w wypadku Tarkowskiego tęsknota wygnańca, tęsknota emigranta politycznego. To nie jest po prostu tęsknota człowieka, który wyjechał na krótko z kraju. Wygnańcy amputowano ojczyznę. On nie może powrócić, kiedy zapragnie. Nie może zobaczyć tych krain, które chciałby zobaczyć, jak każdy. Jest to pierwszy i najprostszy sekret rosyjskiej nostalgii. Nie jest to zwyczajny wyjazd. To jest amputacja. Jeśli człowiek wyjeżdża mając

piętnaście lat, to zostaje Francuzem lub Amerykaninem, tym bardziej gdy wyjeżdża mając pięć lat. Zwykle jednak wyjeżdża się w dojrzałym wieku, a to oznacza, że człowiekowi zabiera się dzieciństwo, młodość, najlepsze lata życia, zdrowie i siły – wszystko to zaś było w Rosji, kiedy był młody, nawet gdy była to pańszczyźniana Rosja. Zabiera się człowiekowi połowę życia, tę najlepszą i najdroższą. Gdy emigrant tęskni za Rosją, to tęskni za swoją młodością. Myśli o śmierci i widzi przed sobą starość, a tęsknota automatycznie podpowiada taki właśnie sens. Trzeba do tego dodać to, co zauważyła Eugenia, że my zawsze przyjeżdżamy nie do innego kraju, a przesiedlamy się na inną planetę. Myślę, że dotyczyło to także Andrieja Tarkowskiego; nie podróżowaliśmy za młodu, chociaż od wieków wiadomo, że świat należy zwiedzać od młodości. Nie wiemy, co to jest Zachód, Ameryka, Włochy. Przyjeżdżamy tam, gdy jesteśmy już zmęczeni i starzy. Nie znamy języka, a trafiamy do innej cywilizacji, nie rosyjskiej, a tym bardziej nie radzieckiej. Adaptacja jest dla nas trudniejsza niż dla kalabryjskiej chłopki w północnych Włoszech.

Na zakończenie chcę powiedzieć kilka słów o finale. Jest to wstrząsający i być może genialny ostatni surrealistyczny kadr, zbudowany tak, że przestrzeń jest percypowana zupełnie naturalnie jako całościowy obraz zrodzony z tematu filmu. Kadr ten stoi po prostu przed oczyma i zawsze będzie stał. To przyszłość, pozagrobowa przyszłość, tamten świat. Wewnątrz zaś tego przyszłego świata jest nasza teraźniejszość, włoska teraźniejszość, podwórzec znanego kościoła, o którym pisał już Dante. Wewnątrz romańskiego kościoła, wewnątrz Włoch, wewnątrz emigracji i teraźniejszości – przeszłość. Rosja jest właśnie tym chutorem, bohater siedzi na stoku pagórka, a przy nim ten sam pies. Początkowo kamera postrzega jedynie kałużę, dziwnie podzieloną promieniami światła. Początkowo nie mogłem zrozumieć, co to za promienie i skąd ta światłość. Światłość pada przez arkadę włoskiego kościoła pochodzącego chyba z XII w.

W końcu więc wszystko się zjednoczyło – przyszłość, teraźniejszość i przeszłość. Rosja, Włochy, życie i wieczność. Wszystko zmieściło się w przestrzeni tego świata, skonstruowanej tak surrealistycznie dzięki jakościowo wspaniałemu obrazowi. Nie czuje się montażu, co jest najbardziej zdumiewające. Dla tego zielonego zbocza, dla tej błyszczącej kałuży, dla wszystkiego co rosyjskie, miejsce jest właśnie we Włoszech. Na duszę spływa cisza. A przecież jest to jeden z najbardziej sztucznych momentów w całym filmie...

Poczułem się zagubiony. Przecież wszystko to, co mi się w tym filmie podobało, i wszystko to, co mi się nie podobało, jego objawienia i jego cierpienie, jego szczerość i sztuczność – wszystko to zbiegło się w finale. Jest w tym wyższa sztuka i wyższa prawda, demonstracyjność idei i wizualne przekonanie.

Nie wiem, jak to się mogło stać. Jednakże cała akcja filmu znajduje swoje rozwiązanie w tym niezwykłym, długim kadrze. Gotów jestem tłumaczyć cały film jako dwugodzinne przygotowanie do tego jednego kadru. I to nie po prostu ostatniego, finalnego, ale pierwszego i zasadniczego. Wszystko to, co wydało mi się zbyt oczywiste, demonstracyjne, alegoryczne, wszystkie te banalne rozmowy, pouczająca historia Domenica, bądź też celowo „mądra" rozmowa z „prostym człowiekiem", nagle ukazały swój zadziwiający sens. Ostatni kadr przywraca wszystkiemu tajemnicę. Tę nieudaną, z mego punktu widzenia, taśmę Tarkowskiego, na której rozpada się, jak i zresztą w *Ofiarowaniu*, jego dotychczaso-

wa poetyka i widzimy bolesne poszukiwanie jakiegoś nowego języka filmu – tej taśmy Tarkowskiego nigdy nie zapomnę, chociaż zapomina się doskonałe prace profesjonalne.

Chodził na planie filmu Tarkowskiego Jankowski, łykał powietrze jak ryba wyciągnięta na brzeg, poruszał niemymi wargami, poszukiwał czegoś dalekiego i niejasnego. Błąkał się też po kościelnym podwórcu bohater z tragicznym wyrazem twarzy. Wydawało się, że wszystko zostało już powiedziane, pokazane – jeszcze to długie przejście ze świecą, wywołujące wrażenie niezręczności, gdyż wszystko stało się zbyt banalne.

I w końcu finał, ten właśnie kadr, ostatnie napisy, w sali zapalają się światła, a my wstajemy porażeni. Tak, to był Tarkowski.

LEONID BATKIN

Tłum. ks. HENRYK PAPROCKI

Druk za: L. Batkin, *Czto takoje nostalgija?*, „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, nr 514, s. 123-130.

Niektóre motywy i postaci w ostatnich filmach Tarkowskiego

ALEXANDRA KARRIKER

Wszystkie filmy Tarkowskiego można rozpoznać bez żadnej pomyłki, ale dwa ostatnie najwyraźniej ukazują męczące reżysera problemy poetyckie, teoretyczne i filozoficzne. Te długie, liryczne, tajemnicze filmy, są w istocie niezwykłym splotem wspomnień, objawień i proroctw. Odbijają pełen napięcia konflikt między tym co duchowe i tym co materialne.

Powtarzające się obrazy, najczęściej zapożyczone ze świata przyrody, wyrażają duchowe poszukiwania bohaterów, pełniąc w ten sposób funkcję filmowych ekwiwalentów. Niejednokrotnie pojawiające się obrazy ognia i płomienia, deszczu wewnątrz budynku, strumieni wody spływających z zapomnianych przedmiotów, trzciny szeleszczącej w basenie wodnym, odpowiadają najgłębszym przeżyciom bohaterów. Motywy te wyrażają uspokojenie po przeżytym cierpieniu, jak na przykład w epizodzie *Nostalgii*, w którym Andriej ogląda przez okno hotelu padający deszcz.

Pełen godności spokój to jeden z wiodących motywów Tarkowskiego. Andriej Rublow składa ślub milczenia jako protest przeciwko otaczającym go koszmarom. Chłopak w *Zwierciadle* wyleczył się z jąkania i ogłasza, że może mówić. To stwierdzenie współbrzmi z innymi filmami. W ten sposób bohater odzyskuje wiarę w siebie. Najczęściej słowa nie są aż tak ważne i zastępuje je akcja, jak na przykład w *Nostalgii*, gdy Andriej idzie ze świecą przez basen.

W *Ofiarowaniu* można obserwować zamiennie występujące okresy długiej, skłaniającej do rozmyślań ciszy i niepotrzebnej gadaniny. Aleksander powołuje się na formułę Hamleta: *Słowa, słowa, słowa*, aby podkreślić nieskuteczność mowy. Nawet obiecuje Bogu złożyć ślub milczenia, złożyć w ofierze to, co najdroższe, jeżeli tym sposobem można odsunąć koniec świata. Zarazem jednak skuteczność modlitwy zostaje w filmie podana w wątpliwość, ponieważ Otto nakłania Aleksandra do zbliżenia z Marią, biedną służącą-wiedźmą. Kiedy zaś Aleksander przychodzi do niej, Maria współczuje mu, uspokaja i mówi, że w należącym do niego domu jest coś diabelskiego, podsuwając tym samym myśl o podpaleniu.

Otto jest wcieleniem małego diabełka; jego niewytłumaczalny urok i stara mapa Europy wyraźnie przywodzą na myśl czarną magię. Prezent, który wręcza Aleksandrowi w dniu urodzin, jest przeciwstawny do prezentu Wiktora – albumu z reprodukcjami ikon, które, według słów Aleksandra, *kryją w sobie niezwykłą mądrość i zarazem dziecięcą, naiwną prostotę.*

W *Ofiarowaniu* Malec spokojnie wysłuchuje chaotycznych historii Aleksandra, przyswajając sobie wyrażaną przez nie moralność. Świat wartości ojca jest przekazywany synowi, przy pomocy Otta chłopiec wykonuje makietę domu, którą podarowuje ojcu na dzień urodzin. Przewidując nadciągający pożar przez ten prezent zachowuje cząstkę skarbów ojca. Nazajutrz chłopiec zaczyna podlewać drzewo zasadzone poprzedniego dnia. Po raz pierwszy odzywa się jakby powtarzając słowa ojca: *na początku było Słowo. Dlaczego, tato?* Kiedy Aleksander przestaje mówić, wtedy zaczyna mówić chłopiec. Jego słowa świadczą o znajomości spraw ojca i złożonej przez niego ofiary. Jednakże wątpi w słuszność ojcowskiego milczenia. Biblijna aluzja podkreśla duchowy charakter ofiary Aleksandra.

Zwracanie się do chłopca słowem „Malec" podkreśla jego wrodzoną mądrość. Jak i w innych filmach, dzieci przerastają mądrością swój wiek. Bez słów obserwują czyny dorosłych, ale kiedy zaczynają mówić, przez ich słowa przebija mądrość.

Film *Nostalgia* rozwija dotknięte we wcześniejszych filmach problemy poszukiwania wiary, pragnienia fizycznego powrotu do rodzinnego domu, a w sensie duchowym – do swojej ojczyzny.

Andriej czuje, że obcokrajowcy nie mogą zrozumieć innej kultury i dlatego radzi Eugenii wyrzucić tomik poezji Arsienija Tarkowskiego. W tej scenie oświetlona jest jedynie część włosów Eugenii, a twarz pozostaje w cieniu – tworzy to barierę, o której mówi Andriej. Ciemność i cienie oznaczają niemożność zrozumienia i kontaktu zarówno między bohaterami, jak i między kulturami.

Często bohater pokazany jest od tyłu, z profilu lub jako leżący na wznak – nie wiemy, jaki ma wyraz twarzy, jego emocje są ukryte. *Ludzie nie lubią ujawniać swoich ukrytych myśli* – mówi Stalker, a to, jak Tarkowski filmuje swoich bohaterów, pozwala oddać obcość i skrytość uczuć.

Tarkowskiego zawsze interesowało przeżywanie cierpień. Drgania widma zmartwychwstałej Harey w *Solaris* i miłosny szał żony w *Stalkerze* – to próby przedstawienia kobiet cierpiących z powodu nie spełnionej miłości. Jest to szczególnie widoczne w dwóch ostatnich filmach.

W *Nostalgii* Eugenia wprost oskarża Andrieja, obnażywszy przy tym piersi: *Czego wam wszystkim potrzeba? Tego? Ale nie tobie! Ty interesujesz się madonnami. Ty jesteś inny.* Nie przestaje czynić mu wyrzutów: *Ty należysz do tych, z którymi ja raczej się prześpię, niż będę próbowała tłumaczyć.* Jej ataki kończą się opisem snu, który miała w przeddzień spotkania Andrieja. Eugenii przyśniło się, że jadowity robak z dużą liczbą nóżek spadł jej na głowę, wczepił się w nią, a ona nie może go zrzucić. *Od tej nocy ciągle przeczesuję włosy. Chwała Bogu, że między nami nic się nie wydarzyło. Robi mi się niedobrze na samą myśl o tym* – wykrzykuje przez łzy.

Kiedy Eugenia wychodziła z kościoła, zakrystian zwrócił się do niej: *Chcesz być szczęśliwa? Są ważniejsze rzeczy.* Eugenia widzi, jak ptaki sfruwają z posągu Madonny. Przypomina to cud. O ile wiemy, to właśnie zakrystian uprzedził Eugenię o niemożliwości zaistnienia cudu dla ciekawskich, więc można założyć, że zwracała się, jak i inne kobiety, z prośbą o cud, być może podświadomie, do Maryi.

W śnie Andrieja jego żona Maria i Eugenia potwierdzają tę interpretację. Maria, w dziwnej zamianie ról, przedstawia nie Madonnę, ale archanioła gło-

szącego dobrą nowinę: podchodzi do Eugenii, dotyka jej pleców i z miłością odgarnia włosy z twarzy. Długie falujące włosy widoczne są nad śpiącą postacią i obok niej. Kamera kieruje się na pościel, ręka chwyta prześcieradło. Słyszymy westchnienie. Eugenia i Maria leżą twarzą w twarz. Łza spływa po policzku Eugenii, słychać stłumiony płacz, jak gdyby płakała śpiąca postać.

Łza sugeruje, że wiadomość, którą przyniosła Maria, nie jest wesoła. Twarz Eugenii jest smutna. To, czego ona pragnie, nie zrealizuje się, a widz powinien domyślić się, jakie są jej ukryte pragnienia.

Epizod snu kończy się sceną, w której Andriej, z opuszczonymi rękoma, jak martwy, siedzi obok leżącej, brzemiennej kobiety. Widać tylko wezgłowie łóżka między oknem i wanną. Nadaje to scenie odcień surrealistyczny i odpowiada stanowi snu. Połączenie się w świadomości bohatera dwóch kobiet w jedną postać podkreśla dźwięk głosu żony, wołającej Andrieja, i wtórujący jej głos Eugenii, budzącej go ze snu.

Stłumienie pragnień seksualnych to ważny moment w *Nostalgii*. Seksualny podtekst widoczny jest także w śnie, który Paweł Sosnowski opisuje w liście, mówiąc o parku pełnym posągów nagich ludzi, które są karane za najmniejszy ruch. Sny Andrieja także świadczą o pragnieniach seksualnych.

W *Ofiarowaniu* histeria Adelajdy, tak erotyczna w swej istocie, przeciwstawiona jest pozbawionej erotyki bliskości Aleksandra i Marii.

Potworność końca świata przybiera zmysłowe formy strachu. Adelajda kocha jednego mężczyznę, ale jest żoną innego. Błaga Aleksandra, aby coś wymyślił, a właśnie lekarz Wiktor robi jej zastrzyk uspokajający, co przynosi ulgę. Lekarz nalega, aby takie same zastrzyki zrobić Marcie i Julii. Stara się nie myśleć o nieuniknionej śmierci i chce pomóc kobietom odejść od rzeczywistości.

Wewnętrzne problemy Adelajdy przesłaniają myśl o powszechnej zagładzie. Jej reakcja na katastrofę jest bardzo osobista, ona ogłasza, że to jej wina i że to ona ponosi za nią odpowiedzialność. Jej histeryczne paroksyzmy ujawniają orgiastyczne samozapomnienie w obliczu katastrofy, kiedy jej roztańczone ręce i piękne nogi, obnażone w erotycznym pożądaniu, zaczynają żyć własnym organicznym życiem. Jej piękne do obrzydzenia ciało przypomina dziką kobyłę, a głęboki, niski głos przypomina zwierzęce dźwięki, kiedy zaczyna wykrzykiwać wulgarne słowa w swym ojczystym, angielskim języku.

Drugi bohater jest niezwykle spokojny w obliczu nadciągającej katastrofy. Wygląd Aleksandra wskazuje na oczekiwanie i gotowość: *Czekałem na to przez całe życie!* To wyznanie kieruje nas do rozmowy Aleksandra z Ottem na początku filmu.

Otto: *A jaki jest pana stosunek do Boga?*

Aleksander: *Obawiam się, że żaden. A właściwie co pan ma na myśli?*

Otto: *Ależ to nic, nic takiego... A pan – znany dziennikarz, krytyk literacki i teatralny, wykłady z estetyki na uniwersytecie prowadzi. Także i eseista... A jakoś taki niewesoły, smutny! Nie trzeba tak bardzo poddawać się uczuciu smutku i tęsknocie. I niech pan nie czeka.*

Aleksander: *Jakże to „nie czeka"? I kto panu powiedział, że na coś czekam?!*

Otto: *Wszyscy na coś czekamy! Ot, chociażby ja sam – w charakterze, że tak powiem, przykładu! Całe życie na coś czekam. Całe życie czułem się tak, jakbym żył na dworcu kolejowym. I zawsze miałem takie wrażenie, że to jeszcze nie życie, że jest to dopiero czekanie na życie, czekanie na coś prawdziwego. Czyż z panem nie jest tak samo?*

Aleksander: *Nie, w tym sensie oczywiście... Po prostu nie przypuszczałem, że mogą pana interesować podobne problemy.*

Aleksander uchyla się od rozmowy, ale w momencie nadciągającej Apokalipsy powtarza słowa Otta jako swoje. W miarę rozwoju akcji filmu Otto staje się coraz bliższy Aleksandrowi. W ostatniej scenie podbiega do Otta, obejmuje go i wskazuje na Marię, błagając, jak można założyć, żeby się nią zajął. W innej scenie twarze obu tych mężczyzn odbijają się w szkle pokrywającym reprodukcję obrazu Leonarda da Vinci *Pokłon Trzech Króli.* Otto szepcze, że zawsze bał się Leonarda. Złowieszczemu Leonardowi udaje się wzbudzić strach w Aleksandrze.

W *Ofiarowaniu* jest wiele odniesień do *Idioty* Dostojewskiego. Dzień urodzin Aleksandra świętują jego przyjaciele „idiotyści", a jego żona zauważa, że byłby znakomity w roli księcia Myszkina. Aleksander mówi, że porzucił teatr, ponieważ wstydził się wcielać w role innych ludzi, grać emocje innych. Najbardziej zaś wstydził się być szczerym na scenie. *Chcę powiedzieć, że „Ja" aktora zatraca się w jego bohaterach. A ja już nie chciałem... zatracać się. W tym wszystkim, jak myślę, było coś grzesznego... coś zniewieściałego, pasywnego, jakaś bezwolność.* To wyznanie jest zarazem swego rodzaju wyzwaniem rzuconym Adelajdzie, wskazując równocześnie na ważność przeciwieństwa „pozytywny – negatywny", nieprzypadkowa jest więc obecność znaku „jin-jang" na kimonie, które Aleksander zakłada rano po odwiedzinach Marii. Dobro powinno przeplatać się ze złem, aby zbawić świat, powinno zamienić się z nim miejscami. Maria mówi do Aleksandra, że w jego domu jest coś diabelskiego, a po powrocie do domu w środku nocy widzi on skradającą się postać żony w kostiumie gejszy i nagą córkę wyganiającą ptaki z domu.

Swoim wyglądem blondyn Aleksander i ciemnowłosy Otto przypominają Myszkina i Rogożyna – tak samo, jak ich wzajemna przyjaźń i przywiązanie do „mrocznej kobiety" Marii. Otto opowiada Wiktorowi, że on „zna" Marię, a z tego powodu Wiktor składa mu gratulacje. Pod tym pojęciem Wiktor, oczywiście, rozumie poznanie uczuciowe. Inne jeszcze elementy wskazują na związki z *Idiotą*, jak imię Adelajda, trójkąt małżeński, temat szaleństwa i diabelskich sprawek oraz problem dobra wplątanego w skandaliczną intrygę.

W *Ofiarowaniu*, jak i w powieści Dostojewskiego, malarstwo religijne jest źródłem natchnienia i podziwu. Chociaż warstwa aluzji literackich jest w filmie wyraźna, bezsensowne są poszukiwania jednoznacznych odniesień, ponieważ bohaterowie Tarkowskiego są tak złożeni i trudni do zrozumienia, jak i bohaterowie Dostojewskiego.

Kiedy człowiek jest szczęśliwy, problemy sensu istnienia go nie niepokoją – mówi Snaut w *Solaris.* Właśnie nieszczęśliwe rodziny – u Tarkowskiego, jak i u Tołstoja – wywołują tak wiele dyskusji widzów i krytyków. Jednakże nawet najdokładniejsza analiza motywów słownych i literackich nie może zmienić emocjonalnej siły oddziaływania obrazów. One na długo pozostają w pamięci, podczas gdy słowa zostają zapomniane.

ALEXANDRA KARRIKER
Tłum. ks. HENRYK PAPROCKI

Druk za: A. Karriker, *Niekotoryje motiwy i obrazy w poslednich filmach Tarkowskogo*, „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, nr 14, s. 138-140.

Modlitwa Aleksandra

Boże! Uratuj nas w tę straszliwą godzinę... Nie pozwól zginąć moim dzieciom, przyjaciołom, mojej żonie, Wiktorowi i wszystkim tym, którzy Cię kochają i wierzą w Ciebie. Uratuj i tych, którzy nie wierzą w Ciebie, bo są ślepi i nie myślą o Tobie, bo jeszcze nie wiedzą, co to znaczy być tak naprawdę nieszczęśliwym; wszystkich, którzy w tej oto chwili utracili nadzieję, wiarę w przyszłość, w życie i w to, że mogą u Ciebie szukać pomocy; uratuj każdego, kto przepełniony jest strachem i poczuciem zbliżającego się końca, kim miota strach o siebie i swych najbliższych; uratuj tych, którym nic prócz Ciebie nie pozostało i dla których jesteś jedyną ucieczką, dlatego że jest to ostatnia, najstraszliwsza wojna, po której już nic nie pozostanie i nie będzie ani zwyciężonych, ani zwycięzców, ani miast, ani wsi, ani trawy, ani drzew, ani wody w potokach, ani ptaków na niebie... Oddam Ci wszystko, wszystko co mam, porzucę swą rodzinę, którą kocham, spalę swój dom, wyrzeknę się Malca, stanę się niemy, do nikogo już nigdy nie odezwę się słowem, wyrzeknę się wszystkiego, co wiąże mnie z życiem, tylko spraw, by wszystko było tak jak przedtem, tak jak dziś rano, tak jak wczoraj, żeby nie było wojny i tego śmiertelnego, przyprawiającego o mdłości, zwierzęcego strachu, niczego takiego! Pomóż Panie, a ja uczynię wszystko, co Ci obiecałem!...

Cyt. za: A. Tarkowski, *Ofiarowanie*, przeł. E. Smykowska, (w:) tegoż, *Scenariusze*, t. II (ukaże się nakładem IS PAN w Warszawie).

Odpowiedzią na pytanie jest samo życie

Pokłon trzech Króli Leonarda da Vinci i *Ofiarowanie*

HÅKAN LÖVGREN

Znów mieszkam w hotelu „Leonardo da Vinci", w pokoju 511. Rano wyjeżdżam z Bagno-Vignoni do Florencji. Do Florencji, do Uffizzi („Pokłon Trzech Króli").

Andriej Tarkowski, *Dzienniki*,
21 sierpnia 1979, Rzym

Andriej Tarkowski uważał *Ofiarowanie* za swój najważniejszy film. Prawdopodobnie do grudnia 1985 r., kiedy dowiedział się o swojej poważnej chorobie (film był już wtedy montowany), nie przypuszczał, że będzie to jego ostatnie dzieło.

Wszystkie filmy Tarkowskiego noszą mniej lub bardziej wyraźne ślady jego autobiografii. Zwłaszcza w ojczyźnie dopatrywano się w *Ofiarowaniu* przepowiedni bliskiej śmierci reżysera, a oniryczną scenę w Tunnelgatan w Sztokholmie traktowano jako zapowiedź zabójstwa premiera Palmego (pół roku przed zamordowaniem ówczesnego premiera Szwecji Tarkowski w miejscu zamachu realizował scenę apokaliptycznego snu Aleksandra; zabójca prawdopodobnie uciekł schodami na Tunnelgatan – przyp. tłum.).

Takie interpretacje chyba więcej mówią o wpływie (tradycyjnego w Rosji) poglądu na artystę, jako wieszcza i nosiciela prawdy, aniżeli o jakimkolwiek darze przepowiadania przyszłości. Natomiast formę i budowę tego filmu wyraźnie określają wizualne struktury i strategie, które mają swoiście wróżebny, profetyczny charakter. Dzięki finezyjnym asocjacjom tematycznym obrazy i sceny *Ofiarowania* nawiązują do słynnego dzieła sztuki, które aktualizuje się już w trakcie napisów czołowych.

Ofiarowanie otwiera długi, przeprowadzony na płaszczyźnie wertykalnej ogląd fragmentu nie ukończonego obrazu Leonarda da Vinci *Pokłon Trzech Króli* (1491). Po czołówce następuje zygzakowaty ruch kamery od daru, wręczanego przez Melchiora, do gromadki wzburzonych osób, świadków tego zdarzenia, i dalej wzdłuż korzeni i pnia do korony, gdzie kamera w końcu się zatrzymuje.

Malowidło Leonarda, które jest zresztą przywołane i skomentowane w pierwotnym wariancie scenariusza, dzięki umieszczeniu w czołówce filmu staje się obrazem kluczowym dla tematyki i dramaturgicznej ewolucji *Ofiarowania*. (...)

Rola barwy

Jedną z najbardziej frapujących cech filmu jest zróżnicowanie **stref rzeczywistości**, umyślna wieloznaczność, którą tworzy różny stopień nasycenia barw poszczególnych scen i sekwencji.

Tarkowski dzięki zróżnicowaniu intensywności barw na trzech – z grubsza biorąc – poziomach, sugeruje, co oglądamy na ekranie i czyimi oczyma.

Pełne nasycenie barw odpowiada swego rodzaju czasowi teraźniejszemu (czas „rzeczywisty").

Sekwencje czarno-białe lub o zabarwieniu fuksynowym odnoszą się do snów Aleksandra lub jego nieświadomości. (Odpowiednik takiej tonacji barwnej znajduje się na malowidle Leonarda. Jego szczególny koloryt wziął się stąd, że artysta porzucił pracę już w czerwonobrunatnym stadium malowania obrazu.)

Wreszcie stłumiona skala barw zdaje się symbolizować świat pośredni (o nieokreślonej realności), dosłownie potraktowany świat zmierzchu, świat okultystycznych wyobrażeń i asocjacji.

Pierwsze zakłócenie barwnej faktury następuje wówczas, kiedy zaszokowany Aleksander traci świadomość po tym, jak syn skacze mu na plecy.

Aleksander powoli osuwa się na ziemię, kamera panoramuje w ślad za nim aż do cięcia montażowego i przejścia do całkowicie wyludnionej sceny katastrofy przy wyjściu z tunelu.

Jest to zapowiedź późniejszych apokaliptycznych wizji sennych Aleksandra z ludźmi, którzy wpadli w panikę, i z synem w łóżku ponad tłumem. Podobnie jak w innych scenach filmu możemy tutaj zobaczyć najpierw **skutek**, a dopiero (o wiele) później **przyczynę** wcześniejszego przebiegu zdarzeń.

Struktura drugiego zakłócenia ciągłości barw przypomina strukturę poprzedniego. Chodzi o scenę dyskusji czy też kłótni dotyczącej zawodowego kryzysu Aleksandra oraz wypowiedzi Otta na temat niewytłumaczalnych zjawisk i następującego później tajemniczego, dramatycznego ataku. Potem słychać ogłuszający huk odrzutowców, członkowie rodziny biegają tam i z powrotem od okna do okna, spada szklane naczynie z mlekiem, które rozbryzguje się na deskach podłogi, co pokazuje panorama wertykalna. Kamera kontynuuje ruch po cięciu montażowym – z nieprzerwanym tłem dźwiękowym (huk samolotów) – w ślad za głową Aleksandra, który powoli pochyla się do takiej pozycji, w której możemy zobaczyć model domu i jednocześnie dostrzec w tle jego pierwowzór.

Po tym cięciu barwy gasną.

Oba pogwałcenia kolorystycznej ciągłości w odmienny sposób informują o tych strefach rzeczywistości, które od strony formalnej zostają zaznaczone zabarwieniem fuksynowym lub też słabym nasyceniem kolorów.

W pierwszym przypadku chodzi o zapowiedź totalnego unicestwienia, apokalipsę ukazaną dzięki zastosowaniu introspekcji wyprzedzającej sen Aleksandra.

W drugim natomiast jest pokazany ukochany dom Aleksandra (ofiarny dar, który zapobiegnie nadciągającej katastrofie) w osobliwym podwojeniu.

Dramat symboli

W przedstawionym na początku *Ofiarowania* fragmencie obrazu *Pokłon Trzech Króli* jest zawarte w zasadzie symboliczne podsumowanie całego filmu.

Ów dar ofiarny, który jest zapowiedziany (w postaci mitu o niezachwianej cierpliwości w podlewaniu uschłego drzewa) i spełniony (w zniszczeniu domu), przywróci chłopcu mowę i pozwoli zasadzonemu uschniętemu drzewu na nowo się zazielenić.

Ofiarowanie mogłoby otrzymać nazwę apokaliptycznej pasji, współczesnego żywotu świętego lub **martyrologium**, jak sam Tarkowski nazwał swój dziennik. Twórczość artysty jako męczeństwo (cierpienie, które uszlachetnia, uduchowia i w końcu przynosi odkupienie) jest podstawowym pojęciem w religijnym światopoglądzie reżysera.

Jednakże *Ofiarowanie* odzwierciedla także fascynację Tarkowskiego fenomenami okultystycznymi, takimi jak UFO, astrologia, Kabała i ów cały świat gnozy, którego reprezentantem jest listonosz Otto. We fragmencie obrazu Leonarda mędrzec Melchior, astrolog i przedstawiciel rzymskiego kultu Mitry, znamiennie symbolizuje świat pogański. Biorąc pod uwagę ten ikonograficzny aspekt, można chyba dopatrywać się odzwierciedlenia gestu Melchiora, skierowanego w stronę Dzieciątka, w czynionej przez Otta próbie „wręczenia" swojej mądrości niechętnemu, jeszcze niedostatecznie naiwnemu Aleksandrowi.

Sceny z darami

Temat **daru i ofiarowania**, obecny w pierwszym obrazie filmu, jest punktem odniesienia dla wszystkich innych, sygnalizowanych lub przedstawionych bezpośrednio scen z darami. Aleksander otrzymuje w prezencie urodzinowym książkę o malarstwie ikonowym, o sztuce, którą w jej pierwotnej formie władają już tylko nieliczni. Porównuje oglądane obrazy do modlitw i uważa, że współczesny człowiek utracił zdolność modlenia się lub przestał się tym interesować.

Staroświecką postawę reprezentuje również piękny podarunek Otta – jest nim oryginalna mapa XVII-wiecznej Europy, mapa, która z trudem daje się odnieść do ówczesnego, bądź też współczesnego świata.

Pierwszym i ostatnim prezentem urodzinowym jest model domu. Najpierw dostrzegamy go w połączeniu ze sceną z odrzutowcami. Nie wiemy jeszcze wówczas, że to prezent, a potem widzimy go w chwili, kiedy Maria przed domem wyjawia Aleksandrowi pochodzenie modelu. To podarunek od Otta i chłopca – od gnostyka i od dziecka (jest to, być może, odzwierciedlenie postaci Melchiora i Dzieciątka z początku filmu). To jak gdyby znak, przypomnienie Aleksandrowi o drastycznej ofierze, do której zobowiąże go uroczysta obietnica złożona w czasie modlitwy.

Wszelka nadzieja jest na zewnątrz

Krąg ludzi zgromadzonych wokół Dzieciątka na obrazie Leonarda (który to obraz zostanie pokazany w całości dopiero w czasie spotkania Aleksandra z Ottem w gabinecie, tuż przed złowieszczym dziennikiem telewizyjnym), prawie bez wyjątku jest skupiony wokół postaci niemowlęcia. Wyraz konsternacji i niepokoju, obecny na twarzach, oraz gesty czynione w obliczu obietnicy zbawienia, którą symbolizuje Chrystus, odbijają się zewnętrznym echem w obrazie filmowym oniemiałej rodziny i gości zgromadzonych przy kolacji.

Leonardo da Vinci, *Pokłon Trzech Króli*

Kiedy apokaliptyczne informacje docierają do osób zgromadzonych w pokoju, wszyscy w odrętwieniu siadają wokół stołu, zwróceni tyłem do siebie, ze wzrokiem utkwionym w migoczący ekran odbiornika telewizyjnego. Ich pozy i miny są jakby bezpośrednio zaczerpnięte z obrazu Leonarda, jak na przykład gest służącej Julii, kładącej rękę na czole. I to chyba również nie przypadek, że ekstrawagancki strój Adelajdy tak bardzo przypomina strój Marii Magdaleny. Fakt, że przy stole jest nieobecny syn Adelajdy, zdaje się podkreślać odwrotność przesłania, że „dla nas Zbawiciel się narodził" (temat obrazu). Dla nas – zgromadzonych tutaj wokół stołu – wszelka nadzieja może przyjść z zewnątrz.

Nadzieja i zniszczenie

Dopiero w czasie spotkania Aleksandra i Otta w gabinecie zostajemy skonfrontowani z obrazem Leonarda jako całością i uobecnioną fizyczną realnością. Kiedy Otto odkrywa reprodukcję wiszącą na ścianie, początkowo możemy ujrzeć przez chwilę, za odbiciami na osłaniającej ją szybie, jedynie środkowy krąg, skupiony wokół Marii.

Otto jest poruszony obrazem. Twierdzi, że zawsze bał się Leonarda.

Aleksander wpatruje się w malowidło. Kamera pokazuje na krótko cały obraz, po czym wykonuje zoom na skonsternowane oblicze Aleksandra, odbite w szybie osłaniającej reprodukcję.

Ta podwójna ekspozycja, ów „obraz-w-obrazie", następuje tuż przed fatalnym dziennikiem i wprowadza do tego dwuznacznego, a nawet mrocznego zabarwienia emocjonalnego, obecnego w Leonardowym przedstawieniu radosnego tematu narodzin Chrystusa, ton odczuty przed chwilą przez Otta.

Istnieje swoista, złowróżbna dwuznaczność w ukształtowaniu tego motywu przez Leonarda. W otwierającym film fragmencie obrazu kamera, pod koniec swego ruchu wzdłuż pnia drzewa, mija postać z palcem wskazującym skierowanym w górę, w stronę jeźdźca na stającym dęba koniu oraz – na przedłużeniu – ku koronie drzewa. Ten gest, zresztą mimo woli wykonany przez Otta w scenie z mapą (i ta mistyczna data 1392), stale powraca w dziele Leonarda.

Ów gest – dla Ericha Neumanna – symbolizuje ujawnienie tajemnic misteriów, *tych matriarchalnych tajemnic misteryjnych, tajemnicy nieśmiertelności bóstwa, promieniującego syna Wielkiej Matki, który zmartwychwstaje, aby przynieść zbawienie i przyjąć zbawienie*[1]. Ale na obrazie *Pokłon Trzech Króli* wspomniana postać wydaje się pochłonięta dyskusją i sprawia wrażenie, jakby chciała wskazać na scenę bitwy w tle.

Być może scena bitewna przedstawia zagrożenie wobec głównego zdarzenia: przyjście na świat Chrystusa doprowadzi do wojny i (albo) zabicia Dzieciątka przez (rzymskich) żołnierzy.

W ten sposób Leonardo mógł zamierzyć relację pomiędzy pierwszym planem a tłem, pomiędzy objawieniem się nadziei a sceną zniszczenia, której topografia i elementy architektoniczne są powtórzone w apokaliptycznym śnie Aleksandra.

Zły sen

Kiedy Aleksander budzi się na tapczanie w swoim gabinecie, znów pali się światło i barwy filmu odzyskują swą intensywność.

Spał pod reprodukcją *Pokłonu trzech Króli* i odczucie tej sceny jest takie, że to, co się zdarzyło, mogło stanowić niezwykle długi i zły sen, być może wywołany właśnie obrazem Leonarda. Wskazują na to niektóre elementy snu Aleksandra o zagładzie.

W tle obrazu Leonarda rozgrywa się niewyraźnie naszkicowany, jakby ujrzany we śnie bój, usytuowany w scenicznej przestrzeni z osobliwymi ruinami – podwójnymi schodami, połączonymi trzema łukami sklepienia. Ruiny te, które również są przedstawione na dwóch wcześniejszych szkicach do obrazu, musiały o sobie przypomnieć, kiedy Tarkowski wybierał scenerię dla sceny apokaliptycznego snu.

Jeżeli wyobrazimy sobie kamerę ustawioną bezpośrednio nad dwoma jeźdźcami, to otrzymamy obraz, który w ogólnych zarysach pokrywa się z pierwszymi wizjami sennymi Aleksandra. Kiedy potem kamera w filmie panoramuje w dół ku porzuconej płycie przed wejściem do tunelu i dalej ku splamionemu krwią (chłopca) zwierciadłu, to pojawi się pewne strukturalne i tematyczne podobieństwo pomiędzy sceną snu, a sceną w tle obrazu Leonarda.

Mimo iż w filmie nigdy nie widzimy podwójnych schodów na reprodukcji w zbliżeniu, to ich forma jest tak charakterystyczna i sugestywna, że ktokolwiek zna obraz Leonarda, musi ją rozpoznać w sekwencji snu. Ponadto jej odwrócony wariant powtarza się w kształtach dużego kominka, ustawionego centralnie w salonie Aleksandra.

Kontur schodów kominka kilkakrotnie wyraźnie ukazuje się w scenie nieprawdopodobnej opowieści Otta o podwójnie naświetlonej fotografii.

Drzewo życia oraz wiadomości dobrego i złego

Wojownicza poza jeźdźców i ich otoczenie na obrazie pozwalają się domyślać w jeźdźcu Apokalipsy symbolu śmierci.

Natomiast zielona korona drzewa, która rozpościera swoje gałęzie nad ich głowami (i bezpośrednio poprzedza w filmie sadzenie uschłego drzewa przez Aleksandra i chłopca), jest symbolem życia, wariantem **drzewa życia** z wczesnej ikonografii chrześcijańskiej [2]. Jest ono często przedstawiane razem z (albo ze swoją jedną połową jako) drzewem uschniętym, **drzewem wiadomości dobrego i złego**.

Fascynujący przykład tej opozycji można znaleźć na XII-wiecznej rycinie w książce francuskiego mnicha Guillaume'a de Deguillevilles *Pèlerinage de l'âme* (*Pielgrzymka duszy*).

W drugiej części książki autor śni, że umarł i jego dusza wędruje przez piekło, czyściec i raj pod osłoną anioła. W ziemskim raju natrafiają na dwa drzewa: jedno zielone, a drugie całkowicie uschłe.

Anioł tłumaczy duszy, że zielone drzewo jest mistyczną jabłonią z „Pieśni nad Pieśniami", a suche – drzewem wiadomości dobrego i złego. Pod drzewami dusza bawi się jabłkiem. Jabłko symbolizuje Chrystusa, a zabawa nim oznacza obcowanie z Chrystusem. Jabłko pochodzi z zielonego drzewa. Drzewo to pierwotnie wywodzi się z jabłka grzechu pierworodnego. Na początku jabłko to było dobre, ale zostało skalane grzechem pierworodnym. Dlatego te drzewa, które wyrosły z jego pestek, zdziczały. Kiedy Bóg podjął decyzję o uczłowieczeniu

Chrystusa, musiał zaszczepić dzikie drzewo. Maria odegrała rolę szlachetnego pędu. W jej zielonej koronie rośnie Chrystusowe jabłko. Potem do działania przystępuje Justitia albo sprawiedliwość niebios. Między Justitią i Marią wywiązuje się dyskusja o Chrystusowym dziele odkupienia [3].

Tarkowski, dla którego drzewo jest symbolem wiary, w filmie o „dziele odkupienia" Aleksandra z pewnością zapisał sobie w pamięci tę dialektyczną opozycję pomiędzy owymi dwoma symbolami, drzewem życia oraz drzewem wiadomości dobrego i złego.

Dokonywane przez Aleksandra i chłopca sadzenie drzewa na początku filmu, na wzór mnicha Pamve, jest przecież również symbolem tego, że wiara zbawi świat i pozwoli zmarłym ożyć; jest symbolem pracy, która przeobrazi drzewo poznania w drzewo życia. To przeciwieństwo pomiędzy poznaniem a życiem (które Aleksander charakteryzuje na początku filmu, kiedy oburzony mówi o ludzkiej skłonności do używania mikroskopu niczym maczugi, to znaczy o wiedzy jako śmiercionośnej broni) i jego zniesienie drogą wiary jest również głównym tematem filmu.

U korzeni drzewa

Inną interpretację wielkiego drzewa na obrazie Leonarda *Pokłon Trzech Króli* proponuje Martin Kemp. Kładzie w niej akcent nie tyle na jego koronę, ile na korzenie oraz na ich związek z Marią i Chrystusem, a także na znaczenie rodzaju drzewa ukazanego na obrazie.

(...) jeżeli [drzewo w „Pokłonie Trzech Króli"] *jest ostrokrzewem, to może być to aluzją do legendy, według której krzyż Chrystusa był wykonany z tego drzewa; można tu przeprowadzić ogólniejszą paralelę ze słynnym proroctwem Izajasza czytanym na Boże Narodzenie i święto Trzech Króli: „I wyrośnie różdżka (virga) z pnia Jessego, wypuści się odrośl z jego korzeni" (Iz 11,1). Radix sancta (święty korzeń) to jedna z licznych metafor stosowanych w średniowieczu na oznaczenie Dziewicy (Virgo), a zaakcentowanie korzeni nad głową Chrystusa przemawia za taką interpretacją* [4].

Korzenie nad głową Chrystusa na obrazie Leonarda prowadzą nas do chłopca i uschłego drzewa w *Ofiarowaniu*.

Relacja pomiędzy chłopcem a drzewem zarówno otwiera, jak i zamyka film.

Na początku filmu ojciec, Aleksander, tłumaczy sens sadzenia drzewa, opowiadając historię o mnichu Pamve i jego cierpliwym uczniu.

W ostatniej scenie ojca odwozi ambulans, gdy tymczasem chłopiec dźwiga w stronę drzewa wiadro z wodą. Na koniec widzimy go leżącego na ziemi z głową przy korzeniach drzewa, co stanowi wyraźną aluzję obrazową do *Pokłonu Trzech Króli* Leonarda, to znaczy do symboliki zawartej w obrazie głowy Chrystusa pod korzeniami Drzewa życia. Następnie kamera wolno panoramuje wzdłuż pnia drzewa, aby ostatecznie zatrzymać się na suchych gałęziach korony.

Symboliczny świat alchemii

Legenda o mnichu i uschłym drzewie ma rodowód prawosławny.

Obraz Leonarda wywodzi się z zachodniego, katolickiego kontekstu z okultystycznymi i pogańskimi odcieniami rodem z renesansowego zainteresowania spuścizną antyku.

Astrolog i mędrzec Melchior ofiarowuje Dzieciątku – według tradycji ikonograficznej – złoto, które jest symbolem królewskiego statusu Chrystusa.

Jednakże złoto jest również odwiecznym, podstawowym obiektem i symbolem alchemicznym. W tej sferze sadzenie drzewa symbolizuje często początek procesu alchemicznej przemiany, **operatio**, pracy przebiegającej równolegle w planie materialnym oraz duchowym. Fazy tego procesu ilustrowano za pomocą **arbor philosophica**, które ma również związek z **Sephiroth**, odwróconym drzewem Kabały z korzeniami w niebie.

Późnośredniowieczni i renesansowi alchemicy uważali siebie za swego rodzaju demiurgów, a ich fantastyczne, alegoryczne opisy uszlachetnienia i odkupienia **cierpiącej materii** były wyrażane w niebywale skomplikowanym i ciemnym języku symboli.

Dokonane przez Aleksandra spalenie własnego domu jest nieomal czynem starotestamentowym, który swoją symboliką ognia może przywodzić na myśl ciągłe podgrzewanie przez alchemików w retortach i piecach substancji nieszlachetnych w celu osiągnięcia złota i zbawienia.

Dobra wiedźma

W XIV-wiecznym manuskrypcie *Miscellanea d'alchimia* można znaleźć odpowiednik tego drzewa, które „wyrasta z głowy" Chrystusa na obrazie Leonarda oraz chłopca z *Ofiarowania*. Widać tam biblijną Ewę leżącą na ziemi w taki sposób, że jej włosy tworzą korzeń i dolną część pnia drzewa, **arbor philosophica**. Czaszka na piedestale symbolizuje **mortificatio** Ewy, żeński aspekt **prima materia** [5].

Bez nadmiernego wykorzystywania strukturalnych i ikonograficznych podobieństw pomiędzy obrazem chłopca pod uschłym drzewem a obrazem Ewy, można stwierdzić, że Tarkowski przez cały film świadomie rozgrywa ów brak pewności pomiędzy tym, co ma charakter chrześcijański, a tym, co należy do tradycji okultystycznej czy alchemicznej.

Alchemia reprezentowała konkretyzację (dosłowne ucieleśnienie i seksualizację) istoty wiary, próbę dania symbolu **coniunctio spiritum** [6].

Przecież nie przypadkiem warunkiem „dzieła odkupienia" Aleksandra jest położenie się z Marią.

Owa mityczna Maria, która jest przeciwieństwem zarówno Adelajdy, jak i postaci Marii na obrazie Leonarda, ma z pewnością swój pierwowzór w ubranej na czarno Madonnie Włodzimierskiej. Ta słynna ikona odnawia temat maryjny, ukazując nowy rodzaj intymności w relacji pomiędzy Matką Boską i Dzieciątkiem; to tę Marię Otto nazywa dobrą wiedźmą.

W ostatniej scenie sennego koszmaru Aleksandra widzimy Marię w stroju Adelajdy siedzącą wraz z Aleksandrem na tle komina spalonego domu.

Początek i koniec

Główne, uniwersalne symbole filmu – drzewo życia oraz wiadomości dobrego i złego – zawierają zarówno śmierć, jak i zmartwychwstanie, początek i koniec, cykliczny proces, który w pewnym sensie jest identyczny z aktem ofiary Aleksandra.

Podobnie jak jeden z najstarszych symboli alchemicznych, **Uroboros**, wąż, który kąsa własny ogon, film kończy się w miejscu, w którym się zaczyna.

Owych kilka słów, które chłopiec wypowiada w *Ofiarowaniu*, pada właśnie pod koroną uschniętego drzewa na zakończenie filmu. Nawiązują one do słów ojca na wstępie:

– *Na początku było słowo. Ale ty jesteś niemy. Niemy jak ryba.*

Chłopiec powtarza te słowa wraz z ważnym pytaniem uzupełniającym:

– *Na początku było słowo. Dlaczego, tato?*

Z całego filmu możemy wyciągnąć konkluzję, że kiedy uschłe drzewo wiadomości dobrego i złego ponownie się zazieleni, chłopiec uświadomi sobie, że odpowiedzią na to pytanie jest samo życie, symbolizowane przez drzewo życia, które jakby wyrasta i czerpie pokarm z Chrystusa na obrazie Leonarda *Pokłon trzech Króli* po to, aby rodzić owoc dla przyszłych pokoleń.

HÅKAN LÖVGREN

Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Druk za: „Chaplin", nr 228 (czerwiec) 1990, s. 137-141, 172.

---

[1] E. Neumann, *Art and the Creative Unconscious*, Princeton 1971, s. 71-72.

[2] Por.: R. S. Stites *The Sublimations of Leonardo da Vinci*, Washington 1970, s. 98-99.

[3] A. M. Göransson, *Livsträdet och Geofroy Tory*, „Symbolister 1", Lund 1957, s. 76.

[4] M. Kemp, *Leonardo da Vinci*, London 1981, s. 77.

[5] Por. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, Princeton, s. 268.

[6] Zob. tamże, rys. 268, s. 478.

Tarkowski i idee „filozofii bytu"

OKSANA MUSIJENKO

Interesującym i twórczym kierunkiem w przyszłej naukowej biografii Andrieja Tarkowskiego wydają się badania nad współbrzmieniem tematów i motywów przewodnich u sławnego reżysera ze światem myśli egzystencjalnych. Oczywiste jest, że chodzi nie tyle o wpływy akademickie, ile o swego rodzaju zbieżność emocjonalną. Egzystencjalizm musiał przyciągnąć uwagę artysty, który z tak ogromnym zaangażowaniem starał się przeniknąć zagadki i tajemnice ludzkiego bytu, jednostki ludzkiej na tragicznych zakrętach losu.

Nie ma wątpliwości, że Tarkowski doskonale znał krąg myśli egzystencjalnej, która stała się dla nas dostępna w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dzięki pojawieniu się wystarczająco niekoniunkturalnych opracowań krytycznych dotyczących koncepcji egzystencjalnych i dzięki tłumaczeniom prac takich wybitnych przedstawicieli tego nurtu filozoficznego, jak Jean Paul Sartre czy Albert Camus. Nie należy zapominać, że już wtedy z egzystencjalizmem wiązane były intensywne poszukiwania moralne Bergmana, tragiczna absurdalność „teorematów filmowych" Antonioniego, Alaina Resnais'go i innych sławnych reżyserów, „władców myśli" przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Chociaż badaczy czekają jeszcze skrupulatne poszukiwania bezpośrednich dowodów zetknięcia się Tarkowskiego z filozofią egzystencjalizmu, to sama jego twóczość przynosi niemało przykładów takiej właśnie bliskości.

Znamienne wydaje się zainteresowanie, które sam Jean Paul Sartre przejawiał filmem (według niego *bardzo rosyjskim filmem*) nikomu wówczas nie znanego debiutanta. Sartre poświęcił *Dziecku wojny* krótki, lecz pełen zachwytu, bogaty treściowo esej, w którym zwrócił uwagę na pokrewieństwo światopoglądu Tarkowskiego i tragicznych antynomii obecnych w dziele Fiodora Dostojewskiego.

Śledząc dalszą drogę Tarkowskiego wyczuwa się, że mimo wszystko to nie Sartre'owska koncepcja egzystencjalizmu, lecz raczej prekursor tej nauki Kierkegaard, jak również Dostojewski byli artyście bliżsi i pozostawili wyraźny ślad na prawie wszystkich jego dziełach. U Dostojewskiego w szczególny sposób pociągała Tarkowskiego niezrównana siła twórcza, z jaką pisarz odkrywał świat wewnętrzny człowieka, jego przepastne otchłanie. W jednym ze swych ostatnich wywiadów w odpowiedzi na pytanie, czy twórczość Nikołaja Bierdiajewa wywarła na niego wpływ, Tarkowski odpowiedział, że postawa tego filozofa wywołuje w nim raczej chęć toczenia sporów. Już ów fakt świadczy o tym, że reżyser znał prace tych rosyjskich filozofów XX w., którzy twórczo zajmowali się problematyką egzystencjalizmu.

Tarkowskiemu jako artyście bliskie jest egzystencjalistyczne określenie stosunku jednostki ludzkiej do rzeczywistości. Autentyczna jest tylko ta rzeczywi-

stość, która nie daje możliwości wyboru, która zmusza zdeterminowanego człowieka do czynu, do dokonania natychmiastowego wyboru. Człowiek dokonując owego wyboru nie szuka racjonalnych podstaw. Postępuje jedynie tak, a nie inaczej, nawet w sytuacji całkowicie beznadziejnej.

Tarkowski dość często mówił o tym, że jego bohater jest człowiekiem słabym. Jednakże jego słabi ludzie nie uchylają się przed odpowiedzialnością, nie zrzucają jej na innych, lecz odczuwają związek ze światem i swoją odpowiedzialność za niego.

„Słabi" bohaterowie Tarkowskiego przystępują do walki za prawdę w chwili, kiedy na pierwszy rzut oka jakikolwiek sprzeciw wydaje się absurdalny. Ta postawa artysty jest szczególnie bliska poglądom Kierkegaarda. W filmach Tarkowskiego, przenikniętych tragicznym widzeniem świata samo pojęcie słowa „tragiczny" bliskie jest temu, w jaki sposób pojmuje je Kierkegaard. Bohater tragiczny u Kierkegaarda sam dokonuje wyboru i sam ponosi odpowiedzialność za swój czyn. W uzasadnieniu tego wyboru nie ma się na czym wesprzeć, nie ma na kogo się powołać.

Bohaterowie Tarkowskiego od Iwana po Aleksandra są również skazani na przeżywanie swej tragedii. Nie mają możliwości podzielenia się z kimkolwiek swymi cierpieniami, a tym samym ich złagodzenia. Wydawać by się mogło, że Iwana czeka los „dziecka pułku", „wszystkie przywileje" i wzruszająca troska komendantów, którzy się do niego przywiązali, w perspektywie zaś szkoła Suworowa.

Dlaczego więc Iwan tak zdecydowanie i kategorycznie wszystko to odrzuca? Nic nie jest w stanie zrekompensować mu poniesionych strat: domu, który został spalony, tego, że już nigdy nie ujrzy gwiazdy na dnie studni, nie usłyszy głosu matki. Iwan nie składa ślubu milczenia. Lecz mimo wszystko jest on niepojęty i „niezrozumiały" dla otoczenia.

Świat Iwana i jego duszę odkrywają nam nieco jego sny. Ale przecież należą one tylko do niego. Nie może ich ujrzeć ani kapitan Cholin, ani lejtnant Galcew, ani nikt inny. Upłynie nieco czasu, zanim porządkując faszystowskie archiwa Galcew natrafi na akta rozstrzelanego partyzanta – Iwana Bondariewa. Dowie się wówczas o losie chłopca, lecz sam Iwan już odejdzie, pozostając wciąż nieodgadniony.

Nieodgadniony i nie zrozumiany przez otoczenie jest również Andriej Rublow. Milczenie Andrieja to ascetyczna ofiara, ale i uświadomienie sobie marności słów, niemożności wyrażenia za ich pośrednictwem siebie. Na widok tragedii ruskiej ziemi cierpienia Rublowa są tak bezgraniczne, a przy tym tak bardzo osobiste, że bohater nie szuka już nawet współczucia i wsparcia. Wyobcowanie zostaje przezwyciężone nie dzięki rozumowi, ale dzięki wierze, wierze w odrodzenie się narodu – wbrew wszystkiemu. Symbolem tej wiary staje się *Trójca*, której pojawienie się jest cudem.

Wśród tych postaci jest również Aleksander z *Ofiarowania* – dzieła określanego niekiedy mianem „bergmanowskiego" filmu Tarkowskiego. (Naturalnie nie chodzi o zapożyczanie czy naśladownictwo, ale o pewnego rodzaju zbieżność tematów i postaci).

Przeniknięty „światłem Północy" film Tarkowskiego odsyła wprost do metafory Kierkegaarda o Abrahamie – rycerzu wiary. Podobnie jak nie można wytłu-

maczyć ofiary Abrahama, tak nie da się wyjaśnić czynu Aleksandra. Jest on poza powszechną świadomością, poza granicami zdrowego rozsądku. Jednocześnie jest to ofiara uzasadniona, ku której Aleksander zmierza bez zbędnych, nieprzydatnych już słów, których nikt nie słyszy.

W *Nostalgii*, która poprzedzała *Ofiarowanie*, jeden z bohaterów składa w ofierze samego siebie – pali swoje ciało, „dom swojej duszy". Czy ofiara Aleksandra jest większa, czy mniejsza? Podpala on swój dom, dlatego być może mają rację ci, którzy twierdzą, że paląc dom bohater zrzuca z siebie więzy fałszywej mieszczańskiej egzystencji. Jednakże sam temat domu w twórczości Tarkowskiego świadczy o tym, że bynajmniej tak nie jest.

Dom jest ośrodkiem wszystkiego co ludzkie, punktem oparcia w świecie wstrząsów i katastrof. Jedna z najtragiczniejszych postaci w filozofii egzystencjalizmu to „człowiek z baraku", bezdomny, pozbawiony korzeni. W ojcowskim domu są nawiązywane pierwsze prawdziwie ludzkie stosunki, rozsnuwane są nici między przeszłością a przyszłością. Stalker powraca do swego domu niczym do cichej przystani. Myślący Ocean obdarza pokojem zmąconą duszę Krisa, ofiarowując mu obraz ojcowskiego domu. Iwan idzie po bezdrożach wojny, a za nim pustymi oczodołami patrzy spalony dom.

Pewien obcokrajowiec, kolega Tarkowskiego, powiedział, że szczęśliwy jest artysta, który potrafi ocalić na obczyźnie obraz rodzinnego domu. Rosyjski pejzaż z wiejską chatą, tak realistyczną i jednocześnie tak podobną do sennego marzenia, staje się motywem przewodnim *Nostalgii*. Dom rodzinny, nawet jeśli na zawsze utracony, pozostaje nieprzemijającą wartością duchową. Istnieje „tu" i „tam". To co nieuchwytne, usytuowane „pomiędzy" światem duchowym i fizycznym, jest właśnie „strefą Tarkowskiego".

Dla Tarkowskiego *Nostalgia* jest filmem profetycznego przeczucia: własnego losu – losu człowieka, dla którego rozłąka z ojczyzną i domem jeszcze silniej go do nich zbliża, lecz już w innym wymiarze, oczyszczonym przez światło duchowości. A czystość moralna wymaga ofiary, poświęcenia i wyrzeczenia.

Dla Aleksandra złożenie w ofierze swego domu oznacza obrócenie wniwecz tej części swojego życia, która jest z nim związana. Spalenie domu jest złożeniem w ofierze samego siebie. Aleksander próbuje wytłumaczyć konieczność i nieuchronność ofiary. Aby uratować świat i ludzkość, ktoś powinien złożyć swą osobistą ofiarę. Ten absurdalny czyn, jak również świadomość tego, że jego najgłębsze osobiste przeżycie zostanie nie zrozumiane, mogą otworzyć drogę ku powszechnemu ocaleniu.

Według słów Tarkowskiego bohater *Ofiarowania* jest człowiekiem szczęśliwym, niezależnie od tego, jaką tragedię przeżył. Szczęśliwy właśnie dlatego, że odzyskał wiarę. I wiara ta jest chyba najbliższa Kierkegaardowskiej koncepcji wiary – nie zawiera w sobie spokoju i pojednania.

Tarkowskiego, podobnie jak Dostojewskiego, dręczyły pytania: Co to jest świętość? Co to jest grzech? A jeżeli człowiek porzuca wszystko i odchodzi na pustynię, aby zbawić swą duszę, to cóż stanie się z innymi? Problem ten w sposób szczególnie wyraźny zabrzmiał w *Stalkerze*. Trzy główne postacie tego filmu – Pisarz, Profesor i Stalker – wyraźnie odsyłają nas i do „triady" Kierkegaarda („estetyk", „etyk", „rycerz wiary"), i do bohaterów *Braci Karamazow* Dostojewskiego.

Tam, gdzie egoistyczne pragnienie rozkoszowania się tym co zabronione i niemoralne ponosi klęskę, próżno szukać zbawienia w żelaznej logice – myśli naukowej, która stara się wszystko wytłumaczyć. Zbawienie jest w miłości, we wzajemnym zrozumieniu, w duchowym pojmowaniu świata drugiego człowieka. Motyw ten zabrzmiał przekonywająco, rozwijając się w postaciach, które stworzyli Aleksander Kajdanowski i Alisa Frejndlich.

W *Stalkerze* raz jeszcze ujawnił się niezwykle ostrożny stosunek Tarkowskiego do niepohamowanego postępu technicznego, tak bardzo charakterystyczny również dla egzystencjalizmu. Największe niebezpieczeństwo dla człowieka Martin Heidegger dostrzega w iluzji, jakoby technika była instrumentem w ludzkich rękach. W rzeczywistości człowiek dostał się w jej władanie, nie zauważywszy nawet, jak to się stało.

Cywilizacja naukowo-techniczna coraz wyraźniej determinuje sposób myślenia człowieka. Najstraszniejsze jest to, że człowiek sam staje się dla „drugiego" jedynie obiektem. Wewnętrzny świat człowieka może zostać odkryty przez „drugiego" człowieka nie przez analizę psychologiczną, nie dzięki zmaterializowaniu i przekształceniu go w przedmiot badań, lecz wyłącznie przez współprzeżywanie. Właśnie tak przebiega droga do siebie nie tylko Krisa i Harey, ale i Krisa do Solaris, z którym nawiązuje on rzeczywisty kontakt. Później pojawia się uczucie współobecności w tajemniczym świecie myślącego Oceanu, który dotąd zamykał się niczym skorupka muszli przy każdym dotknięciu zimnego, analitycznego skalpela. Tylko przy pełni uczuć i przeżyć odsłania się „autentyczny byt" człowieka.

Klucz do zrozumienia innego, nie poznanego świata – kosmicznego i ludzkiego – daje sztuka. Sfera estetyki zajmuje szczególne miejsce w świecie bohaterów Tarkowskiego, w ich „autentycznym bycie".

Jednakże dla reżysera sztuka nie jest jedynie czystym aktem twórczym, lecz także współtworzeniem, to znaczy najaktywniejszym kontaktem artysty i widza. Tarkowski widział w widzu nie odbiorcę, nie surowego krytyka, lecz współautora. Reżyser wierzył w istnienie takiej widowni, dla której sztuka nie jest rozrywką, przyjemnością, ale tlenem. Według Tarkowskiego film powinien być, tak dla autora, jak i dla widza, aktem oczyszczenia.

Rzeczywisty poziom odbioru dzieła sztuki odsłania się dopiero wówczas, gdy okazuje się, że widz został wciągnięty w jego świat, w jego atmosferę i nie jest jedynie biernym obserwatorem. W sztuce przejawia się dążenie człowieka do świata i nawiązuje się pomiędzy nimi więź emocjonalna. Moment ten jest charakterystyczny tak dla aktu odbioru, jak i dla aktu tworzenia. Artysta tworząc jak gdyby utożsamia się ze swym materiałem, obiektywizuje się w nim. W swoich wczesnych pracach teoretycznych Tarkowski podkreślał fotograficzną istotę kadru filmowego. W końcu lat siedemdziesiątych reżyser zaliczał siebie do twórców, którym *podoba się nie tyle rekonstrukcja otaczającej rzeczywistości przed obiektywem aparatu, ile tworzenie swego własnego świata* [1].

Obecnie obraz filmowy jest dla reżysera *umiejętnością poddawania pod obserwację swojego widzenia obiektu.*

Kręcąc film o malarzu ikon Rublowie, Tarkowski intensywnie szuka odpowiedzi na pytanie: Jak przebiega zadziwiająca transformacja rzeczywistości, niekiedy najpodlejszej, w wielkie dzieło sztuki?

Arcydzieło Rublowa, owo wcielenie czystości, duchowości i harmonii, pojawia się w wyniku utożsamienia się artysty ze światem – okrutnym, krwawym, niesprawiedliwym.

Tematowi Rublowa odpowiada na różnych poziomach historia oślepienia budowniczych, tułaczki błazna, cud ludwisarski.

Tarkowski widzi zniewalającą siłę w tajemnicy sztuki, w niemożności dotarcia do istoty jej wielkich dzieł. Jedną z takich wiecznych zagadek było dla Tarkowskiego malarstwo Leonarda da Vinci.

Lecz jeśli w *Zwierciadle* malarstwo Leonarda zostało przywołane w celu podkreślenia (według słów samego Tarkowskiego) zdolności aktorki Tieriechowej do tego, aby być czarującą i odpychającą zarazem, to w *Ofiarowaniu*, gdy duchowy pierwiastek w człowieku przybrał dla reżysera zupełnie inne znaczenie, zwrot do malarstwa wielkiego mistrza daje o wiele więcej powodów do rozmyślań i niejednoznacznych interpretacji.

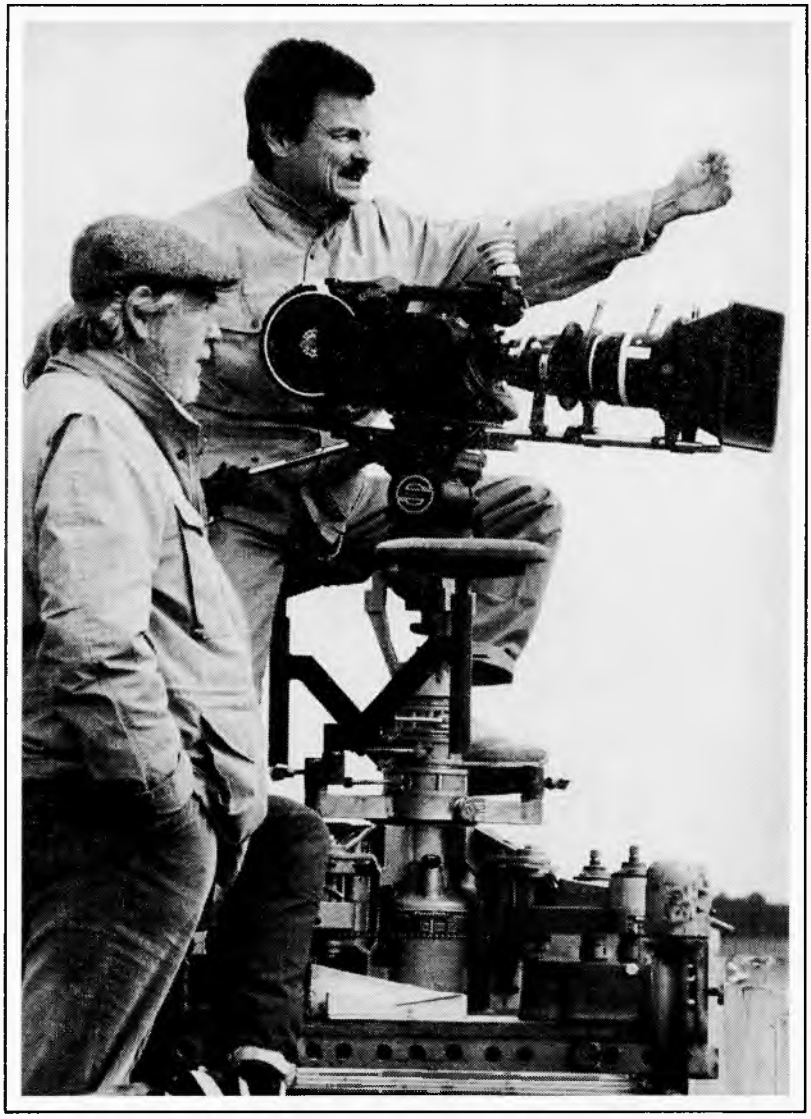
Otto, jeden z bohaterów filmu, mówi, że Leonardo go przeraża. Obrazy malarza pojawiają się tylko we fragmentach lub w niewyraźnych wspomnieniach bohaterów. Być może rację mają ci interpretatorzy i krytycy *Ofiarowania*, którzy dopatrzyli się, że podejście Tarkowskiego do malarstwa Leonarda da Vinci wyraża jego dwoisty stosunek do sztuki renesansu, niosącej w sobie ziarna indywidualizmu i racjonalizmu. Najwyższa harmonia jest także ucieleśniona, podobnie jak w czasach Andrieja Rublowa, w starych ikonach, które nie tyle odsyłają nas do świata duchowego i wiary, ile są jego częścią, jednocząc w sobie najgłębsze wniknięcie w tajemnicę człowieka i jego światopogląd z dziecięcą bezpośredniością i naiwnością.

Stosunek do sztuki jako możliwości najpełniejszego poznania nie tylko człowieka w ogóle, ale i niepowtarzalnej, jedynej ludzkiej osoby, która raz jeden przyszła na świat i egzystuje w nim, zdaje się najwyraźniej tłumaczyć owo współbrzmienie poszukiwań Tarkowskiego z niektórymi problemami filozofii egzystencjalnej.

OKSANA MUSIJENKO
Tłum. MARTA SAŁYGA

[1] A. Tarkowski, *Dla mienja kino – eto sposob dostiżenija kakoj-to istiny*, „Sowietskaja Rossija", 5.04.1988, s. 4.

Druk za: O. Musijenko, *Tarkowskij i idei „filosofii suszczestwowanija"*, (w:) *Mir i fil'my Andrieja Tarkowskogo*, Moskwa 1991, s. 268-273.



Andriej Tarkowski i Sven Nykvist na planie *Ofiarowania*

Dla mnie kino to nie jest zawód, to moje życie, zaś każdy film to mój uczynek.

Andriej Tarkowski

1 **Z Wadimem Jusowem rozmawia Hirosi Takahasi**
ZROZUMIEĆ ISTOTĘ TWORZENIA

2 **Lejla Alexander**
TAJEMNICE ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

3 **Andriej Michalkow-Konczałowski**
ŚNI MI SIĘ ANDRIEJ

4 **Janusz Gazda**
KOLAŻ PARADŻANOWA

5 **Andriej Tarkowski**
DZIESIĘĆ NAJLEPSZYCH

Zrozumieć istotę tworzenia

z WADIMEM JUSOWEM
rozmawia HIROSHI TAKAHASHI

– *Jak pan poznał Andrieja Tarkowskiego?*

– W szkole się nie znaliśmy. Pracowałem już jakiś czas w wytwórni Mosfilm, gdy on przygotowywał się do filmu dyplomowego i poprosił mnie o współpracę. Powiedział, że obejrzał kilka filmów, do których robiłem zdjęcia, i chciałby ze mną pracować nad filmem *Mały marzyciel* (*Walec drogowy i skrzypce*), który powstawał na bazie inscenizacji teatralnej. Ja skończyłem właśnie etap asystowania, zaczynałem pracować jako samodzielny operator...

– *Tarkowski był wówczas jeszcze studentem...*

– W ZSRR nie zdarzały się takie przypadki – spotkałem się z nim osobiście, wysłuchałem jego pomysłu i zdecydowałem się.

– *Jakie wrażenie wywarł na panu Tarkowski w czasie pierwszego spotkania?*

– Nie pamiętam, w jaki sposób skontaktował się ze mną, ale gdy go zobaczyłem, uderzyła mnie przede wszystkim jego twarz. Przyszedł z Andronem Konczałowskim i był bardzo spięty, sprawiał wrażenie człowieka bardzo wrażliwego, nerwowego. Był dobrze ubrany, nawet szykowny, miał krótko ostrzyżone włosy, proste, zadbane. Na moje oko korzystał z usług dobrego fryzjera. Wyglądał na człowieka, który liczy się z wymogami aktualnej mody. Zwracał uwagę dobrym wychowaniem, dobrymi manierami i umiejętnością prowadzenia rozmowy z ludźmi starszymi od siebie.

– *Byliście panowie w podobnym wieku, ale pan miał już za sobą pewne doświadczenia filmowe...*

– Tak, i ten młody człowiek traktował mnie jak kogoś w rodzaju mistrza, opiekuna czy profesora. Byłem zadowolony z tego respektu i taktu. Ostatecznie zgodziłem się na robienie zdjęć do filmu *Mały marzyciel*. Zrozumiałem, że to było szczęście – spotkać kogoś takiego jak Tarkowski. W czasie swoich studiów we WGIK-u nie miałem takich znajomych czy przyjaciół, a ponadto jego pomysł na film spodobał mi się.

– *Kiedy widział się pan z nim po raz ostatni?*

– Było to w kwietniu 1983 r., w Mediolanie, tuż przed festiwalem w Cannes. Prowadził w tym czasie, wraz ze swoją żoną Larisą, kampanię reklamową swego filmu. Pojechałem do Mediolanu, ponieważ pokazywano tam *Solaris* w ramach przeglądu retrospektywnego. Organizatorzy zaprosili mnie do udziału w tym przeglądzie. Właśnie wtedy spotkałem Andrieja. Kiedy dowiedziałem się, że Tarkowski jest w Mediolanie, natychmiast do niego zatelefonowałem i złożyłem mu wizytę. To było wspaniałe spotkanie, Tarkowski przedłużył swój pobyt, siedzieliśmy do rana rozmawiając... Przedstawił mi swoich przyjaciół,

których zaprosił na pokaz *Nostalgii* do Rzymu, ale ja z powodu kończącej mi się wizy, nie mogłem tam pojechać.

– *Był pan jednym z najdłużej współpracujących z nim ludzi. Czym różniły się pańskie wrażenia z pierwszego i z ostatniego spotkania z Tarkowskim?*

– Trudno je porównywać; mogę powiedzieć, że zbyt długo go znałem... Wrażenia były podobne, spotkaliśmy się jako starzy znajomi. Kiedy człowiek spotyka się z kimś po raz pierwszy, zwraca się uwagę na jego zewnętrzność... Tarkowski podczas ostatniego spotkania był taki sam, jak podczas pierwszego: elegancki. Natomiast rodzaj i gatunek jego ubrania był inny. Tarkowski miał na sobie płaszcz podbity futrem, bardzo kosztowny i elegancki. Próbowałem go dotknąć, futro było miękkie jak jedwab. Powiedziałem: Andriej, to świetny styl. Buty też miał pierwszorzędnej jakości. Rzuciwszy okiem na jego buty, można było od razu zauważyć, że nie jest „człowiekiem z ludu". Oczywiście, twarz mu się też zmieniła, ale w sposób interesujący.

– *Pańskie wrażenia były więc podobne?*

– Chwileczkę, przypominam sobie teraz, jego płaszcz był podbity kaszmirem, nie futrem... Tam, w Mediolanie, Andriej, jak sądzę, był w stanie jakiejś anormalności, działo się z nim coś szczególnego, był już zdecydowany pracować na Zachodzie. Larisa powiedziała mi: *Wadim, my już nigdy nie powrócimy do Rosji.* Ale Tarkowski natychmiast zareagował: *Nie opowiadaj bzdur, opanuj się*. Ucinał ciągle rozmowę na temat swojego azylu. Na moje wyczucie, jeszcze się wtedy nie zdecydował, wahał się. Próbował mi wyjawić swoje najskrytsze uczucia, próbował, ale nie był w stanie. Rozumiał anormalność – jesteśmy przyjaciółmi, a on prosi o azyl. Oznaczałoby to natychmiastowe urwanie się naszej przyjaźni. Sprawa była dość skomplikowana. Prawdopodobnie, w związku z tą sprawą, jego idee ewoluowały w kierunku dosyć szczególnym, odmiennym od dotychczasowego. W przeciwieństwie do niego, ja mieszkałem w ZSRR, znałem warunki życia u nas. Powiedziałem Tarkowskiemu, co o tym wszystkim myślę. Prawdopodobnie nasza rozmowa ułatwiła mu znalezienie pewnego wyjścia. Jest to dylemat bardzo trudny do zrozumienia dla ludzi z Zachodu, ale również jest trudny do zrozumienia dla współczesnych Rosjan. W tamtych czasach azyl oznaczał zerwanie kontaktów ze znajomymi, z rodziną. Trzeba było kompletnie zmienić swoje życie. Ludzie na Zachodzie mogli podróżować. Oni także mieli i mają swoje problemy, ale mogą jechać do Włoch, do Japonii... To nasze spotkanie miało być ostatnie, czuliśmy to, tę atmosferę... Więc przede wszystkim z radością wspominaliśmy stare czasy...

– *Czy opowiadał panu o filmie, nad którym właśnie wówczas pracował?*

– Tak, oczywiście, mówił o *Ofiarowaniu*. Bardzo wiele nadziei wiązał z tym filmem. W rok później zwiedzałem Rzym, rozmawiałem z nim tylko telefonicznie. Prosiłem o jeszcze jedno spotkanie. Ale było to niemożliwe. Mówił, że jest bardzo zajęty. Czułem, że się ukrywa, że ukrywa swój adres. Zrozumiałem wtedy, że poprosił o azyl. Składałem różne propozycje, jak byśmy mogli się zobaczyć, ale nasze spotkanie nie doszło do skutku. Myślę, że Tarkowski bał się, iż śledzą mnie agenci KGB, dotrą do niego idąc za mną i że będzie zmuszany do powrotu. Bał się tego, nie mógł ryzykować...

– *W „Dziecku wojny" jest wiele fragmentów „wizyjnych", na przykład scena z ciężarówką wiozącą jabłka. Tego typu obrazy były oceniane w krajach za-*

chodnich jako bardzo „świeże". Narodził się nawet termin: surrealizm socjalistyczny. Czy ten sposób obrazowania filmowego był proponowany przez pana, czy przez Tarkowskiego?

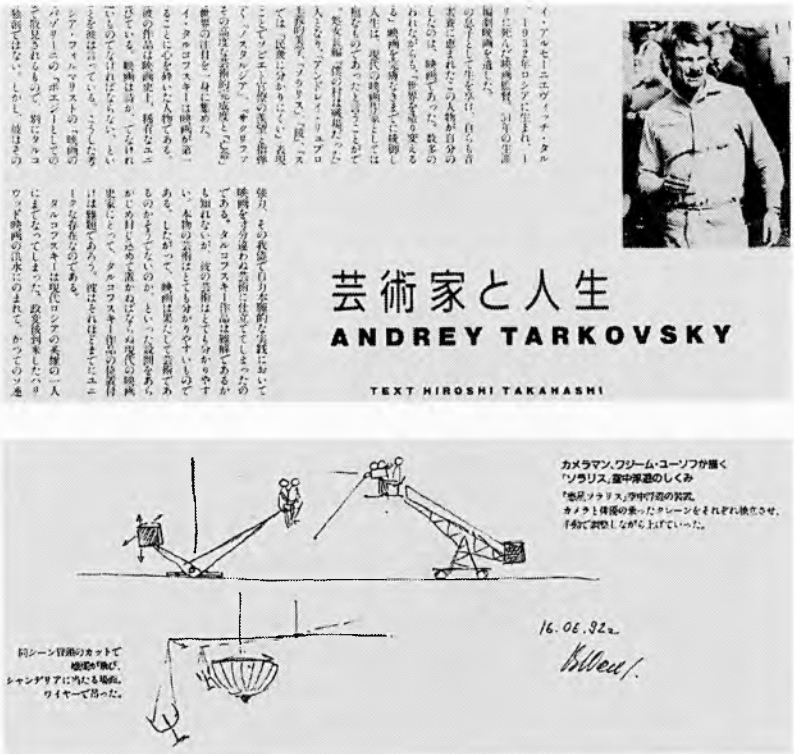
– W tamtych czasach żyliśmy w atmosferze „awangardy". Widzieliśmy już Buñuela, Godarda i znaliśmy Kafkę. Dalego – to wszystko było „na fali", to było dla nas bardzo ważne. Socjalistyczny surrealizm to nie było dobre określenie dla tego filmu. Wtedy było wiele filmów eksperymentalnych, również komercyjnych. Kiedy robiliśmy *Rublowa*, najważniejszym filmem było dla nas *Siedmiu samurajów* Kurosawy. Tarkowski cenił ten film bardzo wysoko. W *Rublowie* jest wiele „cytatów" z Kurosawy. Tarkowski robił ciągle listę reżyserów, których cenił, lubił. Nazwiska zmieniały swoją kolejność na tej liście, w miarę upływu czasu, ale zawsze na pierwszych miejscach byli Buñuel, Godard, Kurosawa.

– Czy Tarkowski w czasie pracy był bardzo wymagający w stosunku do operatora?

– Kiedy robiliśmy *Dziecko wojny*, był młody, nie miał doświadczenia, niewiele wiedział o roli operatora, scenografa, ale również o roli reżysera. Ale ja nigdy nie byłem jego nauczycielem. W trakcie realizacji *Rublowa* pracowaliśmy obaj, szukaliśmy, przeprowadzaliśmy wspólne studia. Wtedy obaj mieliśmy już pewien rodzaj doświadczeń – to był dla nas niezwykle interesujący czas. Szukaliśmy prawdy... Jestem operatorem, technikiem, więc mogę powiedzieć: ta rzecz jest możliwa do zrealizowania, mogę się tego podjąć. Ale Tarkowski nie mógł często zrozumieć ograniczeń i ta ignorancja czyniła go zuchwałym – wydawało mu się, że rzecz jest łatwa do zrobienia, a więc mógł mieć pomysły bardzo śmiałe, mógł wymyślać wszystko, z całkowitą swobodą. A więc wymyślać obrazy (sceny wizyjne, wyobrażeniowe) – właśnie tak kręciliśmy. Nie wymyśliliśmy niczego nowego, nie wynaleźliśmy nowej techniki w historii filmu, ale często tworzyliśmy pewien rodzaj nowej ekspresji. Jestem pewien: na poziomie technicznym, w trakcie zdjęć, znaleźliśmy coś, co było dosyć nowe, świeże. Czy przypomina pan sobie, na przykład, scenę w lesie z oficerem i kobietą? Tarkowski mówił, że trzeba tę scenę sfilmować z punktu poniżej poziomu ziemi, więc stworzyłem coś, co mogło utrzymać kamerę w takiej pozycji, że widziała ona naszego bohatera z wnętrza ziemi. W tamtych czasach nie było filmów, w których posłużono by się taką manierą. Dzisiaj, oczywiście, można znaleźć takie sceny.

– Kino narzuca ciągle obowiązek podporządkowywania się technice. Jeśli już posiądzie się jej arkana, można przy pomocy techniki wpływać na treść i sugestywność filmu. Ale i odwrotnie – sama technika może modyfikować to, co chce wyrazić artysta...

– Oczywiście, związek pomiędzy operatorem a reżyserią jest bardzo interesujący. Jest to mój bardzo osobisty problem. Praca nad *Rublowem* to były nieustające poszukiwania i próby. Muszę powiedzieć, że każdemu z nas udawało się znaleźć własną prawdę. Zdjęcia do tego filmu były dokładnie przemyślane, ściśle zaplanowane jeszcze przed samą realizacją. Byliśmy dobrze przygotowani. Ustaliliśmy wzajemne zależności pomiędzy długością (czasem trwania) dialogów a długością każdej sceny, czyli czasem trwania obrazu. A podczas travellingów – związek między odległością kamery do obiektu a czasem trwania jej jazdy.



Fragment stron japońskiego czasopisma z wywiadem z Wadimem Jusowem

– *W jaki sposób filmowaliście w „Solaris" scenę lewitacji w bibliotece?*

– Znaliśmy wcześniej manierę amerykańską, ale nie mieliśmy takiego sprzętu jak Amerykanie. Musieliśmy znaleźć własny pomysł na sfilmowanie tej sceny. Długo myśleliśmy, próbowaliśmy na różne sposoby, ale w efekcie – jak sądzę – wypadło to nieźle. Oczywiście, nie wynaleźliśmy żadnej nowej techniki. Urządzenie, którym się posłużyliśmy, było dosyć proste.

– *W rezultacie to, co dokonywało się w tej scenie, było rodzajem cudu, a osiągnięte zostało dzięki efektom montażowym i dzięki odpowiednio zharmonizowanym ruchom kamery.*

– Po prostu, następowała zmiana ustawienia kamery. Najważniejszy był związek pomiędzy szybkością przemieszczania się postaci i liczbą planów. Trzeba było to uregulować, ustalić zawczasu, jeszcze w fazie przygotowań.

– *Czy kamera i aktorzy znajdowali się na podnośniku?*

– Tak, rysuję teraz ten układ dla pana. Urządzenie było proste. Kran z aktorami podnosi się, inny kran, na którym umieszczona jest kamera, również się unosi. Ale kran z aktorami zakrywa scenografię w tle – na to trzeba było zwrócić uwagę. Zwróciliśmy także uwagę na to, że jeśli z obu stron odbywałby się taki jednakowy ruch wznoszący, nie byłoby to ciekawe. Potrzebny był pewien rozdźwięk (nierównoległość) szybkości wznoszenia się obu kranów. Jeśli jednak różnice byłyby zbyt duże, w kadrze byłoby widać kran.

ВАДИМ ИВАНОВИЧ ЮСОВ

ワジーム・イワーノヴィッチ・ユーソフ

VADIM YUSOV

カメラマン。VGIK（全ソ連国立映画学校）出身で、タルコフスキーの三作品に関わった。「アンドレイ・リ…

「僕の村は戦場だった」

えたわけです。また、とても礼儀正しく、目上の人に対する言葉遣いをわきまえた青年でした。

――年齢が近いとはいえ、あなたは既にキャリアのあるカメラマンでした……。

ユーソフ　そうです。この青年は私を先生扱いしてくれたわけです。こうした敬意や丁重さに私はもちろん満足でした。それでもっと話を聞いてみようと気になったし、『ローラーとバイオリン』の仕事も受ける気になったのです。結果的にタルコフスキーと知り合ってみて、自分は幸運だったということに気が付きました。私には映画学校時代にこんな知り合いがいなかったのです。それに『ローラーとバイオリン』のアイデアは納得のいくものでした。

――タルコフスキーと最後に会われたのはいつでしょうか？

ユーソフ　83年4月、ミラノです。カンヌ映画祭の専門でした。タルコフスキーは夫人同伴で、ピザを見せるために私を呼んだのですが、ピザはきませんでした。夫人は私のピザのってくれましたが、夫人は私のピザのってくれましたが、ピザは…

――あなたはタルコフスキーの三作品に関わった唯一の撮影監督ですが、タルコフスキーとの最後に会われたときは異なっていましたか？

ユーソフ　初めて知っている人間としてです。それに私ていたともいえるう以上の印象はあって出会うときに外すが、友達になるくなります。タルときと同じようにっていました。と

Fragment stron japońskiego czasopisma z wywiadem z Wadimem Jusowem

– *Czy pan sam prowadził kamerę?*

– Tak, po przeprowadzeniu wielu prób. Na początku kran był poruszany za pomocą silnika elektrycznego, ale nie dawało to dobrych efektów.

– *Od filmu „Mały marzyciel" aż do „Solaris" pracował pan przy wszystkich filmach Tarkowskiego. Nie uczestniczył pan w realizacji „Zwierciadła". Dlaczego nie chciał pan robić tego filmu? Jakie były pana wrażenia po przeczytaniu scenariusza „Biały dzień", literackiej bazy dla „Zwierciadła"?*

– Trudno mi to wyjaśnić. To prawda, odmówiłem robienia zdjęć do *Zwierciadła.* Było kilka powodów. Po pierwsze, pracowałem bardzo dużo i od dawna głównie z Tarkowskim. Jeśli operator i reżyser zbyt długo ze sobą pracują, operator ma czasami poczucie, że jest pod zbyt silną presją reżysera i to na swoim terytorium, a nie jest to dobre dla filmu. Kiedy pracuje się wspólnie bardzo długo nad jednym filmem, ma to szczególnie niekorzystny wpływ na wzajemne stosunki. Presja i zaborczość prowadzą do zmęczenia. W gruncie rzeczy człowiek powinien pracować sam. Tarkowski „najechał" na moje terytorium. Oczywiście, muszę rozumieć to, co robi reżyser. Na planie filmowym trwają ciągłe dyskusje, czasem sprzeczki, wymiana poglądów. Trzeba zrozumieć, czego reżyser chce. Ale jeśli zgadzam się z nim totalnie, jeśli zgadzam się na to, czego on żąda, staję się powoli jego niewolnikiem. Jest to problem psychologiczny. Wiele zależy od rodzaju realizowanej sceny. W pewnych przypadkach operator ma moc oddziaływania na reżysera. Czasami jednak jest tylko kimś w rodzaju wy-

robnika na pensji. Bardzo chciałem działać na równych prawach, być w zgodzie z reżyserem, osiągać harmonię we wzajemnych relacjach. Bliska więź psychiczna pomiędzy operatorem i reżyserem jest być może czymś najważniejszym dla filmu. Ten związek w życiu filmowym odgrywa większą rolę niż małżeństwo w życiu prywatnym. W małżeństwie istnieją zawsze jakieś nadrzędne zasady, które prowadzą do powstania relacji normalnych psychologicznie. Istnieją zawsze normy równowagi. Pomiędzy operatorem a reżyserem tego nie ma. Gdy operator akceptuje wolę reżysera, ten staje mu się bliższy niż własna żona. Byłem naprawdę zmęczony różnymi napięciami... Innym powodem rezygnacji z pracy przy *Zwierciadle* było niezrozumienie przeze mnie koncepcji tego scenariusza. Oczywiście, scenariusz i film to rzeczy bardzo różne, ale już na poziomie scenariusza pojawiło się coś ważnego, czego nie mogłem zrozumieć i zaakceptować. Dziś czuję, że była jakaś sprzeczność w uzasadnieniu mojej decyzji, gdyż kiedy później zobaczyłem film na ekranie, rzeczy, których w scenariuszu nie lubiłem, przestały mnie drażnić. Był duży rozdźwięk pomiędzy filmem a scenariuszem. Z dzisiejszej perspektywy mogę powiedzieć, że gdy pracuję z kimś, z kogo koncepcjami się nie zgadzam, to muszę staczać zbyt męczącą walkę. Na dodatek temat tego scenariusza zawierał elementy biograficzne z życia Tarkowskiego. Czułem, że osobista ekspresja reżysera może się obrócić przeciwko filmowi i przeciwko mnie. Czułem, że przygotowując się do realizacji Tarkowski chce wyeliminować kompletnie moje pomysły, mój sposób widzenia, że będzie chciał wyreżyserować jedynie własny obraz. Pomyślałem, że będzie to dla mnie bardzo niekorzystne. I trzeci powód: gdy zaczęto realizację, w życiu Tarkowskiego zaszła duża zmiana – wpływ jego żony Larisy stał się zbyt silny. W tej sytuacji Tarkowski poddawał się nowej atmosferze rodzinnej, eliminując wpływy starych znajomych. Dlatego pomyślałem, że nie mogę robić tego filmu.

– *Który film Tarkowskiego lubi pan i ceni najbardziej?*

– Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Dla mnie kino nie jest rozwiązaniem, jest procesem. Na przykład, patrząc na film jestem zadowolony tylko z pewnej jego części, a stopień tego zadowolenia bywa różny. Zanim zacznę oceniać walory artystyczne, patrzę, czy zostało to zrobione dobrze warsztatowo, oceniam jako operator. Najpierw muszę poczuć się odpowiedzialny za zdjęcia. Przecież nie śpię przez kilka nocy, w czasie kiedy taśma jest wywoływana w laboratorium. Trudno mi powiedzieć, jakie filmy Tarkowskiego lubię najbardziej. Te jednak, do których robiłem zdjęcia, są doświadczeniem unikatowym w moim życiu. W czasach studiów we WGIK-u miałem tylko złudzenie, że biorę udział w kreacji artystycznej. Dzięki jego filmom stałem się prawdziwym operatorem i zrozumiałem, czym jest prawdziwe tworzenie.

Rozmawiał HIROSHI TAKAHASHI

Tłum. EWA MISIEWICZ

Pierwodruk: „The Superior Ritz Cinema" 1992, Autumn-Winter, s. 112-115 (czasopismo wydawane w języku japońskim).

Tajemnice Andrieja Tarkowskiego

LAYLA ALEXANDER

We wrześniu 1984 zaczęła się moja współpraca z Andriejem. Mieszkał wówczas na malutkiej wysepce Djurgarden, w cudownym miejscu, które było perłą Sztokholmu, w mieszkaniu kierownika produkcji *Ofiarowania*, Katinki Fagaro. (...) Przez cały wieczór słuchaliśmy „Jojkar", ludowych śpiewów lapońskich. Trudno je zresztą nazwać śpiewami. Są to pasterskie okrzyki i zawołania, przypominające zaklęcia szamanów. W filmie słyszymy je za każdym razem, kiedy jakby wyczuwa się w powietrzu, że nadchodzi coś groźnego i niewytłumaczalnego. Słyszymy ten przywołujący, kuszący głos kobiecy przed „proroczymi majakami" listonosza Otto i samego Alexandra, a także przed jego apokaliptycznymi snami.

Nie znam innego reżysera, który z takim wyczuciem, z taką wnikliwością i znajomością ludzkiej psychiki wykorzystywałby efekty dźwiękowe. Bardzo często mówi się i pisze o tym, jak szczególną wagę przywiązywał Tarkowski do światła, do oświetlenia, a jednocześnie zapomina się, niestety, o jego wyjątkowym wręcz zainteresowaniu dźwiękiem. Andriej niejednokrotnie zwracał uwagę na to, że czasem nawet pozornie nic nie znaczące dźwięki oddziaływają silnie na widza, tak samo silnie, jak obraz. Drgania kryształów, tocząca się po podłodze moneta, szelest papieru, przenikliwy dźwięk elektrycznej piły, nogi grzęznące w błocie i w zgniłym listowiu, szmer wody... – wszystko to dociera do widza i zapada w jego pamięć. *Czasem właśnie obraz następuje po dźwięku i odgrywa rolę drugorzędną, a nie odwrotnie. Dźwięk to coś znacznie więcej niż tylko ilustracja tego, co się dzieje na ekranie.*

Andriej lubił robić doświadczenia: często rzucaliśmy na podłogę różne monety i słuchaliśmy, jak każda z nich daje inny dźwięk, albo laliśmy na podłogę najrozmaitsze rodzaje płynów – mleko, wodę, coca-colę – i z radosnym podnieceniem konstatowaliśmy, że nic na świecie nie wydaje jednakowego dźwięku! *Ucz się słuchać dźwięków i słyszeć je: widzisz, mleko ma swój własny dźwięk, a woda – swój. Wydawać by się mogło, że nie ma nic naturalniejszego. A jednak nie zwracamy na to uwagi. Tymczasem w filmie jest to bardzo ważne. Weźmy wodę. Jaka niewyczerpana gama dźwięków. Prawdziwa muzyka. A ogień: czasem to po prostu symfonia, a czasem – samotny flet japoński. Brzoza i sosna palą się każda inaczej, inny mają zapach i inny wydają dźwięk. Różnice w dźwięku są tak samo wielkie, jak i w kolorze.* (...)

Wspaniale opowiadał. Mógł godzinami opowiadać o swym dzieciństwie, o mamie, o ojcu, o swych dzieciach, o siostrze, o życiu w Moskwie, na wsi...

Bardzo tęsknił za Rosją, za swymi ulubionymi miejscami, za „rosyjskim desz-

czem"... Jego opowieści były tak porywające, że czasem wydawało mi się, iż razem z nim włóczę się po Moskwie, spotykam jego przyjaciół, wyprowadzam psa, widzę, jak ciągle pali i pije wódkę... *Wiesz, gdy byłem młody, byłem zupełnie inny. Byłem jakiś zły, rozdrażniony. To dopiero teraz złagodniałem, na starość.* Wszystkie jego opowieści pełne były niezwykle dokładnych i trafiających zawsze w sedno szczegółów, co jest widoczne także w jego filmach – w każdej scenie, w każdym ujęciu.

Rano miał zawsze zwyczaj pytać o układ gwiazd: *No co tam się dzisiaj dzieje na niebie? Co jest z księżycem? Co mi zgotuje nadchodzący dzień?* A jednocześnie nie chciał, nawet bał się dowiedzieć czegokolwiek o swojej przyszłości. U nas obojga Księżyc jest w Rybach, co zazwyczaj oznacza niezwykle silnie rozwiniętą zdolność przewidywania, bogatą fantazję i prorocze sny. Andriej natomiast tłumaczył to tak, że my jako Ryby doznajemy jakby rozdwojenia: chcielibyśmy wszędzie zdążyć, chcielibyśmy znaleźć się i tu, i tam, a często tkwimy w jednym i tym samym miejscu, ponieważ podjęcie ostatecznej decyzji – to coś najtrudniejszego w świecie. A jako Ryby więcej czujemy, niż potrafimy wypowiedzieć.

Czasami mówił: *Czyżby nie ogarniało cię przerażenie? To przecież grzech – odsłaniać takie tajemnice. Dlaczego chcesz koniecznie znać przyszłość?* Próbowałam wytłumaczyć mu moje zainteresowanie astrologią i okultyzmem. Mówiłam, że to wcale nie znaczy, iż pragnę zajrzeć w przyszłość, to tylko znaczy, że chcę po prostu zrozumieć, co się ze mną dzieje, co wpływa na moje postępowanie, na to, co robię. Jeżeli, jak uważał Bunin – a oboje uwielbialiśmy Bunina – jestem częścią przyrody, to powinnam reagować na wszystko, co się w przyrodzie rozgrywa. A życie, bez względu na to, z jaką kojarzylibyśmy je formą, istnieje także poza granicami naszej planety. Poza tym astrologia pozwoliła mi stać się bardziej wyrozumiałą w stosunku do ludzi w ogóle.

Andriej słuchał zawsze uważnie i, jak sądzę, zgadzał się z moimi wyjaśnieniami, ale mimo wszystko był przeciwny temu, by ludzie zaglądali w przyszłość. *A sny?* – nie ustępowałam. – *Sam mówiłeś, że twoje sny często się sprawdzają.* – *Ależ sny to zupełnie co innego. Sny to jest dopiero wielka zagadka... Tajemnica połowy życia ludzkiego. Pomyśl: pół życia spędzam we śnie, a kiedy się przebudzę, biegnę co sił w nogach, aby robić film. Absurd!*

Krył w sobie wiele sprzeczności. Z jednej strony, jak nikt inny, interesował się problemami życia i śmierci, problemami Boga, antropozofią, parapsychologią – w ostrym końcowym stadium choroby spędził miesiąc w Niemczech, w klinice antropozoficznej – a z drugiej strony uważał za zgubne i występne to, że człowiek chce wiedzieć zbyt wiele, w tym upatrywał nawet grzeszności nauki. *Człowiek nie powinien wtykać nosa w tajemnice Boże!* – powiadał.

Chciałabym opowiedzieć o jednym śnie, ukazującym Andrieja jako wielkiego artystę-proroka, jako niezwykłego reżysera, który potrafi przemienić swoje sny w rzeczywistość i przenieść je na ekran.

I eto sniłoś mnie, i eto snitsia mnie,
I eto mnie jeszcze kogda-nibud' prisnitsia,
I powtoritsia wsio, i wsio dowopłotitsia,
I wam prisnitsia wsio, czto widieł ja wo snie...

W letni, niedzielny wieczór zadzwonił do mnie Andriej i powiedział, że jutro rozegra się niesłychanie ciekawa walka z producentem. Andriej miał sen i chce ten sen sfilmować. Trzeba przygotować argumenty, uzbroić się w cierpliwość i spróbować namówić Annę-Lenę, aby zdobyła się na hojność.

Miał sen, w którym leżał na kanapie martwy. Do pokoju wchodziło wiele osób, każda z nich przyklękała. Widział we śnie matkę w lustrze, ubraną na biało, niczym anioł. Potem ujrzał „scenę wprost freudowską": naga dziewczyna goniła kury. Wszystko odbywało się „jak w kinie", w zwolnionym tempie. Przyśniło mu się jeszcze, że u jego stóp siedziała kobieta, myślał, że to jego żona, ale gdy obróciła się w jego stronę, zobaczył inną twarz.

Wbrew licznym przewidywalnym i nieprzewidywalnym trudnościom, udało się Andriejowi przekonać „dział finansów". Scena została zrealizowana! Dla oszczędności prawie wszyscy członkowie ekipy na jeden dzień przemienili się w aktorów. Podczas montażu Andriej włączył do ostatecznej wersji filmu jedynie część nakręconej sceny. Scena była wspaniała także dlatego, że została nakręcona w jednym ujęciu i miała niezwykle ciekawą pod względem sposobu wykorzystania światła, trzyczęściową, „sonatową" formę.

Niegdyś Strindberg swoje kameralne sztuki nazywał „ostatnimi sonatami". Tworząc *Sonatę widm* wykorzystał Beethovenowską sonatę fortepianową D-dur nr 2, opus 31, w trzech częściach. Kiedy po raz pierwszy zobaczyłam scenę snu, przyszło mi do głowy takie skojarzenie: „sonata światła", „świetlista sonata" Tarkowskiego i Nykvista. Zaczyna się w jednej tonacji świetlnej, jakby w „tempo a giorno", w świetle dziennym, następnie przechodzi w światło inne, nocne i powraca do tonacji trzeciej, do światła poranku. W całości można tę scenę zobaczyć w filmie dokumentalnym *Reżyser Andriej Tarkowski*, zrealizowanym przez asystenta Andrieja do spraw montażu, Michała Leszczyłowskiego.

Kiedy producent z telewizji niemieckiej, Ebbo Demant – jego film dokumentalny o Tarkowskim nosi tytuł *W poszukiwaniu straconego czasu* – zobaczył ten „sen", powiedział: *To przecież najbardziej niezwykła, fatalistyczna scena w całym filmie! Tarkowski przepowiada tu swój własny los.*

Dzisiaj się mówi, że Tarkowski wiedział, iż jest śmiertelnie chory. To nieprawda. Andriej dowiedział się o tym dopiero w grudniu 1985 r., a więc równo rok przed śmiercią. Jak jednak wyjaśnić to, że w *Ofiarowaniu*, w scenie apokalipsy, kamera znajdowała się kilka metrów od miejsca, gdzie sześć miesięcy później został zamordowany premier Szwecji Olof Palme?

A Ingmar Bergman w autobiograficznej książce *Laterna magica* pisze: *Zetknięcie się z pierwszym filmem Andrieja Tarkowskiego sprawiło na mnie wrażenie, jakiego doznaje się w zetknięciu z cudem. Nieoczekiwanie znalazłem się na progu pokoju, do którego klucza nikt mi dotąd nie dał. Tam, gdzie od dawna pragnąłem wejść, Tarkowski czuł się swobodnie i pewnie. Znalazł się człowiek, który potrafił wyrazić coś, co i ja pragnąłem wyrazić, ale mi się nigdy nie udało – to było inspirujące i stwarzało nadzieję. Tarkowski jest wielkim mistrzem kina, twórcą nowego, organicznego języka filmowego, w którym życie objawia się jako zwierciadło, jako sen.*

Kiedy zastanawiam się, czym się różnią filmy Tarkowskiego od wszystkich pozostałych, co wyróżnia go jako reżysera, dochodzę do wniosku, że tym wyróż-

nikiem jest jego zdolność ucieleśniania w filmie snów: *I wam prisnitsia wsio, czto ja widieł wo snie...* Więc oglądamy jego sny.

Czym się różni od innych? Swoją niezwykłą otwartością, pragnieniem podzielenia się czymś najskrytszym, własnymi marzeniami, tworami własnej fantazji, swoim własnym światem. W swojej sztuce, w swoim powołaniu, jest szczery i uczciwy. Podejmuje problemy mędrców z ufnością, dobrocią i dociekliwością dziecka. Nie boi się zadawać pytań, na które człowiekowi nie dano poznać odpowiedzi. Ale pytania te muszą być zadane! I są rozbrajające w swej szczerości i śmiałości. Wielu reżyserów wykorzystuje kino jako środek ucieczki od samego siebie, dlatego też nie zostały im dane klucze do serc i dusz widzów.

Trzeba pozostać sobą, trzeba mieć odwagę i powiedzieć: to ja, jestem właśnie taki. Nie jest to łatwe, każdy z nas pragnie się podobać innym. Takie było jego credo. Często mówił także: *Nigdy nie kopiuj przyrody. Artysta musi się upodobnić do samego Stwórcy. Trzeba samemu zdobyć się na to, by tworzyć.*

LAYLA ALEXANDER

Tłum. JANUSZ GAZDA

Druk za: L. Aleksander, *Tajny i tainstwa Andrieja Tarkowskogo. O Tarkowskom*, Moskwa 1989, s. 306-315.

Leonardo da Vinci , *Pokłon Trzech Króli* (fragment)

Dziecko wojny

Dziecko wojny

Andriej Rublow

Dziecko wojny

Śni mi się Andriej

ANDRIEJ MICHAŁKOW-KONCZAŁOWSKI

Z pewnością potrzeba dystansu czasu i bezstronności, aby móc mówić o dziełach Andrieja Tarkowskiego. Łatwiej mi opowiedzieć o nim samym: wydaje mi się, że znałem go dość dobrze. Zresztą, każdy, kto zechce o nim mówić, w jakimś sensie będzie stronniczy. Zdarzają się jednak także oceny obiektywne. Ich przykładem mogą być reakcje, z którymi spotkał się na Zachodzie, gdzie stosunek do niego w dużo mniejszym stopniu podlegał wpływom jakichkolwiek schematów partyjnych; reakcje te świadczą o tym, że Andriej potrafił naruszyć wiele utrwalonych konwencji i stał się jednym z wybitnych artystów XX w.

Bergman uważał, że Tarkowski był jedynym reżyserem filmowym, któremu udało się tak głęboko wniknąć w świat ludzkich snów. Ten właśnie świat, do którego sam Bergman zaledwie się zbliżał, Tarkowski potrafił w całej złożoności ukazać na ekranie. Trudno wyobrazić sobie większą pochwałę. Andriej bardzo sobie cenił każde słowo wypowiedziane na temat jego filmów przez Bergmana.

W ostatnich latach, w okresie, gdy zrealizował cztery ostatnie filmy, prawie się z Andriejem nie spotykaliśmy. Oddaliliśmy się od siebie, nasze postawy twórcze stały się tak różne, że były nie do pogodzenia. Jest to typowa cecha rosyjska: przesadna pryncypialność. Chociaż, wydaje mi się, że nie ma się o co kłócić. Dla każdego jest miejsce na ziemi.

Andriej zdecydowanie odrzucał wszystko, co zrobiłem po *Wujaszku Wani*, nie traktował poważnie ani *Romancy o zakochanych* [1], ani *Syberiady* – odwdzięczałem mu się więc tym samym. Dla mnie zarówno *Zwierciadło*, jak i *Stalker*, *Nostalgia* czy *Ofiarowanie* były filmami niezwykle pretensjonalnymi. Były to raczej poszukiwania samego siebie niż poszukiwania prawdy w sztuce. Nawet dążenie do tego, aby zachować ciągle ten sam styl, zaciemnia sens jego filmów. Oczywiście, jest to mój subiektywny pogląd. Być może po upływie dłuższego czasu dojdę do wniosku, że pomyliłem się w swych ocenach. W tej chwili są one jednak takie, jakie są.

Choć może to się wydać dziwne, Andriej śni mi się częściej, niż ktokolwiek inny. Rozmawiam z nim w snach, a pewnego razu lewitowałem wspólnie z nim w mieszkaniu. Jestem tym zaskoczony. Nawet moja matka nie śni mi się tak często. Prawdopodobnie coś, co ma z nim związek, towarzyszy mi przez całe życie. Czuję, że konflikt, który nas rozdzielił, trwa nadal. Myślę o konflikcie prawdziwie twórczym.

Tak, Andriej wydawał mi się pretensjonalny, powaga, z jaką odnosił się do własnej osoby, nie pozostawiała miejsca na autoironię; uważał się za mesjasza. Myślę, że takie cechy nigdy nie pomagają artyście. Proszę sobie przypomnieć, jak wspaniale powiedział Michaił Czechow: *Spoglądanie z humorem na samego*

siebie pozwala się uchronić przed samozachwytem. Tarkowski stał się niewolnikiem własnego talentu. Jego filmy były pełnym udręki poszukiwaniem czegoś niewyrażalnego słowami, mglistego jak majaczenia. Może dlatego dla wielu okazały się tak bardzo pociągające.

Poznaliśmy się w montażowni WGIK-u. Tarkowski wydawał się spięty, nastroszony, obgryzał paznokcie. Robiąc szkolny film, pochłonięty był możliwościami połączenia obrazu z muzyką. Pod obraz dźwigu, wyciągającego minę, podłożył wykonywaną na saksofonie melodię Glenna Millera *Gwiezdny pył*. Był to zabieg bezsensowny. Oczywiście, później zrezygnował z tego.

Szczerość

Wiele wspomnień wiąże się z naszą wspólną pracą. Zaprzyjaźniliśmy się bardzo szybko. W porównaniu z nim, posługiwałem się prawdopodobnie bardziej tradycyjnymi kategoriami. Proces naszego rozejścia się zaczął się przy pracy nad *Rublowem*. Droga, którą postanowił iść, wydała mi się fałszywa. Główną przyczyną tego fałszu był nadmiar znaczenia, jakie nadawał sobie jako reżyserowi.

Postaram się to wyjaśnić. Kiedy realizuję scenę, staram się być bardzo surowy w stosunku do tego, co robię. Teraz stałem się nawet jeszcze surowszy. Zawsze dążyłem do tego, by scena była maksymalnie sugestywna dzięki lapidarności, skondensowaniu. Andriej osiągał to przez wydłużanie sceny. W jego postawie kryła się determinacja prowadząca niemal do samobójstwa. Nie interesowało go, w jaki sposób scena może zostać przyjęta przez widza – miarą dla niego było to, jak scena oddziaływała na niego samego.

Często powtarzał zdanie zaczerpnięte z Iwana Bunina: *Nie jestem rublem złotym, abym musiał się wszystkim podobać*. Nigdy nie uważałem i nadal nie uważam, by chęć ułatwienia widzowi odbioru filmu miała oznaczać ustępstwo. Przecież nawet Puszkin, wcale nie skłonny do zdrady świętych zasad sztuki, mówił wyraźnie: *Ludzie są jak dzieci, chcą, by ich zainteresować, uwieść, chcą akcji... Śmiech, współczucie i przestrach są trzema strunami naszej wyobraźni, poruszanymi różdżką czarodziejską dramatyzmu*. Zawsze obecność tych trzech rodzajów emocji była dla mnie sprawdzianem przyszłego oddziaływania filmu. Andriej zaś mówił o akumulacji uczuć, rodzących się z abstrakcyjnego myślenia.

Pierwszym impulsem do rozejścia się były wątpliwości, jakie zacząłem odczuwać, zastanawiając się nad tym, czy Tarkowski potrafi pracować z aktorami. Podczas realizacji *Rublowa* tak im pomieszał w głowach różnymi rozważaniami, że przestali rozumieć, co i jak powinni grać. Mówiłem mu: *Czy możesz objaśnić im w duchu Stanisławskiego, czego od nich oczekujesz*?

Rozumiem, rzecz jasna, że i do Stanisławskiego można się odnosić w różny sposób. Znam reżyserów, których zresztą szanuję, a którzy jednak lubili powtarzać, parafrazując znane słowa: *Kiedy słyszę słowo „Stanisławski", chwytam za rewolwer*. Andriejowi także zasady Stanisławskiego były całkowicie obce. Swoimi rozmowami o roli potrafił doprowadzić aktorów do zupełnego wyczerpania. Sądzę, że działo się tak dlatego, iż Tarkowski nie miał umysłu analitycznego i podchodził do wszystkiego w sposób intuicyjny. Miał trudności z wytłumaczeniem tego, o co mu chodziło, zarówno aktorowi, jak i scenarzyście.

W okresie pracy nad scenariuszem *Rublowa* pojechaliśmy razem do Gruzji. Pamiętam, jak nocą szliśmy drogą i rozmawialiśmy, a on ciągle powtarzał: *Słuchaj, gdyby tak się udało te płatki, te listki, wiesz, takie lepiące się... A tu te gęsi lecą... – O co mu chodzi?* – pytałem sam siebie – *Porozmawiajmy konkretniej. Zastanówmy się nad dramaturgią.* On jednak ciągle gaworzył o płatkach i listkach, wśród których tułała się jego dusza. A w scenariuszu trzeba było zapisać akcję, dzianie się.

Scenariusz *Andrieja Rublowa* był prawdopodobnie bardzo bogaty, był przejawem wielkiego talentu, zapisem rozbuchanej wyobraźni, ale nie był scenariuszem profesjonalnym. Został napisany bez przestrzegania jakichkolwiek reguł kompozycji dramaturgicznej. Liczył dwieście pięćdziesiąt stron, ale gdyby był pisany zgodnie ze standardem przyjętym powszechnie przy zapisie scen filmowych, musiałby mieć z pewnością stron co najmniej czterysta. Po rozpoczęciu zdjęć metraż filmu zaczął rosnąć niby ciasto drożdżowe w dzieży. Andriej zadzwonił do mnie przerażony: *Nie wiem, co robić. Wszystko się rozrasta. Musimy coś skrócić.* I zaczęliśmy kroić scenariusz bezlitośnie: wypadł wówczas cały wątek dżumy, wypadło także wiele innych rzeczy. W istocie nie był to scenariusz, lecz poemat o Rublowie. Nie chcę przez to powiedzieć, że film wybitny nie jest do pomyślenia bez dokładnego, zapiętego na ostatni guzik scenariusza. Czasem taki film powstaje nawet wbrew scenariuszowi. Dzieje się tak wówczas, gdy to, co powinno być wymyślone na etapie scenariusza, powstaje podczas zdjęć – za cenę nieporównanie większych męczarni, nerwów i pieniędzy.

Słynna scena rozmowy Kiriła z Teofanem Grekiem, scena, w której Kiril prosi Teofana, by mógł zostać jego pomocnikiem, wydaje mi się puszczona. Przede wszystkim aktorsko. Zagubione zostało to, w imię czego ta scena była pisana (w każdym razie przeze mnie). A pisaliśmy ją pod wyraźnym wpływem Dostojewskiego. Między postaciami, nie między aktorami a postaciami, ale właśnie między postaciami istniało niemal mistyczne napięcie. Chodziło o ten typ napięcia, które sięga szczytu w utworach Kurosawy czy Bergmana. Nie ma go natomiast u Bressona, który świadomie rezygnuje z napięcia. Bresson nienawidzi aktorów – są to jego własne słowa! – grających uczucia. Scena pozbawiona bólu, który był zapisany w scenariuszu, straciła dla mnie wszelki sens.

Powiedziałem o tym Andriejowi natychmiast po obejrzeniu materiału. Zdecydowanie się ze mną nie zgodził, w przekonaniu że zrobił wszystko tak jak należało, i wbrew moim namowom nie chciał powtarzać zdjęć. Prawdopodobnie już wówczas poddał się intuicji, co wkrótce stało się główną cechą jego filmów. Zamiast mowy wyraźnie artykułowanej, zaczął się pojawiać potok chaotycznych, niejasnych dźwięków. Sprzeczaliśmy się na łamach prasy. Andriej pisał o szczerości jako o czymś w filmie najważniejszym. Odpowiadałem mu: *Krowa muczy z dużą szczerością, ale kto może się zorientować, o czym ona muczy?*

Wpływy

Później przekonałem się, że niemowa również bełkoce bardzo szczerze, ale ma rzeczywiście coś ważnego do powiedzenia. W tym sensie filmy Bressona przypominają bełkot niemowy, który wie o czymś niesłychanie ważnym. Umiejętność wypowiadania czegoś niewypowiedzialnego jest najtrudniejszym sposo-

bem rozmowy z widzem. Bresson wygłosił kiedyś zastanawiające zdanie: *To bardzo ważna rzecz – nie pomylić się co do tego, czego nie chcesz okazać*. Andriej starał się być wierny tej maksymie.

W swych ostatnich filmach wewnętrznie odwoływał się do Bressona. Należało mieć więcej odwagi, aby pójść jeszcze dalej tą drogą, rozwijając zasady, którymi kierował się Bresson – należało zdobyć się na większy dystans, chłód, zachowując jednocześnie wewnętrzną przenikliwość.

Andriej podlegał różnym wpływom, nie tylko Bressona. Zaczęło się od Lamorisse'a i Sechana. Z przejęciem biegaliśmy na *Czerwonego balonika* i *Złotą rybkę*. Wpływ tych utworów jest widoczny w moim filmie *Chłopiec i gołąb* oraz w *Małym marzycielu* Andrieja. Potem do naszego świata wtargnął Fellini z *La stradą* i *Nocami Cabirii*, a następnie Godard z filmem *Do utraty tchu*. W ślad za nimi nadszedł Kurosawa, którego wpływ odczuwa się zarówno w *Rublowie*, jak i w moim *Pierwszym nauczycielu*: ściągałem z Kurosawy – dosłownie całe fragmenty – i wcale się tego nie wstydzę. Matisse mawiał, że prawdziwy artysta zawsze znajduje się pod czyimś wpływem.

Kiedy *Rublow* był już gotów, wydał mi się filmem niezwykle długim. Powiedziałem to szczerze Tarkowskiemu. Odpowiedział, że mnie „nasłano". Komitet Kinematografii domagał się skrótów, więc Tarkowski przyjął moje słowa jako objaw kapitulacji wobec kierownictwa. Próbowałem mu wyjaśnić, że warto film skrócić, ale wyrzucając wcale nie to, czego domagają się urzędnicy. Należy wyciąć jedynie to, z czego można spokojnie zrezygnować. Film jest być może genialny, ale zbyt długi. Trzeba go skrócić. Odpowiadał: *Niczego nie rozumiesz. Na tym polega sens tego filmu*. Znaleźli się ludzie życzliwi, podszeptujący Andriejowi, że mu zazdroszczę, że dlatego chcę mu zepsuć film.

Przedtem pojawił się między nami konflikt przy realizacji filmu *Dziecko wojny*, do którego scenariusz napisaliśmy wspólnie, choć w czołówce nie podano naszych nazwisk. Kiedy później wspomniałem o tym w jednym z artykułów, wywołało to gwałtowną reakcję, jakobym próbował przywłaszczyć sobie cudze autorstwo i w ten sposób „okraść" wybitnego scenarzystę Michaiła Papawę. Nie muszę udowadniać naszego autorstwa. Wystarczy odnaleźć w archiwum Mosfilmu scenariusz Papawy, napisany dla reżysera Eduarda Abałowa, który nie poradził sobie z realizacją i dlatego do pracy nad filmem od nowa przystąpił Tarkowski. Porównanie pierwotnego scenariusza z gotowym filmem może wykazać, czy mają one ze sobą wiele wspólnego.

Zmysłowa natura kina

Na planie *Dziecka wojny* odbywałem swą praktykę reżyserską, zagrałem także malutką rolę i wymyśliłem kilka istotnych fragmentów scenariusza, przede wszystkim sny. Kiedy jednak Tarkowski włączył w końcówce filmu dokumentalne zdjęcia zwęglonych zwłok córek Goebbelsa, byłem wręcz oburzony. *To straszne. Obrzydliwe!* – przekonywałem go. *Niczego nie rozumiesz* – odpowiadał mi Andriej. – *Nie waż się więcej przychodzić do montażowni.* – *I tak nie przyjdę!* – odkrzykiwałem mu, trzaskając drzwiami. Po upływie roku czy dwóch lat zrozumiałem, że pomysł Andrieja był genialny. W tym obrazie było coś dziwnego, nieoczekiwanego, niemożliwego do przyjęcia przez kino tamtych lat.

Chociaż staram się, jak tylko mogę, być wyrozumiałym, to jednak, prawdopodobnie z powodu mego gwałtownego charakteru, nie potrafiłem w porę zrozumieć sensu tego, czego w kinie dokonał Andriej. Ale i dzisiaj nie potrafię zrozumieć nieustannego odchodzenia od uczuciowych treści kina. Jeszcze podczas realizacji *Dziecka wojny* rozmawialiśmy z Andriejem o zmysłowej naturze kina, o erotyce – wówczas wszystko to wydawało mu się interesujące. Powoli jednak przeszedł na inną wiarę.

Często się mówi o duchowości jego filmów, o duchu moralnym, którym są przeniknięte, o ich religijności. W tej mierze wydała mi się istotna jego ewolucja, przebiegająca od kultury rosyjskiej, prawosławnej, której fundamentem jest uczucie i w której główną rolę odgrywa miłość – ku kulturze zachodniej.

Niezależnie od tego, jak bardzo dziwne w jego przypadku było to przeobrażenie, stawał się on jednak stopniowo bardziej katolikiem, nawet protestantem, niż prawosławnym. W *Andrieju Rublowie* mieliśmy nawet monolog o miłości, w którym bohater zwracał się do młodziutkiego księcia cytatem: *Gdybym mówił językiem anioła lub diabła, a miłości bym nie miał, stałbym się jak miedź brzęcząca, albo cymbał brzmiący* [2]. Tarkowski coraz bardziej oddalał się od tej miłości zmysłowej ku miłości duchowej, pierwiastek prawosławny ustępował w jego twórczości protestantyzmowi. Duszę zastąpił duchem. Dusza to pierwiastek żeński, jest w nim coś ciepłego, jest nieśmiałość, ukołysanie. Duch jest pierwiastkiem męskim – to szkło (chciałoby się powiedzieć w języku starosłowiańskim – stkło) i lód.

Takiej ewolucji podlegał nie tylko Tarkowski. Kontynuował on drogę wielu wielkich Rosjan, którzy w swym duchowym rozwoju odchodzili od prawosławia: Czaadajew, Pieczorin. To właśnie Pieczorin powiedział: *Jak słodko jest nienawidzić ojczyzny i pożądliwie oczekiwać jej upadku*. Przeszedł na katolicyzm i wyjechał na Zachód. Nawiasem mówiąc, nie przypadkiem Lermontow dał swemu bohaterowi nazwisko Pieczorin – ma on cechy Pieczorina, człowieka zmęczonego już krajem ojczystym. Była cała grupa Rosjan, o których Michaił Gierszenzon napisał książkę *Młoda Rosja*. Myślę, że i znakomity poeta Arsienij Tarkowski w swoich wierszach skłaniał się ku harmonii niemal helleńskiej. Jest w nich jasność i precyzja, osiągana wówczas, gdy tworzywem jest marmur, nie ma natomiast zawiłości drewnianych świątyń, zbudowanych bez użycia gwoździ. Być może Andriej, nie zdając sobie z tego sprawy, zaczynał budować z drewna, a kończył posługując się marmurem.

Zastanawiając się nad sztuką o wysokich walorach duchowych, Tarkowski coraz silniej umacniał się w przekonaniu, że musi ona odrzucić emocje. Podobną postawę przyjął także Krzysztof Zanussi, obaj z Andriejem byli jakby duchowymi braćmi. Dla mnie natomiast wiara w możliwość istnienia sztuki bez emocji była pomyłką, która mogła mieć szkodliwe skutki. Tarkowski jednak wierzył w to, że emocje i zmysłowość są sprzeczne z duchowością, że duchowość, podobnie jak religia, powinna być pozazmysłowa. W tym sensie próbował stworzyć kino religijne. Był to główny punkt naszej niezgody. Dla mnie sztuka to porozumienie w miłości, a miłość z natury jest zmysłowa, jest porywem serca. Jest to gra, zabawa. Opowiadam się za grą, za dzieciństwem. Andriej natomiast, narzucając sobie w coraz większym stopniu rolę proroka, przeciwstawiał siebie temu co ludzkie.

Ku mesjanizmowi

Pozostawiał w swoich filmach coraz mniej miejsca dla obrazu realnych stosunków, jakie zachodzą między ludźmi, a także dla realnych odruchów ludzkich. Są reżyserzy, w których filmach aktor jest jedynie znakiem. Najbardziej widać to u Bressona, u Antonioniego, w którego ostatnich utworach aktor nie wyrażał swej osobowości, ale osobowość reżysera. Bresson dążył do wyeliminowania gry aktorskiej. Domagał się, aby aktor przed kamerą nie uruchamiał swego aktorskiego instrumentarium, aby kwestie wypowiadał w sposób bezbarwny, aby aktor, broń Boże, nie usiłował przypodobać się widzowi, celowo go intrygować lub zabawiać. Tak wytyczoną drogą kroczył przez jakiś czas także Wim Wenders, chociaż w ostatnich filmach jest już nieco inny. Dla tego typu reżysera aktor jest praktycznie nieważny. Film wyraża samego reżysera. W tym sensie Fellini objawia znacznie większe zainteresowanie osobowością i przeżyciami innego człowieka. Podobnie i Bergman. Dla Bergmana twarz ludzka jest czymś najważniejszym.

Andriej stopniowo w coraz większym stopniu wkraczał na drogę, którą podążał Bresson. Wszyscy jego bohaterowie stawali się Andriejem Tarkowskim. W każdym jego następnym filmie coraz większego znaczenia nabierało wrażenie ogólne – nie twarz ludzka i świat, ale świat i, jako jedynie jego część, ludzka twarz. Nie oznacza to jednak, że Tarkowski lekceważył sobie dobór aktorów. Wyszukiwał aktorów niesłychanie skrupulatnie, ten wybór traktował bardzo poważnie, ale poszukiwał jedynie takich aktorów, którzy mogli wyrażać jego i bez słów rozumieć intuicyjność jego metody. Takim aktorem był szczególnie Erland Josephson.

Trudno mi się było zgodzić w tych sprawach z Andriejem. Także obecnie jestem wyznawcą kina emocjonalnego – sztuki, która posługuje się emocjonalnymi środkami.

Zawsze łączę film z muzyką, nie z ruchem myśli, lecz z ruchem emocji. Jeśli uczucie znika, przerwana zostaje nić wzajemnych współzależności między widzem a ekranem. Andriej nieustanne zrywał tę nić, powodował, że w wielu momentach widz tracił kontakt z ekranem. Oglądając jego filmy, czyniłem wiele wysiłków, żeby nie utracić tego kontaktu i poddać się obrazom z napięciem i uwagą, ale mi się to nie udawało.

Nie można przywiązać człowieka do krzesła i w ten sposób zmusić, by oglądał obrazy Rafaela. Żeby zrozumieć i przeżyć Rafaela, człowiek sam musi chcieć usiąść przed jego obrazami. Miałem poczucie, że ostatnie filmy Tarkowskiego są godne Rafaela, ale widza i tak trzeba by przywiązać do fotela kinowego, aby zechciał je oglądać.

Tarkowski nie traktował filmu jako widowiska, tym bardziej nie traktował go jako rozrywki. Film był dla Tarkowskiego doświadczeniem duchowym, które sprawia, że człowiek staje się lepszy. Szczerze w to wierzył i poważnie traktował swoje przekonania. Przecież także Skriabin wierzył, że za pomocą muzyki można sprowadzić przestępców ze złej drogi. Zamierzał nawet w więzieniach wybudować muszle koncertowe i grać w nich swoje utwory. Wierzył w nieograniczoną moc sztuki. Ja nie mam takiego przekonania. Zgadzam się raczej z Fellinim, który mówił, że kino to wspaniała gra, gra niebezpieczna, ale mimo wszystko – gra. Jeśli miałbym wybierać między artystami-błaznami a artystami-filozofami, musiałbym się przyznać, że ci pierwsi są mi bliżsi. Przy tym nigdzie nie jest

powiedziane, że błazen nie może być filozofem. Głębokie pokłady mądrości mogą być dostępne pomyleńcom i szaleńcom Chrystusowym.

Fellini uważał, że reżyser powinien być trochę dzieckiem. Dziecięcość Tarkowskiego tkwiła w jego głębokiej i naiwnej wierze w absolutną moc sztuki, co prowadziło go do przyjęcia na siebie wyjątkowej roli mesjanistycznej. Często jako człowiek bywał mało sympatyczny – zdarzało mu się być złośliwym i gwałtownym, łatwo dawał się ponosić nerwom. A za tym wszystkim kryło się niewzruszone przekonanie, że należy postępować tylko tak, jak on.

Przez ostatnie dziesięć lat, po filmie *Solaris*, Andriej uważał, i to przekonanie traktował wręcz jako filozofię swej sztuki, że aby móc przyjąć jego film, należy się zdobyć na wielki wysiłek. Na tym prawdopodobnie polegała wyjątkowość jego talentu, że był fanatycznie niewzruszony w swych zasadach. Dodawało mu to siły i odwagi. Być może talent to jest właśnie odwaga. Być może brakuje mi odwagi, aby zrezygnować z pewnych przyzwyczajeń i przekroczyć przyjęte granice. Brak mi nawet chęci, aby te granice przekraczać. (...)

Pamiętam, jak z pewnym krytykiem wyszliśmy z sali kinowej po obejrzeniu *Zwierciadła*. Obu nam film się nie spodobał i przypomniał nam zdanie wypowiedziane przez André Gide'a: *Kiedy sztuka uwalnia się od krępujących ją łańcuchów, staje się udziałem chimer*. Prawdopodobnie kryje się za tym pewna prawidłowość: jedni reagują na film z oburzeniem, inni potrafią go przyjąć, inni są nim zachwyceni, a jeszcze inni zaszokowani. Nigdzie nie jest powiedziane, że utwory wielkiego artysty muszą być akceptowane przez wszystkich, i przez wszystkich jednakowo przyjmowane. Osobiście trudno mi się zgodzić z założeniami Tarkowskiego. Moim zdaniem Tarkowski, łamiąc prawa sztuki, nie osiągnął w swoich filmach tej rangi, jaką mógłby osiągnąć. Ale wybrał swoją drogę świadomie, wyznawał takie credo i choćby za to, że postanowił iść własną drogą, inną niż ta, którą wybrali inni, zasługuje na głęboki szacunek.

Kiedy po Kandinsky'm pojawił się Jasper Jones, a następnie – Bacon, było to rzeczywiście nowym słowem. Stworzyli oni własną estetykę. Kiedy pojawili się pierwsi abstrakcjoniści, można było odnieść wrażenie, że ustalone już zostały przyszłe drogi rozwoju sztuki i że od tej chwili wszyscy podążą w tym właśnie kierunku. Ale wkrótce znów powróciło malarstwo figuratywne. Podobna rzecz stała się z „nową powieścią". Alain Robbe-Grillet i Nathalie Serraute, twórcy tego kierunku, burzyli przyjęte dotychczas konwencje i struktury literackie. Próby zburzenia formy mogą sięgać aż absolutu. Co wcale nie znaczy, że odtąd sztuka będzie się rozwijała jedynie w tym kierunku. Konieczna jest amplituda „drgań" między odkrywaniem nowych form i powracaniem do form dawnych. Filmy Ermanno Olmiego z pozoru są bardzo tradycyjne, bardzo proste, a jednocześnie są przecież bardzo nowoczesne.

Natura percepcji

Andriej w swoim dążeniu do tego, aby zrozumieć samego siebie, aby schwytać czarodziejskiego ptaka sennych wizji, szedł prosto, nie oglądając się za siebie. Droga, którą przemierzył, jest ogromna. A mimo wszystko wydaje mi się, że warstwa literacka jego filmów nie dorasta do poziomu warstwy wizualnej. W dialogach czuje się często pretensjonalność. Za to warstwa plastyczna jest

fenomenalna i cudowna. W tej dziedzinie jego smak nie budzi wątpliwości. Przydawał nawet nadmierną wagę stronie estetycznej swych filmów. Czegoś mi w nich stale brakuje. W filmach ostatnich – zmysłowości, ludzkiego ciepła, elementów, które umożliwiałyby duchowe utożsamianie się z nimi.

Być może w filmach Tarkowskiego jest coś, co jest mi niedostępne. Zazdroszczę nawet tym, którzy są głęboko wstrząśnięci jego filmami. Już sam fakt, że jego twórczość wywołuje głęboki rezonans wśród młodych reżyserów, świadczy o jej wielkim znaczeniu. Ja mam inną strukturę wrażliwości. Widzę w jego filmach fragmenty przejmujące, ale nie potrafię tych filmów przyjąć w całości. Zresztą, jest to normalne. To Bunin mówił przecież, że jeśliby wyczyścić *Annę Kareninę*, mogłaby powstać niezła powieść. Według mnie filmy Tarkowskiego są zbyt długie, brakuje im umiaru, należałoby je przemontować. To jest tak, jak z piękną muzyką, którą muzycy grają zbyt wolno. Proszę spróbować zagrać symfonię g-mol Mozarta, zwalniając trzykrotnie jej tempo. Nie potrafiłem nigdy zrozumieć, skąd się u Andrieja brała ta skłonność do powolności. On natomiast był zawsze przekonany, że właśnie ten rytm dobrze współbrzmi z odczuciami widza.

Pamiętam nasze dawne dyskusje. Andriej mówił: *Popatrz, jeśli normalną długość ujęcia powiększyłbyś, to wtedy zacząłbyś mieć początkowo poczucie nudy, ale jeśli powiększyłbyś ją jeszcze bardziej, wówczas pojawiłoby się zainteresowanie, a jeśli następnie powiększyłbyś ją znów, wówczas powstanie nowa jakość, szczególna intensywność uwagi.* Całkowicie się z tym zgadzałem, ale zawsze byłem zdania, że zasada ta nie może się rozciągać na każde ujęcie, na cały film. Nawet najznakomitszych zasad nie należy absolutyzować. One są dobre wówczas, gdy ich przestrzeganie pomaga w emocjonalnym zaakcentowaniu jakiegoś punktu kulminacyjnego. Proszę sobie chociażby przypomnieć, w jaki sposób Kurosawa posługuje się efektem wydłużania ujęcia.

Muzyka to nie jest ciągle ten sam rytm, lecz zmiana rytmów. Wydaje mi się, że Andriej gwałci samą naturę percepcji. Być może się mylę, być może mam kompleks człowieka zbyt przeciętnego, człowieka, któremu nie starcza talentu, aby mógł przełamać wszelkie bariery i stać się – mówiąc słowami Wiktora Szkłowskiego – *wolnym aż do zawrotu głowy*. Być może Andriejowi udało się osiągnąć ten stan wolności, od którego dostaje się zawrotu głowy, być może mnie się to nie udało. Są jednak wielcy mistrzowie kina, którzy tworzyli swą sztukę opierając się na zasadach normalnej percepcji. Szczególnie Kurosawa, który jest moim mistrzem. On także poszukuje formy, która byłaby w stanie zaciekawić widza. Analiza *Siedmiu samurajów* przynosi wspaniałe przykłady wykorzystywania różnego rodzaju środków filmowych – wielkich planów, obiektywów o długiej ogniskowej, rytmu wewnątrzujęciowego i rytmu związanego z odpowiednim montażem ujęć. Zmysłowość Kurosawy jest mi o wiele bliższa niż zmysłowość Bressona.

Bardzo lubiłem Andrieja. Z pewnością dlatego tak często mi się śni. To dziwne, ale we śnie prześladuje mnie jakieś poczucie winy wobec niego. Chociaż, podchodząc do tego racjonalnie, nie mogę sobie niczego zarzucić w związku z naszymi wzajemnymi stosunkami. A jednak moja podświadomość kryje poczucie winy – sam nie wiem z jakiego powodu. Gdy ostatni raz mi się śnił, zapytałem go: *Dlaczego twoje filmy są takie długie? Robi się nudno, gdy się je ogląda.* Uśmiechnął się z pewną dozą ironii i powiedział: *Gdyby mi zostało jeszcze trochę czasu, wyjaśniłbym ci to...* Stał za nim pielęgniarz...

Każda wielka sztuka jest zagadką. Zagadki nie można wymyślić. Musi się pojawić sama z siebie. Andriej był z pewnością wybitną indywidualnością, jego osobowość ukształtowała się w sposób naturalny, organicznie. Nie zajmował się tworzeniem rebusów. Dlatego nie jest możliwa „szkoła Tarkowskiego". Byłaby to bowiem szkoła wymyślania zagadek, a więc całkowicie pozbawiona szczerości. Jest tylko jeden Bresson, niepowtarzalny. Andriej także pozostanie jeden i niepowtarzalny. Pozostanie samotnikiem, który bardzo wiele dał sztuce filmowej. Każdy z tych twórców rzucał się w przepaść w pojedynkę, mając nadzieję, że przeniknie przepastne głębiny.

Jego doświadczenie teatralne, inscenizacja *Hamleta*, nie wydaje mi się sukcesem. Andriej nie nadawał się do pracy w teatrze. W kinie także nie powinien był realizować cudzych scenariuszy. Potrafił tworzyć jedynie własne wizje, ekranizować jedynie własne scenariusze, kreować swój świat.

Zaczynał od poziomu, który był wówczas dostępny, ale później coraz bardziej zamykał się w „wieży z kości słoniowej". Miał szczęście, że zaczynał w Rosji, a nie, na przykład, w Szwecji. Tam w żaden sposób nie byłby w stanie stworzyć podobnej mozaiki filmów. Bergman musiał pokonać wiele trudności, aby zrealizować to, co w końcu zrealizował. Ale i on nie mógłby zrobić takiego filmu jak *Andriej Rublow* – dla Szwecji byłby to film zbyt drogi.

Nie sądzę, aby Tarkowski był ofiarą. Chociaż w swej naiwności obawiał się, że może zostać porwany z Anglii i przewieziony do Moskwy. Dla bezpieczeństwa przydzielono mu nawet ochroniarza ze Scotland Yardu. Coś podobnego miałoby sens w epoce Stalina, ale trzeba było być całkowicie pozbawionym realizmu, aby żywić takie obawy w czasach pobreżniewowskich. Mówiłem mu: *Andrieju, to są już inne czasy. Możesz wrócić, wystąpić na konferencji prasowej. Nikt cię później nie będzie zatrzymywał. Będziesz mógł znowu wyjechać za granicę. Przecież Sizow* [3] *obiecał ci to w imieniu rządu. – O! Widzę, że cię podesłali tu z jakimś zadaniem!* – odpowiadał. Rozmowa ta odbyła się podczas festiwalu w Cannes. Na czele państwa stał już wtedy Andropow. Tarkowski jednak nie wierzył, że po przyjeździe do ZSRR władze wypuszczą go z powrotem za granicę. Uważam, że w sprawach politycznych Andriej był fantastą. Sądził, że organizuje się przeciwko niemu spiski, że specjalnie utrudnia mu się pracę [4].

Jestem przekonany, że w ostatnich latach jego życia nie było celowych dążeń, aby nie dopuścić do robienia przez niego filmów. Po prostu scenariusze, które przedkładał ludziom „na górze", wydawały im się bardzo dziwaczne i niezrozumiałe. Scenariusze te nie zawierały jednak myśli buntowniczych w sensie społecznym, nie mogły więc z tego względu budzić obaw decydentów [5]. Andriej nie był dysydentem. W swoich filmach był filozofem, człowiekiem z innej galaktyki.

Mam ochotę któregoś dnia obejrzeć jego filmy ponownie i nie tracę nadziei, że później powiem sobie: *Tak, Andriej miał we wszystkim rację*. Chociaż przypuszczam, że będzie jednak inaczej. Ale kto to wie?

Kiedy oglądam *Rozjuszonego byka* Martina Scorsese, film ten wywiera na mnie tak silne wrażenie, że czuję się jak znokautowany. Niezależnie od wszelkiej struktury i logiki dramaturgicznej, przy całej powściągliwości zewnętrznej, wewnątrz tego filmu jest takie napięcie, takie bicie pulsu, taka gwałtowność – że wszystko aż wre! Taki rodzaj filmu jest mi o wiele bliższy. Wydaje się, że jest tam mało myśli, że obserwujemy jedynie ranione zwierzę, a tymczasem, jakiż

strumień myśli wywołuje bezmyślne cierpienie tego zwierzęcia! Nie chcę przez to powiedzieć, że powinno istnieć tylko takie kino. Po prostu, jest mi ono bliższe.

Są artyści, do których człowiek dochodzi jak po szklanej górze i ma stale poczucie, że osuwa się w dół, że nie potrafi przeniknąć w głąb ich rozważań. Taki jest Andriej Tarkowski. Jego ostatnie filmy przypominają wspaniałą świątynię. Bliższe mi są jednak formy nie zastygłe, nie takie, które wywołują reakcje emocjonalne jedynie u ludzi szczególnie podatnych, ale takie, które mają w sobie żywą cielesność – pot, krew, ekskrementy, wrzaskliwy śmiech. Być może jest to wszystko „niskie", ale nie przypadkiem Peter Brook poszukiwał duchowości w spektaklach teatralnych, które można by określić mianem „ordynarnych". Pragnę poszukiwać siebie w sercu, a nie w duszy, w zmysłowości, a nie w sferze ideałów.

Kiedy się dowiedziałem, że Tarkowski jest chory, napisałem do niego list, w którym pozwoliłem sobie wspomnieć nasze dawne lata, posiady przy ognisku, unoszące się w górę iskry, śpiewającego Gienę Szpalikowa [7] z gitarą. Następnie obwiniałem siebie za to, że postępowałem nietaktownie. Nie odpowiedział mi. Prawdopodobnie był przekonany, że przyjechałem na Zachód z jakimś specjalnym zadaniem. Dawałem mu przecież rady, których nie udzielał mu nikt poza czynnikami oficjalnymi. Kiedyś radziłem, by skrócił *Rublowa*, teraz radziłem mu, by wrócił do kraju. Nie potrafił uwierzyć, że ktokolwiek może tak szczerze uważać.

Być może się mylę, wydaje mi się jednak, że z powodu braku orientacji w realiach politycznych, z powodu naiwnego stosunku do wielu spraw i obaw pojawiających się na tej podstawie, Andriej zjadał samego siebie. Gdyby potrafił zwyczajnie, logicznie myśleć, nie przyjmowałby wszystkiego z tak gwałtowną i przesadną ostrością. Żył stale w napięciu, był jednym kłębkiem nerwów. Taki stan rodził się z właściwości jego charakteru. Błyskawicznie wdawał się w awantury – wystarczyło mu wypić zaledwie kilka kieliszków wódki. Wadimowi Jusowowi złamano nos w hotelu „Nacjonal" tylko dlatego, że Andriej porwał się na towarzystwo, w którym był bokser Jengibarian. Andriej miał w sobie to nieprawdopodobne poczucie dumy i honoru, które prawdopodobnie wywodziło się od jego dagestańskich przodków. Nigdy nie potrafił się rozluźnić, a za granicą jego napięcie doszło do granic wytrzymałości. Sądzę, że gdyby nie to, mógłby żyć do tej pory...

Rozmyślając o Andrieju dzisiaj, gdy przekroczyłem już pięćdziesiąt lat, nie potrafię uwolnić się od uczucia tkliwości, jakie żywię wobec tego chłopca o wielkiej głowie, delikatnego, kruchego, z włosami sterczącymi na wszystkie strony, chłopca, który obgryza paznokcie, żyje w poczuciu swej wyjątkowości, genialności, jest w dodatku Wunderkindem, który nawet w dojrzałym wieku pozostał w moich oczach naiwnym dzieckiem, stojącym samotnie pośrodku otwartego na oścież, przenikniętego śmiercionośnymi prądami świata.

1989

ANDRIEJ MICHAŁKOW-KONCZAŁOWSKI

Zanotował ALEKSANDR LIPKOW

Tłum. JANUSZ GAZDA

Śródtytuły pochodzą od redakcji „Kwartalnika Filmowego"

Druk za: A. Michałkow-Konczałowskij, *Mnie snitsia Andriej*, (w:) *O Tarkowskom*, redakcja i wstęp Marina Tarkowska, Moskwa 1989, s. 224-237.

Copyright: wydawnictwo PROGRIESS, Moskwa.

[1] Siergiej Paradżanow, jeden z najwybitniejszych, obok Andrieja Tarkowskiego, twórców filmowych w ZSRR, stosował ironicznie do filmu Andrieja Konczałowskiego *Romanca o zakochanych* (1974 r.) nazwę – *Czołgi z Cherbourga*. Była to aluzja do głośnego niegdyś, śpiewanego (wszystkie dialogi były przez wykonawców nie mówione, lecz śpiewane), ckliwego melodramatu francuskiego *Parasolki z Cherbourga* (1964) w reżyserii Jacques'a Demy'ego. Bohaterem filmu Konczałowskiego był młody żołnierz radziecki, biorący udział współcześnie w walkach na granicy z Chinami. Dawało się z tego filmu odczytać pochwałę Armii Radzieckiej i radzieckiej postawy imperialnej. Inny film tegoż reżysera, *Szlacheckie gniazdo* (wg Turgieniewa) nazwał Paradżanow mianem *Komisowego gniazda* (ze względu na pretensjonalną, zapożyczoną z różnych aktualnych kierunków zachodnich stylistykę obrazową tego filmu i delektowanie się bogatym wystrojem wnętrz oraz sztucznie wymodelowaną, jak z żurnala mód, urodą pokazywanych w filmie kobiet; te „komisowe" elementy zagłuszyły głębszą treść psychologiczną Turgieniewowskiej prozy).

[2] Źle przytoczony przez autora cytat z *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*. Zamiast *językiem anioła lub diabła...* powinno być: *językami ludzi i aniołów*.

[3] Nikołaj Sizow – dyrektor wytwórni Mosfilm od 1970 r.

[4] Niezorientowany czytelnik ze słów Andrieja Konczałowskiego mógłby wyrobić sobie dość fałszywy obraz Andrieja Tarkowskiego. Różnice w poglądach na politykę obu reżyserów wynikają m.in. z ich różnej sytuacji (patrz przypis nr 12 do opowiadań Mariny Tarkowskiej – s. 49) i różnych doświadczeń. W czasach, gdy wielu innych twórców nie uzyskiwało zgody na wyjazd za granicę, Andriej Konczałowski taką zgodę uzyskał, robił filmy w USA i mógł w każdej chwili przyjechać do ZSRR i wyjechać stamtąd. Autor *Romancy dla zakochanych* mówi o ZSRR tak, jakby to było państwo prawa, w którym obowiązywałyby stałe reguły gry i zapewnione były prawa człowieka. Rzecz w tym, że stan prawa i praktyki prawnej (nawet w czasach po śmierci Breżniewa) był taki, że dopuszczał dużą dowolność w traktowaniu poszczególnych obywateli. Władza mogła zrobić wszystko. Już za czasów, gdy pierwszym sekretarzem KPZR był Jurij Andropow, na którego powołuje się Konczałowski, kilkakrotnie nie uzyskał zgody na wyjazd za granicę Siergiej Paradżanow. Obawy Andrieja Tarkowskiego być może były nieco przesadzone, ale nie zrodziły się z urojeń i miały swe podstawy w rzeczywistości, w realnym doświadczeniu.

[5] Nie zupełnie to tak wyglądało, jak mówi Andriej Michałkow-Konczałowski. W tych latach w kierownictwie kinematografii zasiadali ludzie na tyle inteligentni, by mogli zrozumieć scenariusze Tarkowskiego. Oficjalnie często argumentowano odrzucenie scenariusza czy zatrzymanie jakiegoś filmu słowami o tym, że jest to utwór „dziwaczny", „niezrozumiały", że „publiczność tego nie zrozumie". Powody odrzucenia były jednak zawsze dużo głębsze, choć nigdy nie wyjawiane oficjalnie. Andriej Tarkowski (podobnie np. jak Siergiej Paradżanow, który został nawet skazany na kilka lat łagru) był dla władzy radzieckiej niebezpieczny przez samo swoje istnienie, dlatego że był zbyt wyróżniającą się indywidualnością, że myślał za bardzo „po swojemu", a nie w granicach dopuszczanych przez system. Jego filmy (jak i filmy Paradżanowa, choć także ich treść nie kryła w sobie żadnego buntu społecznego) były niebezpieczne, gdyż były manifestacją swobodnego myślenia, manifestacją wolności (wolności twórczej, wolności wyobraźni, skojarzeń, snów itp).

[6] Giennadij Szpalikow – radziecki scenarzysta, przyjaciel m.in. braci Michałkowów i Andrieja Tarkowskiego, autor scenariuszy m.in. do filmów uznawanych w ZSRR za nowofalowe i odbiegające od oficjalnego tonu kina radzieckiego: *Chodząc po Moskwie* (reżyseria – Gieorgij Danelia i Szpalikow, 1964), *Mam dwadzieścia lat* (Marlena Chucyjewa, 1965), *Ty i ja* (Łarisy Szepitko, 1972). Samodzielnie zrealizował film *Długie szczęśliwe życie* (1967). Umarł w 1974 r. w wieku 37 lat.

Kolaż Paradżanowa

JANUSZ GAZDA

Na obszarze zajmowanym niegdyś przez państwo nazywające się Związkiem Radzieckim, a jak chcą niektórzy – Związkiem Sowieckim, zaistniały dwie wielkie w skali światowej, filmowe indywidualności twórcze: Siergiej Paradżanow, Ormianin urodzony w Gruzji, wpisujący się w kulturę ukraińską (*Cienie zapomnianych przodków)*, ormiańską (*Barwy granatu* – inny tytuł: *Sajat Nowa*), gruzińską (*Twierdza suramska*) i azerbejdżańską (*Aszik Kerib*), oraz Rosjanin Andriej Tarkowski. Wcześniejsi wybitni twórcy z tego obszaru (Siergiej Eisenstein, Ołeksandr Dowżenko) byli uwikłani w oficjalną, zbrodniczą ideologię i na jej usługi oddali swój wielki talent. Twórczość Paradżanowa i Tarkowskiego była manifestacją niezależnego ducha. Pozostali filmowcy z tego obszaru nie dorównali im rozległością uniwersalnych horyzontów myślowych i artystycznych, a olbrzymia większość z nich w dodatku wikłała się nieustannie w mówienie nieprawdy.

Spotykali się ze sobą bardzo rzadko, ale, według słów bliskich im ludzi, spotkania te były dla nich czymś odświętnym i bardzo ważnym. Znam częściową relację z jednego z takich spotkań.

Było to jeszcze przed aresztowaniem Paradżanowa, w czasach, gdy mieszkał w Kijowie, a więc prawdopodobnie w końcu lat sześćdziesiątych. Tarkowski zapowiedział się telefonicznie z wizytą u niego i to akurat w dniu, kiedy w mieszkaniu Paradżanowa trwał generalny remont. Paradżanow przykładał wielką wagę do sposobu przyjmowania w swym domu osób, które darzył szczególnym szacunkiem i sympatią. W ogóle przyjmowanie gości, podobnie jak robienie filmów czy robienie kolaży to była dla niego praca, która wymagała wysiłku fizycznego i wysiłku wyobraźni. Nie tylko dlatego, że starał się w specjalny sposób, w zależności od okoliczności i od pory roku, „przygotować stół" (a tkwiła w tym „przygotowywaniu stołu" zawsze nuta poezji), ale i dlatego, że przyjmowanie gości w jego wykonaniu było rodzajem teatru, którego reżyserem i głównym aktorem był on sam. Jednakże nie był to spektakl dla samego spektaklu, kryła się za tym zawsze myśl głębsza.

Paradżanow miał wielu przyjaciół w różnych środowiskach, a ponieważ na przeciwko jego domu był cyrk, wśród bliskich jego znajomych znalazł się także cyrkowy treser zwierząt. Mając puste mieszkanie, bez mebli, a chcąc zapewnić odpowiedni „wystrój" dla spotkania z Andriejem Tarkowskim, poprosił Paradżanow tresera, aby przyniósł kilka worków trocin i przyprowadził kucyka.

Dlaczego właśnie kucyka? Dlaczego Paradżanow chciał, aby podczas wizyty Tarkowskiego w mieszkaniu znalazł się kucyk? Jeśli za tym gestem miałaby się kryć jedynie ekstrawagancja, chęć zaskoczenia wybitnego artysty, mógłby po-

Andriej Tarkowski i Siergiej Paradżanow (1978 r.). Fotografia i zrobiony z niej kolaż

prosić o sprowadzenie lwa, niedźwiedzia, konia. Nawet małpy. Sprowadził kuca. Kuc jest ładny, oryginalny, czegoś mu jednak brakuje. Jest w kucu jakaś niepełność. Paradżanow darzył wielkim szacunkiem autora *Andrieja Rublowa*, ale być może ten gest był delikatną aluzją, być może twórca *Barw granatu* dostrzegał niepełność także w Tarkowskim?

W każdym razie po latach, gdy sam będzie już miał za sobą piekło łagru, powie Tarkowskiemu: *Jesteś moim wielkim przyjacielem, ale być może czegoś brakuje twojej sztuce, a mianowicie tego, że nie spędziłęś chociażby roku w więzieniu radzieckim. Przebywając w totalnym mroku, głodny i zawszony, człowiek inaczej zaczyna myśleć o wszechświecie, inaczej przyjmować słońce, życie.*

Sceneria była taka: prawie pusty pokój, świeżo pomalowane na biało ściany, na podłodze trociny, do kaloryfera przywiązany żywy kucyk. Gospodarz nakrył dębowy stół białymi koronkami francuskimi z Chantilly i postawił srebrny kielich, który nazywał „pucharem Potockiego". I oto nalewa z bardzo starej gruzińskiej butelki czerwone wino do „pucharu Potockiego". Wchodzi Tarkowski. Paradżanow podnosi na niego wzrok, ale nie przestaje nalewać wina, które przelewa się przez brzegi pucharu i rozpływa czerwoną plamą na białym obrusie. *Siergieju, co pan robi*? – mówi Tarkowski – *zalał pan obrus. Widzę* – odpowiada Paradżanow – *ale pan jest mi droższy niż obrus z Chantilly.*

Później, już po wyjściu z więzienia, w Tbilisi, nie wiadomo, czy przed czy już po śmierci Tarkowskiego, wykonał Paradżanow kolaż, posługując się, jako materiałem wstępnym, fotografią przedstawiającą ich obu razem. Kolaż ten ustawił na widocznym miejscu w swym tbiliskim mieszkaniu.

Na stole stoją uzbeckie pijały-filiżanki, a do nich wklejone są, wycięte z innej fotografii, kwiaty białych narcyzów (czyżby były symbolem snu, śmierci za młodu, zmartwychwstania, wiosny, płodności, obłędu – jak podają słowniki?). W powietrzu unoszą się doklejone dwa motyle (czy symbolizują dążenie do światła, nieśmiertelność, swobodę, lekkomyślność, przemijanie?). Są także dwa jednakowe ptaszki: ten, który jest przypisany Tarkowskiemu, „siedzi" na jego głowie, drugiego „posadził" Paradżanow sobie na prawej ręce. Ptak bywa symbolem duszy. Czyżby tak właśnie umieszczał Paradżanow duszę u siebie i u Tarkowskiego? Czyżby i w ten sposób chciał podkreślić, że siebie traktuje przede wszystkim jako rzemieślnika (w bardzo dawnym znaczeniu tego słowa), który wytwarzając dzieła sztuki angażuje w to zarówno wyobraźnię, jak i pracę fizyczną, pracę rąk własnych?

Na Tarkowskiego spadają zaszczyty, jego pierś ozdobiona jest medalem, zwisającym na srebrnych łańcuchach. Takimi samymi łańcuchami skuty był jeszcze niedawno Paradżanow, gdyż i teraz przyciskają mu one do stołu, odsłonięte po łokcie ręce. Paradżanow jest spokojny, patrzy z dystansem, jakby ogarniał wzrokiem cały świat. Jego dłonie spoczywają na stole i wydaje się, że nawet w tym momencie palce Paradżanowa wykonują jakąś pracę. Autor *Andrieja Rublowa* jest spięty, zamknięty w sobie, wpatrzony w jeden tylko punkt obiektywu fotograficznego. Jego dłoni w ogóle nie widać, wtopiły się w inne szczegóły obrazu.

Siedzą więc za białym stołem oni dwaj, między nimi, w centralnym miejscu obrazu, został dodany krucyfiks, i wydaje się, że Chrystus wyciąga ramiona do każdego z nich, chcąc połączyć ich losy, chcąc być może zasugerować, że wspólne w ich losach było cierpienie.

Andriej Tarkowski

DZIESIĘĆ NAJLEPSZYCH

W kwietniu 1972 r., na prośbę dziennikarza radzieckiego L. Kozłowa, Andriej Tarkowski podał tytuły filmów, które uważał wówczas za najwybitniejsze w całej historii kina.

1. *Dziennik wiejskiego proboszcza*
(*Le Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson, 1951, Francja)

2. *Goście Wieczerzy Pańskiej*
(*Nattvardsgästerna*, Ingmar Bergman, 1963, Szwecja)

3. *Nazarin*
(Luis Buñuel, 1958, Meksyk)

4. *Tam gdzie rosną poziomki*
(*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957, Szwecja)

5. *Światła wielkiego miasta*
(*City Lights*, Charles Chaplin, 1931, USA)

6. *Opowieści księżycowe*
(*Ugetsu monogatari*, Kendżi Mizoguchi, 1953, Japonia)

7. *Siedmiu samurajów*
(*Shichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954, Japonia)

8. *Persona*
(Ingmar Bergman, 1966, Szwecja)

9. *Mouchette*
(Robert Bresson, 1967, Francja)

10. *Kobieta z wydm*
(*Suna no onna*, Hirosi Teshigahara, 1964, Japonia)

Druk za: „Kinowiedczeskije Zapiski" 1992, nr 14, s. 54

Kiedy autor odkłada pędzelek, dzieło zaczyna żyć swoim własnym życiem i zmierza ku czytelnikowi swą własną drogą. Czy będzie żyło nadal, czy też umrze, to nie zależy już od pisarza, ale od czytelnika. Autor jest już w tym momencie bezsilny.

Yasunari Kawabata
(słowa cytowane przez Andrieja Tarkowskiego w *Dzienniku*)

1 **Bohdan Pociej**
OBECNOŚĆ MUZYKI

2 **Maja Turowska**
ANDRIEJ TARKOWSKI: PRZEDWCZESNY *HAMLET*

3 **Gieorgij Władimow**
LIST ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

4 LIST GIEORGIJA WŁADIMOWA DO ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

5 **Andrzej Drawicz**
KU CZARNEMU EKRANOWI?

6 **Gilles Renard**
MISTRZ ANDRIEJ

Obecność muzyki

BOHDAN POCIEJ

Dojrzewanie

Byt sztuki, jej egzystencja, jej bycie wśród nas, jej dla nas istnienie jest owocem stałego współgrania i rywalizacji trzech „żywiołów": malarskiego, muzycznego, poetyckiego; z nich bierze się życie sztuki. Żywioł malarski, obrazowy, znaczy radykalną widzialność; muzyczny – radykalną słyszalność; żywioł poetycki zaś oznacza syntezę widzialnego i słyszalnego w słowie-pojęciu uświadamiającym perspektywę metafizyczną i otwierającym horyzont mistyki. Tak więc sztuka, owa cudowna sfera towarzysząca dziejom ludzkości od ich zarania i wręcz zrośnięta z duchową istotą człowieka, sztuka w swych głównych dziedzinach – według tradycyjnego podziału na sztuki naocznie przedstawiające, sztuki dźwięku i sztuki słowa – stanowi istotną wspólnotę, „korespondencję sztuk", co dobrze rozumieli już romantycy, a niezbicie udowodnił film, przedziwnie wspaniała i najbogatsza jak dotąd hybryda wszystkich sztuk i życia poza sztuką.

Im bardziej dzieło sztuki – obraz, rzeźba, budowla, utwór muzyczny, poemat, dramat, powieść – pełniejsze, bogatsze, bardziej w swej kompozycji złożone; im bardziej zbliżone do arcydzieła, tym aktywniejszy w nim udział owych trzech żywiołów.

A jest tak dlatego, że pierwszym w ogóle kryterium arcydzieła jest nie tyle doskonałość czysta, ile maksymalna wyrazistość struktury, w pełnym współgraniu jej elementów, i tym samym – nadzwyczajna intensywność oddziaływania, sugestywność artystycznej mowy. Przykładowo: madrygał (późny) Monteverdiego, *Wariacje kanoniczne* Bacha, utwór klawesynowy Couperina, sonata Scarlattiego, ansambl w operze Mozarta, kwartet Beethovena, kwintet Schuberta; mazurek, preludium, etiuda, ballada Chopina; wstęp do dramatu Wagnera, kwintet Brahmsa, adagio symfoniczne Brucknera, symfonia Mahlera, preludia fortepianowe Debussy'ego – tak mocno i sugestywnie do mnie mówią swoją mową brzmień i struktur dźwiękowych, że dają mi także wrażenia bezpośrednio naocznej widzialności – sugestię obrazu. A zarazem w takie mnie światy wolnej wyobraźni poetyckiej prowadzą, że mogę mówić również o ich poetyckości, o zawartej w ich muzyce poezji, poetyckim żywiole kreującym nową rzeczywistość w słowie.

Podobnie arcydzieło malarskie, dane mi w bezpośredniej naoczności, z całą swoją bogatą zawartością i „polifonią" warstw – barw i kształtów, wyglądów przedmiotów przedstawianych i symboli – przez swą intensywną widzialność aktywizuje tkwiący we mnie „żywioł" muzyki („słyszalnego"), jak też pobudza poetycką sferę słów i pojęć. Słuchając – rozumiejąco, całym sobą – arcydzieła

muzyki jestem zarazem i w malarskiej obrazowości, i w poezji. Oglądając aktywnie obraz jestem równocześnie i w muzyce, i w poezji. A cóż dopiero mówić o arcydziele sztuki literackiej! W poetyckiej pełni *Boskiej Komedii*, dramatu Szekspira, *Psalmów* Kochanowskiego, *Fausta*, *Pana Tadeusza*, *Króla Ducha* – artystyczny żywioł słowa współgra z równie intensywnym żywiołem obrazowej naoczności i muzycznej słyszalności...

Dzieło sztuki filmowej urzeczywistnia syntezę sztuk, jakiej jeszcze nie było, najpełniejszą i jakościowo nową, inną od wszelkich uprzednich syntez w dziele teatru i dramatu, w Gesamtkunstwerk Wagnera. Może on właśnie o podobnej syntezie niegdyś marzył i ją sobie wpierw wykoncypował, a następnie, w swym gigantycznym i muzycznie genialnym dziele, starał się w życie wprowadzać, choć w jego czasach pełne Gesamkunstwerk było jeszcze utopią. Pytanie – czy zaakceptowałby film, sztukę filmową w jej dzisiejszym stanie, jako spełnienie swoich koncepcji?

W dziele filmowym pełnym – arcydziele (o ile jest ono już możliwe, zważywszy młody wiek filmu), trzy „żywioły" współistnieją ze sobą rzeczywiście: obrazowość naoczna, muzyczna słyszalność, poetycka treść, a nie tak jak w obrazie, utworze muzycznym, wierszu, gdzie jeden tylko żywioł jest aktualizowany, dwa pozostałe zaś – potencjalne.

Więcej – arcydzieło sztuki filmowej utrzymuje owe trzy żywioły w dynamicznej równoważności; arcydzieło filmowe jest w równym stopniu malarskie, muzyczne i poetycko-metafizyczne. Arcydzieła filmu, nieliczne siłą rzeczy, które znam, wyraźnie o takiej syntezie żywiołów świadczą: *Goście Wieczerzy Pańskiej*, *Szepty i krzyki*, *Jak w zwierciadle*, *Wszystkie poranki świata*... I trzy ostatnie filmy Andrieja Tarkowskiego; one właśnie – bowiem w nich osiąga indywidualność absolutną osobistego stylu. Droga Tarkowskiego różni się zasadniczo od dróg innych największych twórców filmu – Bergmana, Felliniego, Kurosawy; bliższa jest chyba drodze wybitnego pisarza, poety, niż reżysera filmów; jest ona wstępowaniem w górę, po stopniach duchowej sublimacji sztuki filmowej; jest drogą oczyszczania, zmierzającą, jak sądzić można, do pełni sakralnej, ideału sacrum: co w sztuce filmowej jest czymś wyjątkowym, niezwykłym i zbliża Tarkowskiego do takich mistrzów kina duchowego jak, ze starszych, Dreyer czy z młodszych – Bresson. Z tym, że wielki twórca rosyjski idzie tu w owym postępie filmowej duchowości, w sztuce już niemal mistycznej przedstawiania Niewidzialnego w widzialnym – najwyżej i najdalej. Do jakich by wyżyn doszedł, gdyby mu dane było żyć dłużej?

Ogólny kierunek tej drogi jest taki: od epicko-obrazowego (oratoryjno-symfonicznego) rozmachu *Rublowa* (największego niewątpliwie arcydzieła w historii tego gatunku), poprzez swoistą bujność języka filmowego i bogactwo filmowych poetyk w *Zwierciadle* – do specyficznego kameralizmu *Stalkera*, *Nostalgii*, *Ofiarowania*. A i w tych trzech ostatnich filmach są trzy kolejne stadia oczyszczania, wiodące ku ascetycznej pełni arcydzieła, jakim jest *Ofiarowanie*.

Mówię o drodze i artystycznej ewolucji Tarkowskiego tak, jak ją widzę i słyszę, bo jest to ważne także dla mojego tematu muzyki i muzyczności; w miarę bowiem powstawania kolejnych dzieł sama koncepcja muzyki dojrzewa, klaruje się, staje się coraz bardziej własną, indywidualną koncepcją Tarkowskiego.

W *Rublowie* działa jeszcze pewien stereotyp muzyki funkcjonalnej, częściowo ilustracyjnej, wzmacniającej i podkreślającej dramaturgię akcji, zwłaszcza w takich sekwencjach filmu, jak początkowy „Lot" czy „Święto". Słabszą natomiast stroną muzyki, nie dorównującej wspaniałościom filmowego obrazu, są śpiewy (chóry) cerkiewne w wyraźnie XIX-wiecznych, a więc anachronicznych tutaj wersjach; a już nie do przyjęcia dla mnie – muzyka końcowej (barwnej) sekwencji – z ożywieniem *Sądu Ostatecznego* i *Trójcy*, „potężny" śpiew cerkiewny swoiście usymfoniczniony i zdeformowany nijak się ma do duchowej subtelności sztuki malarskiej ikon, wręcz jej przeczy. O ileż lepsze byłoby tu zastosowanie śpiewu z epoki – mistycznego, jedno- lub dwugłosowego.

W *Zwierciadle* koncepcja muzyki już bardziej się klaruje, choć zapewne nie jest to jeszcze całkiem oryginalny indywidualny styl muzyki filmowej; z perspektywy trzech filmów ostatnich nieco naiwne zdaje się podkładanie ulubionych fragmentów dzieł wielkich mistrzów pod węzłowe momenty dramaturgii filmu dla ich wzmocnienia, podkreślenia muzyką ich wagi; efekt, który wszedł na stałe do poetyki współczesnego kina; a pierwszy posłużył się nim bodaj Bresson w *Ucieczce skazańca* (*Kyrie* z *Mszy c-moll* Mozarta). Dopiero w *Stalkerze* koncepcja muzyki stosowanej, funkcji muzyki w dziele filmowym, osiąga po raz pierwszy pełną oryginalność.

Poziomy muzyczności

W dziele sztuki filmowej rozróżniam trzy zasadnicze stopnie, trzy poziomy muzyczności. Rozpatrując kolejno każdy z nich, schodzę w głąb struktury filmu, docieram do filmowej substancji – czyli do tego, co decyduje o istnieniu filmu jako dzieła sztuki; dotykam sedna formy i staram się tę formę wewnętrzną ująć i określić; formę w znaczeniu filozoficznym – ontologii i metafizyki – duszę filmu, jako że według klasycznej arystotelesowsko-tomistycznej definicji *dusza jest formą ciała*. Tą drogą w głąb, po stopniach muzyczności, do sedna dzieła sztuki filmowej odbywam z punktu widzenia muzyki samej. Jest to podróż muzyczna penetrującego umysłu – w głąb filmu. Muzyka zaś, jak powiedziałem, jest jednym z trzech „żywiołów konstytutywnych" każdego dzieła sztuki. „Żywioły" te aktywnie film współtworzą, dzięki nim film staje się dziełem sztuki właśnie, one są jego substancją.

Czy możliwe jest także podobnie trójstopniowe ujęcie z punktu widzenia pozostałych „żywiołów" – malarskiego i poetyckiego? Na to jeszcze nie potrafię odpowiedzieć. Mnie chodzi tu głównie o muzykę, ją mam na uwadze.

Jakież to więc poziomy czy stopnie?

Muzyka do filmu. Muzyka w filmu akcydensach. Muzyka w substancji filmu.

Muzyka do filmu dodana.

Ten poziom – niby dźwiękowo-muzyczną powierzchnię filmu i muzyczne tło jego akcji – najłatwiej jeszcze uchwycić, określić i z grubsza opisać. Obrazowi filmowemu przydaje się po prostu muzykę w pierwszym zasadniczym znaczeniu, muzykę komponowaną; pisaną specjalnie dla celów danego filmu lub też braną z zasobów utworów gotowych, ze skarbnicy kompozytorskiej przeszłości. Istotne to zresztą rozróżnienie: na muzykę zamawianą i muzykę braną czy dobieraną, bowiem każdy z tych dwóch sposobów do zgoła innych efektów wyrazo-

wych i skojarzeń prowadzi, zwłaszcza gdy muzycznie wyrobiony słuchacz rozpoznaje fragmenty wielkich dzieł z zasobu muzycznej klasyki. Tarkowski stosował oba sposoby – „zamawiania" i „dobierania". Muzykę do filmu traktował zresztą podobnie jak inni wybitni twórcy, muzycznie uwrażliwieni, Bresson, Bergman, Buñuel, Fellini, Losey, Kurosawa, Saura, Herzog, Antonioni. Podobnie jak oni, bardzo starannie dobierał muzykę do filmu, miał zawsze jej wyraźną koncepcję. Był przecież także muzykiem (w młodości chciał zostać dyrygentem); a filmy traktował poniekąd jak muzyczne partytury, komponował je. W pierwszych jego filmach – *Dziecko wojny, Rublow, Solaris*, przeważa muzyka do filmu komponowana, dobrze spełniająca swoje funkcje w dramaturgii filmu: „wzmacnia" akcję, „dorysowuje" postacie, „podgrzewa" emocje; jest zgodna z filmem, jego treścią; ale też niczym oryginalnym jako muzyka filmowa się nie wyróżnia.

Z czasem Tarkowski zdaje się bardziej przedkładać drugi sposób dodawania muzyki do filmu biorąc utwory gotowe, te zwłaszcza, które w kulturze Zachodu obarczone są szczególnym znaczeniem, nacechowane wielkością i wzniosłością: *Pasja* Bacha, *IX Symfonia* Beethovena, *Requiem* Verdiego. To jedna strona muzyki branej i dobieranej; w *Zwierciadle* mamy Bacha (Wstęp do *Pasji* Janowej), Pergolesiego, Purcella; w *Stalkerze* – prócz muzyki „zamawianej" (elektronicznej, konkretnej), daje Tarkowski w zakończeniu filmu fragment (zdeformowany?) Finału *IX Symfonii* (rodzaj sarkastyczno-ironicznego kontrapunktu – w scenie z dziewczynką, córką Stalkera). Podobna deformacja (?) *Dziewiątej* – w scenie samospalenia w *Nostalgii*, najbardziej drastycznie ostrej sekwencji w całej tej trylogii; drugim, obok Beethovena, kompozytorem w tym filmie jest wielki tragik romantyzmu, Verdi (*Requiem*). W *Ofiarowaniu* z muzyki „wysokiej" jest już tylko Bach: aria *Erbarme Dich* z *Pasji Mateuszowej* jako obramowanie filmu.

Druga sfera muzyki branej to muzyka ludowa i egzotyczna: rosyjska – w *Zwierciadle, Stalkerze, Nostalgii*: chińska – w *Nostalgii*; szwedzka i japońska – w *Ofiarowaniu*; muzyka z oddali, z rozległej przestrzeni, wizyjna, oniryczna, cienka, monodyczna – głos ludzki, instrument; muzyka metafizyczna...

Muzyka w akcydensach filmu

Jest to muzyka w drugim znaczeniu, muzyka warstwy akustycznej filmu, wynikająca z samej akcji; akustyczna strona zdarzeń i wydarzeń. Muzyka rzeczywistości w filmie przedstawianej. Ta warstwa nigdy nie jest u Tarkowskiego przypadkowa, uboczna, chaotyczna; jest zawsze precyzyjnie zorganizowana już od pierwszych filmów. Tarkowski bowiem sam komponował ową rzeczywistość akustyczną w dziele filmowym przedstawianą, zapisując ją, jak mniemam, w swego rodzaju partyturze „efektów akustycznych". W owej muzyce akcydentalnej wyróżnimy jej trzy zasadnicze rodzaje: muzykę ludzką (dialogi, rozmowy, monologi), muzykę słowa, mowy (rosyjskiej, włoskiej, szwedzkiej); muzykę ruchu i czynności związanych z postaciami ludzkimi; muzykę cywilizacji i techniki (np. samochód, motocykle policyjne, pociąg, drezyna – w *Stalkerze*; piła mechaniczna, samochód – w *Nostalgii*; odrzutowce w *Ofiarowaniu*); muzykę natury (ptaki, pies w Strefie ze *Stalkera*; spadające krople, szum deszczu, poszum wiatru, buzujący ogień, chlupot wody – w *Nostalgii, Ofiarowaniu*).

W owej muzyce rzeczywistości przedstawionej są pewne stałe motywy, mikromotywy – jak skrzyp drzwi, stuk nie domkniętego okna – i tematy rozwinięte (np. pociąg, drezyna – w *Stalkerze*); motywy przewodnie filmu, nawracające i odmieniane, przetwarzane. Są powtórzenia uporczywe, ostinata. Wyczuwa się jakiś rytm w organizacji tej „muzyki", a raczej szereg zmiennych rytmów, zmiennych miar czasu w ich dłuższym i krótszym trwaniu, w ich ciągłości i nieciągłości...

Muzyka w substancji i formie

Poprzez muzykę rzeczywistą, w pierwszym znaczeniu, i muzykę akcydensów docieram do warstwy najgłębszej – do sedna muzyczności filmów Tarkowskiego. Odkrywam muzykę w samej substancji filmu. Muzyka kształtuje filmową formę. Muzyczny jest język i muzyczny styl filmów Tarkowskiego.

Cóż to znaczy? Przyjrzyjmy się temu bliżej. Bo czyż nie to samo można powiedzieć o wybitnych filmach innych wielkich reżyserów: że są w swej substancji także muzyczne? Że całe one – w swoich warstwach i elementach, w swojej formie i rozwijaniu się w czasie – mogą być zapisane w jakiejś niby-partyturze, odwzorowującej ich przebieg i strukturę na podobieństwo przebiegu i struktury utworu muzycznego? Muzyczność wszak, żywioł muzyki, przynależy do istoty dzieła filmowego (podobnie jak i do każdego dzieła sztuki). Rytm i czas, ruch i tempo, motywy, tematy, ich nawroty, powtórzenia, odmiany – są to wszak cechy i elementy także muzyczne, muzyce przynależne.

Chodzi więc teraz o bliższe określenie rodzaju, typu, sposobów tej muzyczności, która jest właściwa filmom Tarkowskiego; muzyczności jako signum jego stylu osobistego. Jest to bowiem muzyczność zupełnie odrębna, różna od muzyczności dzieł sztuki filmowej innych twórców. Sądzę, że ze wszystkich rodzajów muzyczności substancjalnej w filmach, jakie znam, muzyczność Tarkowskiego wyróżnia się czymś bardzo swoistym; a ta różnica tkwi już w jednym z zasadniczych czynników kształtowania filmowej formy: montażu. W „partyturach" innych wielkich reżyserów – Bergmana, Felliniego, Kurosawy – montaż jest elementarnym środkiem kształtowania quasi-muzycznej formy filmu, istotnym regulatorem rytmu, miarą czasu, którego organizacja tak blisko formę filmową z formą muzyczną spokrewnia.

U Tarkowskiego natomiast muzyczność głęboka, rdzenna urzeczywistnia się w ujęciu; montaż jest dlań – jak sam to dobitnie w swych wypowiedziach podkreślał – czymś zgoła drugorzędnym, pomocniczym; jego obecność jest prawie niedostrzegalna. Muzyka – jej bosko-ludzki pierwiastek, jej duchowy żywioł – stanowi rdzeń sztuki filmowej Tarkowskiego.

Trzy tedy zasadnicze żywioły sztuki w szczególny sposób jednoczą się i współgrają w dziele sztuki filmowej: malarska obrazowość łączy się z pojęciowo-słowną poetyckością wokół muzycznego jądra. Wielki poeta metafizyczny i mistyczny wizjoner filmu stworzył trzy – różne – dzieła w równie głębokim sensie muzyczne.

Muzyczne przede wszystkim w swoim czasie – czasie wewnętrznym, immanentnym dziełu filmowemu; w organizacji czasu, czyli w tempie, rytmie, rodzajach ruchu. Czasem najbardziej znamiennym dla sztuki Tarkowskiego jest czas

adagia, czas adagiowy, stare mający tradycje i głębokie historyczne korzenie w sztuce muzycznej, a wynikający gdzieś ze źródeł mistycznej duchowości wieków średnich, niemieckiej zwłaszcza – u Mistrza Eckharta i Szkoły Nadreńskiej. Czas adagia znajdujący tak dogodne medium w muzyce baroku, u Bacha zwłaszcza, a później wspaniale rozkwitający w adagiach kameralnych i symfonicznych XIX w., kulminujący w adagiach Mahlera... Czas adagia otwarty na metafizykę, mistykę i sacrum.

Sekwencje w trzech ostatnich filmach Tarkowskiego to rozległe adagia: o różnych napięciach akcji, stopniujące dramaturgię; o różnych odcieniach powagi bądź nieraz humoru. Sekwencje jednego zasadniczo ujęcia, prawie bez montażu, budowane i rozwijane ruchem w kadrze – ludzi i przedmiotów, i ruchem kamery – oszczędnym, wolnym, maksymalnie płynnym, zarówno w poruszaniu się w przestrzeni kadru, jak i w zbliżeniach czy oddaleniach. Tarkowski lubi bardzo długie ujęcia, w których ruch jest minimalny, a postacie jedynie rozmawiają w oddaleniu (na „drugim planie" przy braku „planu pierwszego"), jak w początkowej sekwencji *Ofiarowania*. Jest to bardzo znamienne dla jego wyobraźni filmowej, jak też – odwrotnie – zbliżenia głów (także od tyłu!) i twarzy ludzkich, genialnie komponowane w *Stalkerze* (sekwencja jazdy drezyną).

Filmowy czas adagia, pokrewny adagiu muzycznemu, wywodzący się ze wspólnego źródła mistyki, sprzyja refleksji, medytacji, kontemplacji – mocniej wiąże widza z filmem niż zwykły montażowy czas akcji filmowej. Dzieło sztuki filmowej jest więc pokrewne muzyce pod względem czasu: toku i narracji. Pewne znamienne ujęcia – postacie ludzkie, obrazy przedmiotów (motyw czy temat ściany w *Zwierciadle, Stalkerze, Nostalgii, Ofiarowaniu*) – nazwijmy je motywami i tematami stałymi – powracają, nawracają w wariacyjnych odmianach, w innym oświetleniu, innych „pogodach": jak wizja – obraz domu rodzinnego w Rosji – w *Zwierciadle* i *Nostalgii*, jak temat domu – w ogóle naczelny dla Tarkowskiego i wysoce dramatycznie potraktowany w *Ofiarowaniu*. A także różne budowle stare, budynki rozpadające się – z odniesieniem do czasu przeszłego i znamieniem zakorzenienia w kulturze; wnętrza domów, a w nich przedmioty i sprzęty, dzieła sztuki (obrazy) tak ważną rolę grające w ostatnich zwłaszcza filmach. Krajobrazy, postacie ludzkie w określonych sytuacjach, zwierzęta (zwłaszcza psy), gorące źródła, kościół, zabytkowe ruiny (*Nostalgia*), brzeg morski, płaska przestrzeń, dom, skąpy lasek, zasadzone drzewko japońskie – naczelny motyw filmu (*Ofiarowanie*). W rzeczywistości filmu przedmioty żyją muzycznie na równi z ludźmi i zwierzętami. W *Ofiarowaniu*, filmie najbardziej zbliżonym do muzycznego adagia, mamy temat wręcz węzłowy, decydujący o dramacie, jaki się rozegra w finale: oniryczny obraz schodów w mieście dotkniętym wojną (stanowiący stałą obsesję Aleksandra). W pierwszym ujęciu, na początku filmu, schody są bezludne, puste, miasto po zagładzie. W ujęciu drugim, dopełniającym sen Aleksandra (zarazem czasowo wcześniejszym!) – będącym wariacją ujęcia pierwszego, schody ożywają, ożywia (!) je upiorny ruch przerażonych ludzi biegnących, uciekających dokądś w śmiertelnej panice.

Muzyczność filmów Tarkowskiego jest związana najgłębszym pokrewieństwem z muzyką – w samej idei muzyczności.

Czymże bowiem jest w swej istocie muzyka? I jaki jest jej sens i cel? Poprzez dźwięki, brzmienia, struktury, artystyczną inteligencją wiązane, ma budzić w nas

zmysł metafizyczny i otwierać na mistykę. Poprzez Słyszalne prowadzić ku Niewidzialnemu. Uświadamiać duchowe powołanie człowieka, przez zmysły apelować do Nadzmysłowości. Uświadamiać wciąż na nowo Tajemnicę naszej tragicznej egzystencji.

Muzyczne są filmy Tarkowskiego także poprzez swoją egzystencjalną dramaturgię, w której zawarty jest tragizm, boleśnie splątane węzły, ostrość drastycznych sytuacji, ich paradoksalność – dziwność czynności i postępowania istot ludzkich, często na granicy normalności, na skraju obłędu. Filmowe adagia Tarkowskiego są w równym stopniu nasycone dramatyzmem, co adagia Mahlera (w *III, IX, X Symfonii*; w finale *Pieśni o ziemi – Abschied*), które stanowią szczyty duchowości w późnoromantycznej wyobraźni symfonika. Tematy więc główne trzech ostatnich filmów – tematy ludzkich postaci: Stalker, Gorczakow i Domenico, Aleksander – to postacie tragiczne w swych duchowych cierpieniach, w swych nawiedzeniach, metafizycznej chorobie na śmierć (Gorczakow), pragnieniu ofiary z życia (Domenico) i ofiary z domu (Aleksander). To ludzie tragiczni – w pozornej bezsensowności swoich wysiłków, dążeń, pragnień; uwikłań w złudność, daremność, w śmierć – w klęskę. Te trzy dzieła filmowe to trzy – różne – tragedie, związane ideą tragiczności, spowite egzystencjalnym filozoficznym pesymizmem. Oglądamy je podobnie jak wielkie tragedie w teatrze (czystemu ideałowi tragedii bliskie jest najbardziej *Ofiarowanie*), podobnie przeżywamy je, doznajemy katharsis, uczucia wzniosłego oczyszczenia, czego widomym symbolem jest ogień. I jak w adagiu Mahlerowskim w zakończeniu otwiera się przed nami metafizyczny horyzont Nadziei...

BOHDAN POCIEJ

Andriej Tarkowski: przedwczesny *Hamlet*

Uwagi widza*

MAJA TUROWSKA

Spuścizna teatralna Tarkowskiego jest niewielka: dwa spektakle, jeden na scenie dramatycznej, drugi – na operowej. Będę mówić wyłącznie o jednym, o *Hamlecie* wystawionym w Moskiewskim Teatrze im. Leninowskiego Komsomołu [1]. Po pierwsze, nie widziałam *Borysa Godunowa* Tarkowskiego i Abbado [2], a po drugie – stosunek Tarkowskiego do opery to odrębny temat. Przede wszystkim jednak *Hamlet* tak wiele znaczy dla kultury rosyjskiej, że zwrócenie się ku niemu zasługuje na oddzielną informację.

Określę współrzędne, które pomogą przyjrzeć się spektaklowi.

1. *Hamlet* na scenie radzieckiej, inaczej mówiąc, określona koniunktura teatralna, w którą – chcąc nie chcąc – musiał się wpisać spektakl.

2. Jego miejsce w biografii reżysera.

Przecięcie się tych współrzędnych wyznaczyło historyczny kontekst, w którym reżyser filmowy zmierzył się z teatrem.

A zatem punkt pierwszy: *Hamlet*. Jeśli w światowym repertuarze tragedia Szekspira jest czymś wyjątkowym, to w kulturze rosyjskiej i radzieckiej tym bardziej zajmuje szczególne miejsce. *Hamlet* zawsze towarzyszył kulturze rosyjskiej, był jej probierzem. I jeśli nawet w latach trzydziestych i czterdziestych, w okresie stalinowskim, sztuka nie była wystawiana (choć prowadzono próby, np. w MChAT-cie), to ta ujemna obecność również była znacząca. *Hamlet* – najpierw w Leningradzie, w inscenizacji Grigorija Kozincewa [3] (również reżysera filmowego), a potem w Moskwie, u Nikołaja Ochłopkowa [4] stał się pierwszym zwiastunem nadchodzącej „odwilży". Społeczeństwo dokonywało poprzez te spektakle podstawowej autorefleksji. *Hamlet* i potem pozostawał wskaźnikiem kondycji społeczeństwa. Nie tylko nowe inscenizacje, ale nawet zmiany w obsadzie miały swe znaczenie. *Hamlet* Michaiła Kozakowa stał się manifestem nowego pokolenia – pokolenia „szestidiesiatników" [5].

W czasie gdy powstawał spektakl w Lenkomie, w Moskwie szedł *Hamlet* na Tagance, u Jurija Lubimowa. Trzeba o tym koniecznie pamiętać jako o realnym kontekście. Lubimow nie zamierzał wystawiać tego arcydzieła: interesowały go

* Publikowany tekst autorka wygłosiła 11 października 1991 r. w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, w ramach seminarium poświęconego twórczości Andrieja Tarkowskiego.

Kroniki, badanie mechanizmów władzy. Na *Kroniki* nie dostał zgody i w odwecie wystawił *Hamleta* z Wysockim. To było wyzwanie: obecność Wysockiego wyraźnie aktualizowała sztukę, czyniła ją sztuką o nas. *Hamlet* Lubimowa stał się najbardziej buntowniczym spektaklem epoki Breżniewa, spektaklem sprzeciwu, résistance. Być może dlatego nie był do końca doceniony na Zachodzie; „tekst" był tu bezpośrednią reakcją na kontekst.

Nie przekształciło go to w publicystykę. Po prostu w tym spektaklu epoki cynicznego, radzieckiego hedonizmu o tym, że „świat wyszedł z orbit" wiedzieli wszyscy, nie tylko Hamlet i wszyscy stawali przed pytaniem „być albo nie być" i jak być: monolog został podzielony i rozdany kilku postaciom. I Hamlet Wysockiego nie był subtelnym księciem, był kością z kości aktora: wyróżniało go to, co Wysockiego w życiu – siła wewnętrznego sprzeciwu. Choć spektakl pokazywano od 1973 r., w żaden sposób nie można było się na niego dostać! Był to bardzo „nasz", bardzo lubiany i popularny spektakl. Tak wyglądała sprawa z *Hamletem*.

A jak rzecz się miała z Tarkowskim? W 1976 r. ukończył *Zwierciadło*. Rodziło się ono w bólach, były trudności z montażem, odbyło trudną drogę. Choć nie zostało objęte zakazem, jak *Andriej Rublow*, to prawdziwego rozpowszechniania również nie było. Film był uważany za „trudny", nawet koledzy uważali go za niezrozumiały, chociaż wyjątkowo duży był odzew widzów – reżyser nigdy nie otrzymał tylu listów. Dla samego Andrieja obraz był w jakimś sensie podsumowaniem. Autobiograficzne, dziecięce impresje, które złożyły się na cały kompleks motywów, „skarbiec" pierwszych czterech i pół filmów, zostały wplecione w fabułę *Zwierciadła* i wyczerpane. Od *Stalkera* zaczyna się „późny" Tarkowski.

W ten sposób *Hamlet* (1977) znalazł się w pauzie, w luce, kiedy stary zapas w pewnym sensie wyczerpał się, a nowy nie zdążył się nagromadzić. Być może zwrócenie się w tym momencie ku pokrewnej dziedzinie sztuki okazało się życiodajne i *Hamlet* stał się „formułą przejścia" do *Stalkera*.

Z jednej strony teatr niejako przeczył filmowemu credo Tarkowskiego – idei „czasu utrwalonego", priorytetowi natury. Z drugiej, sama natura w filmach reżysera była coraz bardziej inscenizowana na potrzeby kamery, coraz częściej stawała się staranną i przemyślaną kompozycją, a coraz rzadziej surową, dosłowną realnością. *Stalker* jest pod tym względem filmem kulminacyjnym; w swej książce rozdział o tym filmie zatytułowałam *Pejzaż duszy po spowiedzi*. W rzeczywistości jego „czas utrwalony", pełna napięcia jedność tej quasi-natury, to wewnętrzny świat ujęty w kształty zewnętrznego.

Być może dla osiągnięcia tej jedności potrzebna była praca na przyległym terenie, gdzie iluzja tożsamości z rzeczywistością, a nawet zbieżność z nią nie jest możliwa, gdzie nie można się schować za „plenerem", gdzie na bezpośredniość aktora ma korygujący wpływ zadana rola (szczególnie w przypadku Hamleta), a na reakcję publiczności – tradycja. Wszystko to jest sprzeczne z takim kinem, jakie – przynajmniej teoretycznie – wyznawał Tarkowski. W teatrze musiał szukać innych środków.

Tymczasem *Hamlet* interesował go od dawna. W wywiadzie udzielonym krytykowi filmowemu Aleksandrowi Lipkowowi w 1967 r. (na dziesięć lat przed spektaklem!) wyrażał brak zaufania wobec wszystkich Hamletów oglądanych kiedykolwiek na scenie i na ekranie (jest to niezbędny warunek wstępny, aby

reżyser zechciał wziąć się do rzeczy) oraz sformułował w sposób dość wyczerpujący swoją wizję tragedii: *Idea „Hamleta" – to konflikt człowieka przyszłości z teraźniejszością. Intelektualnie wyprzedził on swój czas, ale zmuszony jest żyć wśród sobie współczesnych. Nieustannie stawia pytania. Dlaczego? O co chodzi? Na czym polega główny problem? A głównym problemem jest jego brak działania (...)*

(...) Hamlet świetnie rozumie, że konflikt jest nierozwiązywalny. Właśnie dlatego mówi: „Być albo nie być". Konflikt jest nie do rozwiązania niezależnie od tego, czy włącza się on w niego, czy nie. I wiedząc to, z góry dostrzega bezsens walki. Jest zgubiony. ***A od momentu, gdy zaczyna działać, ginie też dla samego siebie*** (podkreślenie moje – M.T.).

(...) Przechodzi na pozycje wrogów. Musi walczyć ich bronią, tak samo podle, jak oni. Stąd, w rezultacie, czeka go nieuchronna zagłada. Ponieważ niczego nie można zmienić. Hamlet wyprzedził swą epokę o wiele, wiele lat. Pojmuje, na jakim świecie żyje, i wie, że dopiero przyszłość, do której przynależy, będzie zdolna w planie duchowym cokolwiek zmienić [6].

Po dziesięciu latach, podczas próby Tarkowski powie: *Hamlet rozpoznał swój czas i kiedy zrozumie, że właśnie jego czeka zburzenie tego świata, zaczyna się mścić i staje się taki, jak wszyscy – dlatego ginie* [7].

Uderzająca jest niezmienność, która generalnie charakteryzowała Tarkowskiego w jego pracy. Nic nie ginęło w jego świecie wewnętrznym bez śladu. Nie tylko idea *Hamleta*, ale nawet ślad muszli na powierzchni wody: nie został wykorzystany w jednym obrazie (*Andriej Rublow*), ale za to pojawił się w innym (*Solaris*). Z pewnością, podobnie jak wielu innych przed nim i po nim, przenosił na Hamleta wyobrażenia o własnym stanie ducha i jeśli jest w jego interpretacji coś własnego, to zawiera się to w słowach: *zginął dla samego siebie.*

Sama inscenizacja (choć Tarkowski myślał też o ekranizacji sztuki) nie stała się „filmowa". „Filmowy" był spektakl Lubimowa – pisał o tym kiedyś Jurij Chaniutin. Ujawniła ona raczej pewien etyczny rozdźwięk między Tarkowskim a teatrem.

Zewnętrznie spektakl był dosyć teatralny, pojawiały się w nim efektowne sceny w rodzaju szybkiego przemarszu wojsk Fortynbrasa, ale jednocześnie dość banalny. Rozwiązanie sceny przez Dawida Borowskiego w spektaklu Lubimowa było o wiele bardziej radykalne i lepiej oddawało istotę rzeczy: gołe deski, kamienna ściana z tyłu i rozkopany grób z trumną na proscenium, prawie na kolanach widzów – wszystko to mówiło samo za siebie. Cała akcja toczyła się na skraju grobu i każdego można było do niego przypadkiem wtrącić. Podobnie – kurtyna, nieomal osoba dramatu, która wyznaczała miejsce akcji, a w końcu zmiatała ze sceny dziejowej ślady krwawych czynów, oczyszczając miejsce dla przyszłości.

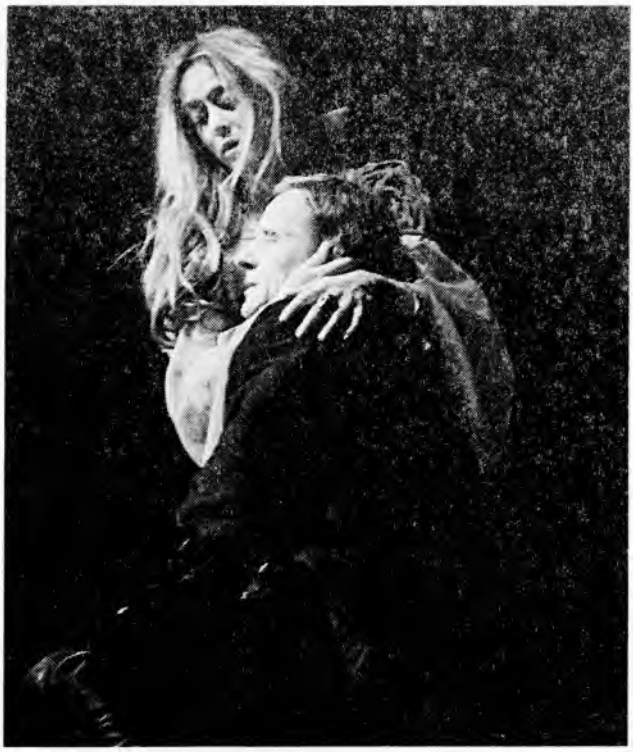
Praktyczna i efektowna trzypiętrowa konstrukcja Rewaza Mirzaszwilego nawet w części nie niosła obrazowości scenografii Borowskiego.

Zresztą to samo powtórzy się w *Borysie Godunowie*. Ten sam Borowski stworzy dla inscenizacji Lubimowa [8] jedno z najbardziej radykalnych i obrazowych rozwiązań scenograficznych. Dekoracja Nikołaja Dwigubskiego znów będzie praktyczna, ale za to tradycyjna i banalna. Pozostawiając na boku talent Borowskiego można powiedzieć, że Tarkowski miał wobec zewnętrznego kształtu przedstawienia nastawienie dość funkcjonalne, a nawet – w sensie artystycznym –

Inna Czurikowa (Ofelia)

Margarita Tieriechowa (Gertruda)

Anatolij Sołonicyn (Hamlet)



Margarita Tieriechowa i Anatolij Sołonicyn

Anatolij Sołonicyn i Inna Czurikowa

pasywne. On, który w dwa lata później z takim maksymalizmem zbuduje obraz „strefy", który będzie potrafił stworzyć *chłód, nieuporządkowanie, nieprzytulność* istnienia) o czym mówił w odniesieniu do Szekspira [9] z materiału wspaniałej włoskiej przyrody i kultury, na scenie zadowoli się piękną (odjazd Laertesa) i efektowną (pojawienie się w prologu Ducha) dekoracją, czego nigdy nie ścierpiałby w swoich filmach. Świadczy to o pewnym ubóstwie etycznym teatru w jego oczach.

Do Lenkomu Tarkowski przyszedł wraz ze swą „drużyną", ze stałym swoim aktorem Anatolijem Sołonicynem, z Margaritą Tieriechową, z kompozytorem Eduardem Artemiewem, ze scenografem Mirzaszwilim. Z biurokratycznego punktu widzenia było to dość trudne, ale reżyser postawił na swoim, gdyż zawsze umiał wywalczyć dla siebie to, co ważne. Chodziło nie tylko o wygodę – Tarkowski niezbyt chętnie zmieniał „drużynę", ale o zaufanie do swoich aktorów. W teatrze otrzymał cudzą, ale bardzo dobrą aktorkę Innę Czurikową. Właśnie w tym trójkącie znakomitych aktorów: Sołonicyn-Hamlet, Tieriechowa-Gertruda, Czurikowa-Ofelia spektakl zyskał maksimum wyrazu.

Każdy nieuprzedzony widz musiał dostrzec zaskakującą dziwaczność w ustaleniu obsady. Inni reżyserzy na miejscu Tarkowskiego oddaliby Ofelię pięknej Tieriechowej, a królową-matkę – Czurikowej (która rolę tę zagra później w inscenizacji „swojego" reżysera – Gleba Panfiłowa). Ponadto między inscenizatorem a wykonawczynią roli Ofelii brakowało wzajemnego zrozumienia; w każdym razie Czurikowa wspominała, że reżyser proponował jej, by „zagrała anioła" [10]. Pewnego razu jednak zdradził się, że Ofelia wyjdzie w czerwonej sukni królowej, to znaczy, że widzi siebie w roli małżonki sprawującego władzę Hamleta. Było to znacznie bliższe temu, co zawierał spektakl. Ofelia była u Tarkowskiego wszystkim, tylko nie aniołem. Jeśli byłby potrzebny dowód na mizoginizm Tarkowskiego, to mogłaby się nim w pełni stać Ofelia-Czurikowa – prostacka, prozaiczna, zmysłowa – wydawało się, że jest w ciąży – i jednocześnie nieobojętna wobec myśli o tronie (choć scena z czerwoną suknią do spektaklu nie weszła). Z miłością księcia wiązały się jej ambitne marzenia. Pozbawiona tej miłości i oszalała stawała się – paradoksalnie – przejmująco czysta, a nawet wzruszająca.

Zatrzymam się w tym miejscu, ponieważ niezależnie od deklaracji reżysera, który uważał swoją interpretację Szekspira za jedynie wierną oryginałowi i niezależną od tradycji, podobnie jak wielu innych współczesnych inscenizatorów postępował w końcu na przekór tradycji i zadziwiał widza nieoczekiwanymi rozwiązaniami, przerabiając w tym celu Szekspira.

Przede wszystkim udało mu się wykorzystać „obcość" Czurikowej i stworzyć jeden z najmocniejszych (i, dodajmy, filmowych) momentów spektaklu. Mowa o scenie pogrzebu. Ofelia – wbrew wszelkiej tradycji, w tym również religijnej – leżała w trumnie z otwartymi oczami. To był moment szoku, ale i moment prawdy. Jako martwa – była świadkiem i szpiegiem w świecie daremnej walki żywych, oskarżycielką epoki, która wyszła z orbit. Przejęła w pewnym sensie rolę Ducha, który w prologu spektaklu (scena na tarasie została wykreślona) wśród burzy i grzmotów pojawiał się przed Hamletem. Nieruchome spojrzenie martwej Ofelii oskarżało znacznie groźniej, niż teatralne efekty w prologu.

Jeśli jednak wzajemne stosunki Ofelii i księcia miały dość jednostronny charakter, to linia Gertrudy – Hamleta, w odróżnieniu od Taganki, była najbardziej rozwibrowaną linią tego spektaklu. Wątpliwe, czy kino mogłoby znieść tak oczywistą umowność: Gertruda-Tieriechowa w uwodzicielsko-grzesznym, czerwonym stroju, z rozpuszczonymi rudymi włosami wydawała się nie dość że nie starsza, ale nawet młodsza od praktycznej Ofelii i swego syna Hamleta.

Wcześniej na taką umowność pozwolił sobie Ochłopkow, ale był on praktykiem teatru. Tarkowski zaś ze swoim filmowym spojrzeniem wiedział oczywiście co czyni. To nie było ustępstwo wobec sceny, kiedy Julię gra podstarzała primadonna. Trzeba pamiętać, że wcześniej było *Zwierciadło*, gdzie Margarita Tieriechowa grała obie role: matki i żony. Podwojenie obrazu żony-matki jest w ogóle typowe dla Tarkowskiego (np. młoda matka-Harey w *Solaris*) [11], a Margarita Tieriechowa w jego oczach miała w sobie ambiwalencję Leonardowskich kobiet: połączenie niewinności i grzechu, pierwiastka dobrego i złego. Twórczość Tarkowskiego łatwo można zinterpretować za pomocą terminologii Freudowskiej, a *Hamlet* jest sztuką, w której kompleks Edypa wyłania się bez gwałtu na autorze. Dla Hamleta u Tarkowskiego nie Duch i nie Klaudiusz, ale Gertruda jest tą postacią, poprzez którą urzeczywistniają się wszystkie jego relacje ze światem zewnętrznym. Nie bez powodu reżyser wprowadził jeszcze jedną istotną poprawkę do Szekspira. W scenie „Pułapki na myszy" nie aktorzy odgrywają zabójstwo Gonzagi, lecz król z królową, odziani w purpurowe trykoty, wykonują odpowiednią pantomimę. Z filmowego punktu widzenia scena ta odbywa się niejako w wewnętrznym świecie Hamleta – to bardzo typowy dla Tarkowskiego chwyt. Zamiast straszyć Klaudiusza, Hamlet na własne oczy widzi, jak dokonywało się zabójstwo. I nie przypadkiem scena z matką była najlepszą sceną aktorską w spektaklu: wina, kłamstwo, wszystko skupiało się dla Hamleta w tej grzesznej kobiecie, podobnie jak jego miłość i współczucie. Jedna Gertruda zakreślała krąg jego świata, jego widnokrąg. Nie przypadkiem też w finale grzesznica sama żądała wina, wiedząc że jest zatrute: Hamlet *zwrócił jej oczy w głąb duszy* i chciała umrzeć tak, jak on, zatruta ohydą swych uczynków. Można zatem zrozumieć, dlaczego Tarkowski przystępując do prób domagał się, by pozwolono mu zaprosić Tieriechową – potrzebna mu była jej aktorska ambiwalencja oraz aura *Zwierciadła*.

Mówiąc o scenie matki i syna, należy się zastanowić nad jeszcze jedną właściwością spektaklu – nad grą aktorów.

Wspominałam już, że Czurikowa grała jakby na własną rękę, Tieriechowa zaś była najbardziej wyrazistym zjawiskiem w spektaklu, grała w sposób teatralny i pełen wyrazu, gdy tymczasem Tarkowski nie mógł zrezygnować ze swego wyobrażenia o miejscu aktora [12] i *dążył do tego (...) by nastrój improwizacji powstały w procesie prób przenieść do spektaklu* [13]. Chodziło nie tylko o próby, ale o taką autentyczność, jaką Tarkowski potrafił wydobywać ze „swoich" aktorów, a która, jakkolwiek by na to patrzeć, jest całkiem innej natury niż gra teatralna.

Ofiarą tej sprzeczności stał się, jak mi się wydaje, Hamlet-Sołonicyn, najbardziej „tarkowowski" ze wszystkich aktorów, z którymi reżyser kiedykolwiek współpracował.

Podsumowując dziś, po wielu latach, wrażenia wyniesione ze spektaklu, mogę powiedzieć, że najbardziej oszołomił mnie, bardziej niż reżyserskie pomysły, nawet te najciekawsze, Hamlet-Sołonicyn, dający poczucie współczesności,

prozaiczności. Najbardziej krańcowym przejawem tej tendencji był fakt, że niektóre monologi (w tym również *Być albo nie być*) były wygłaszane w prozatorskim przekładzie Michaiła Morozowa. Zewnętrznie – podobnie jak cały spektakl – Sołonicyn nie wyróżniał się z szeregu Hamletów i grał w kamizeli (w odróżnieniu od Wysockiego ubranego w czarny sweter), ale wydawało się, że jest w marynarce („tragik w marynarce" – powiadano kiedyś o Leonidowie [14]). W tym sensie nie pasował do spektaklu, ale jako jedyny, w sposób ofiarny i bezkompromisowy, urzeczywistniał etyczne wyobrażenia Tarkowskiego o aktorze-medium. Albowiem, niezależnie od tego czy reżyser mówił o teatrze, czy o wierszach, jego wymagania wobec aktora zawsze były z istoty swej filmowe.

Wysocki mógł wychodzić w swetrze i nie troszczyć się o swój tytuł (choć Lubimow domagał się od niego „księcia") – w jego organicznym proteście było coś naturalnie romantycznego.

Sołonicyn był współczesnym, inteligentnym człowiekiem pozbawionym romantyki. Jego refleksja, tak oczywista, nie miała w sobie sceniczności; gardził nią. Jeszcze raz ujawniła się rozbieżność etyczna między Tarkowskim a teatrem: tam, gdzie szedł on na duże efekty i chwyty, wygrywał, ale za cenę obniżenia wymagań. Tam zaś, gdzie pozostawał wierny sobie, żądał od aktora rzeczy niemożliwych w odniesieniu do sceny. Sołonicyn z całą pewnością byłby wspaniałym, choć nie tradycyjnym Hamletem na ekranie, natomiast jako postać sceniczna wyraźnie przegrywał z Wysockim.

Ale był jeden punkt, w którym nie-gra Sołonicyna w pełni odpowiadała interpretacji *Hamleta* przez Tarkowskiego. Aktorski „model odmowy" był tożsamy z „modelem odmowy" duńskiego księcia, nie chcącego przyjąć reguł Danii-więzienia. Jego dusza wyrażała się jedynie w rozmowie z matką. Przez perypetie akcji przechodził niczym postać z innego czasu, działając i nie działając zarazem.

Ta odrębność Hamleta-Sołonicyna znajdowała rozwiązanie w finale, kiedy spośród nagromadzonych trupów podnosił się Hamlet i pomagał wstać – najpierw matce, potem Laertesowi, a nawet królowi, jak gdyby wybaczając i przywołując, by po zakończeniu ziemskiej wędrówki zrzucili kajdany praw rządzących na tym padole. To był rzeczywiście własny, Tarkowskiego finał krwawej tragedii.

Można przypuszczać, że praca w teatrze pomogła wprowadzić poprawki do teoretycznego przesłania „czasu utrwalonego": późny Tarkowski znacznie śmielej zaczął „inscenizować" plener przed kamerą, a dekoracje *Ofiarowania* – dom pana Aleksandra – nie przypadkowo przywodzą na myśl teatr z początku wieku – Teatr Artystyczny.

Z drugiej strony, motywy *Hamleta* – nie chciana, ale konieczna ingerencja w rzeczywistość choćby za cenę własnego życia i duszy – być może zainspirowały całą późną trylogię [15] z jej wewnętrznym ruchem od spowiedzi ku nawróceniu, od nawrócenia ku ofierze.

Bardzo możliwe, że ten na wpół zrealizowany sceniczny *Hamlet* dał impuls dla ekranu.

MAJA TUROWSKA
Tłum. KATARZYNA OSIŃSKA

[1] Obecna nazwa: Moskiewski Teatr „Lenkom" Teatr zarówno wtedy, gdy Tarkowski wystawiał w nim *Hamleta*, jak i obecnie pracuje pod kierunkiem znanego reżysera Marka Zacharowa (przyp. tłum.).

[2] Tarkowski wystawił *Borysa Godunowa* Musorgskiego na scenie londyńskiego Covent Garden w listopadzie 1984 r. Orkiestrę poprowadził Claudio Abbado (przyp. tłum.).

[3] Spektakl został wystawiony w 1954 r. na scenie Leningradzkiego Teatru Dramatu im. A. Puszkina (przyp. tłum.).

[4] Premiera odbyła się w 1954 r. w Moskiewskim Teatrze im. Majakowskiego. Rolę Hamleta grał początkowo Jewgienij Samojłow, a od 1956 r. – wspominany dalej w tekście – Michaił Kozakow (przyp. tłum.).

[5] Inaczej: pokolenie lat sześćdziesiątych. Odegrało ono istotną rolę w przemianach zachodzących w ZSRR po 1956 r. (przyp. tłum.).

[6] *Strasti po Andrieju*, „Litieraturnoje Obozrienije", 1988, nr 9, s. 80. Por.: A.Tarkowski, *Kompleks Tołstoja*, oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 288-291.

[7] *Kapla prolitoj krowi rowna okieanu*, „Tieatralnaja Żizń", 1988, nr 3, s. 24.

[8] Chodzi o spektakl operowy, wystawiony przez Lubimowa na scenie mediolańskiej La Scali (przyp. tłum.).

[9] *Kapla prolitoj krowi...*, dz. cyt., s. 24.

[10] I. Czurikowa, *Korolewa i oczieried'*, „Sowietskij Tieatr", 1989, nr 4, s. 8-11.

[11] Warto wiedzieć, że podczas gościnnych występów w Erewanie Tieriechowa była zmuszona zagrać rolę Ofelii i zyskała pozytywne oceny krytyki.

[12] Czurikowa pisała: *Człowieka traktował on jak część przyrody – ptak, deszcz, pole, gałąź, człowiek*; (w:) *Korolewa i oczieried'*, dz. cyt., s. 10.

[13] M. Tieriechowa, *O Andrieju Tarkowskom*, „Tieatralnaja Żizń", 1989, nr 12, s. 12.

[14] Chodzi o jednego z najwybitniejszych aktorów MChAT-u Leonida Leonidowa (przyp. tłum.).

[15] Czyli: *Stalker, Nostalgia, Ofiarowanie* (przyp. tłum.).

MAJA TUROWSKA jest wybitną specjalistką w dziedzinie teatru i filmu. Zajmuje się zarówno historią, jak i krytyką teatralną i filmową. Jest też autorką scenariuszy filmów dokumentalnych, w tym współautorką scenariusza do słynnego filmu Michaila Romma *Zwyczajny faszyzm* (1966). Jej wieloletnie zainteresowania teatrem zaowocowały m.in. książkami: *O. L. Knipper-Czechowa* (1959; o słynnej aktorce MChAT-u, żonie Antoniego Czechowa) oraz *Babanowa. Legienda i biografija* (1981; o najwybitniejszej uczennicy W. Meyerholda). Interesuje ją też pogranicze filmu i teatru, m.in. *Na granice iskusstw. Brecht i kino*, Moskwa 1985. Wielokrotnie pisała też o filmie. W 1981 r. w Niemczech wyszła jej monografia Tarkowskiego *Film als Poesie, Poesie als Film*, wydana następnie w Anglii (*Tarkovsky. Cinema as Poetry*) i wreszcie w 1991 r. w Związku Radzieckim – pod zmienionym tytułem: *Siem s połowinoj, ili filmy Andrieja Tarkowskogo* (wyd. „Iskusstwo").

KATARZYNA OSIŃSKA

List Andrieja Tarkowskiego

GIEORGIJ WŁADIMOW

Muszę się przyznać, że nie oczekiwałem, iż Andriej Tarkowski zechce pokazać mi w sali studyjnej Mosfilmu swój nowy film *Zwierciadło*. Nie znałem Andrieja Tarkowskiego. W latach sześćdziesiątych byłem członkiem kolegium redakcji artystycznej III Zespołu Mosfilmu, którym kierował Michaił Romm, nauczyciel Tarkowskiego, ale ja Tarkowskiego nie znałem i jak sobie przypominam, widziałem go tylko raz przelotnie. Trzeba tu dodać, że Mosfilm to całe miasto, gdzie dwóch ludzi może się nie spotkać przez całe lata.

Na temat ekranizacji mojej powieści *Katastrofa* (*Bolszaja ruda*) Tarkowski wypowiedział się w tym sensie, że nie należy tego robić. Taką opinię Tarkowskiego mi przekazano. Zapytałem: dlaczego? Nie ręczę za dokładną treść jego odpowiedzi, znowu otrzymanej od osób trzecich: *Tam nie ma czego ekranizować, wszystko zostało już sfilmowane*. Było mi przykro słuchać, że autor *Dziecka wojny* nie zainteresował się moją powieścią jako ewentualnym materiałem dla filmu. Być może, nieoczekiwane zaproszenie było wywołane chęcią usłyszenia opinii prozaika, którego twórczość ponoć nie nadaje się do sfilmowania. Tak czy inaczej, zadzwonił ktoś z grupy filmowej, która nakręciła *Zwierciadło*, przedstawił się jako Masza, i poprosił o przyjechanie z żoną o określonej godzinie, a w holu będzie już ktoś czekał. Była wiosna siedemdziesiątego piątego roku, po Moskwie rozchodziły się słuchy, że wkrótce wydam coś na Zachodzie, jakąś powieść o łagrach, mój status zmieniał się gwałtownie, i zorganizowanie dla mnie przepustki było ze strony reżysera, zawsze i tak znajdującego się w trudnej sytuacji, krokiem, mówiąc delikatnie, „nie na czasie".

W małej salce studyjnej z trzydziestoma miejscami było około dziesięciu ludzi, wraz z reżyserem. A ja myślałem, że będzie tłum ludzi, że nie da się szpilki wetknąć. Pamiętam, że był ojciec reżysera, poeta Arsenij Tarkowski, była niezwykle piękna żona Łarisa, przypominająca mi Nadieżdę Monachową z *Barbarzyńców* Gorkiego, były dwie antykwaryczne staruszki, które *znały Andriuszę z dzieciństwa*, o czym wszyscy obecni zaraz się dowiedzieli, był krytyk Igor Zołotusski z żoną i jeszcze ktoś z grupy filmowej koło pulpitu. Zresztą skład personalny tej grupy wyjaśnił się później. Bardziej niż jakikolwiek inny film, właśnie *Zwierciadło* można nazwać rodzinnym filmem Tarkowskich. Słychać było głos ojca czytającego swoje wiersze, w roli starej matki wystąpiła matka Andrieja, Maria Wiszniakowa, pierwszą miłość chłopca grała pasierbica Ola, córka Łarisy. Zagrała i sama Łarisa – w bardzo trudnym epizodzie, a jej partnerką była jedna z naszych największych aktorek, Margarita Tieriechowa, mająca nie mniejszy talent niż Betty Davis; jak mi się wydaje rola Mariny Cwietajewej byłaby właściwa dla Tieriechowej, gdyby ktoś napisał scenariusz. Niewiele gwiazd filmowych

może stawić czoło Tieriechowej, a Łarisa grała jak jej partnerka, co świadczy o woli i mistrzostwie reżysera. Na koniec on sam pojawił się w kadrze – co prawda nie było widać jego twarzy, a tylko ręce, zmęczone ręce umierającego człowieka, leżące na pościeli. Któż by wtedy przeczuwał, że Tarkowski, jak było to właściwe jego talentowi, przewidywał swój własny los, już nadciągający!

Zwykle w salach studyjnych prowadzi się ożywione rozmowy, opowiada żarty i wymienia myśli, a tutaj od razu zapadła pełna napięcia cisza. Ci, którzy oglądali *Zwierciadło*, zapamiętali zapewne szok, jakiego doznali – i to poczynając od pierwszych kadrów filmu, w których lekarka logopeda z niezwykłym wysiłkiem woli, z kroplami potu na czole, zmusza do mówienia, przywraca mowę młodzieńcowi niememu od urodzenia. Jemu przywrócono mowę, a nam zabrano. Siedziałem jak przykuty do fotela, a film jak gdyby na mnie napływał, jak woda. Tylko raz widziałem ten film, ale zapamiętałem jego przedziwny rytm, to aż do bólu spowolniony, to chwytający za serce gwałtownym przyśpieszeniem. Pożar – zapamiętany z dzieciństwa – trwał tak długo, aż usłyszeliśmy trzeszczące deski płonącej szopy i w twarz uderzył nam gorący płomień, tak że całym ciałem poczuliśmy okrucieństwo ognia. A potem czarno-białe kadry kroniki frontowej, właściwie autorskie – przecież nikt przed Tarkowskim ich nie wybierał, kadry na swój sposób okrutne, chociaż nie ma w nich strzelaniny, wybuchów i upadających ciał. Po prostu żołnierze z kompanii karnych forsują Siwasz, powoli, brodząc, grzęznąc w błotnistym dnie i wyciągając z niego buty ważące całe pudy. Nie od razu oko zauważa to, co jest najstraszniejsze – ci żołnierze są właściwie bezbronni, chociaż każdy z nich coś niesie, przyciskając do piersi – minę do miotacza min lub pocisk. Oni po prostu „donoszą" amunicję – po co pognano ich przez ten błotnisty Siwasz? Za to, co niosą, każdy z nich płaci wysoką cenę, cenę niewyobrażalnych cierpień.

Mówi się, że woda jest ulubioną metaforą filmową Tarkowskiego, wyrażającą tok ludzkiego życia. Ale oto znowu woda, tak lodowata, że sami czujemy do szpiku kości jej chłód: trzech żołnierzy przeprawia na tratwie armatę „czterdziestkę piątkę"; pada mokry śnieg, wysoka fala sięga im do kolan i do kół armaty. Nagle niedaleko upada pocisk i wywołuje wysoką falę, tratwa się pochyla i armata wali się do czarnej wody z płynącym w niej śniegiem. Aż do łez żal nam tej armaty, żal jak żywego człowieka, żal i żołnierzy, którzy nie mogli uratować swego skarbu – cóż oni bez niej znaczą, po cóż wszystkie cierpienia przeprawy?

A przecież, mówiąc słowami Tarkowskiego, nie ma tu co opowiadać, wszystko zostało już powiedziane, ale to opowiadanie dopiero pod sam koniec, gdy w sali zapaliło się światło, pozwoliło spokojnie odetchnąć.

W korytarzu wszyscy obstąpili Tarkowskiego, mówili jeden przez drugiego, a on odpowiadał sprawiając wrażenie zmęczonego, napiętego i rozkojarzonego; widziałem, jak drżą jego wąsy, a na zapadłej szczęce drgają mięśnie w jakimś dziwnym rytmie, jak gdyby zgodnym z uderzeniami serca. Nie mogłem przedrzeć się do niego, uścisnąć ręki i powiedzieć kilku słów. Ale oto problem – jakich słów? Byłem wtedy odważniejszy, teraz zaś nawet nie próbuję ich układać. Po przeczytaniu *Wojny i pokoju* lub też na przykład *Śmierci Iwana Iljicza* spotykamy w tym samym dniu autora i cóż możemy mu powiedzieć? „Genialne, hrabio!" albo też coś niewiele lepszego od tej frazy: „Jestem wstrząśnięty, Lwie Nikołajewiczu, do głębi duszy wstrząśnięty!" Być może, sama sytuacja uratowała mnie

przed wypowiadaniem banałów, od jakich mogłaby się rozpocząć i zarazem zakończyć moja znajomość z Andriejem Tarkowskim. Czując się obco w kręgu jego znajomych i nie mogąc doczekać się swojej kolejki, po prostu odszedłem, cichaczem i bez pożegnania.

Nie przewidywałem, że moje niezauważalne wyjście zasmuci Tarkowskiego i będzie zrozumiane w tym sensie, że film mi się nie spodobał. A sytuacja *Zwierciadła* była coraz gorsza. Od roku już film nie mógł wejść na ekrany, władze nie dawały zgody na wykonanie kopii, rozmyślały nad tym, jakich zażądać cięć lub też zmian, a autor od czasu do czasu pokazywał „wybranym" jedyny studyjny egzemplarz filmu – który każdy kolega-reżyser mógł zamówić do obejrzenia i coś wprowadzić „twórczo zapożyczając" do swego filmu (czyż nie tak właśnie było z *Andriejem Rublowem*, który do premiery zdążył „się zestarzeć" w pewnych szczegółach i odkryciach?). Cóż mogłem uczynić, gdy się o tym dowiedziałem? Tylko jedno – napisać do Tarkowskiego list i powiedzieć w nim to wszystko, czego nie udało się powiedzieć po obejrzeniu filmu.

Nie wiem, czy mój list zachował się w rodzinie Tarkowskich i nie będę nawet próbował rekonstruować treści tego listu. Brudnopisu lub też kopii nie zostawiłem, jak mi się wydaje, po prostu ich nie było. Za to zachowała się jego odpowiedź, szybko nadesłana, napisana odręcznie, ręką nie przywykłą do maszyny, przepięknym charakterem, wskazującym na malarza lub poetę, ale nie z naszego wieku – tak Lermontow mógłby napisać swój wiersz *Jakże często tłumem otoczony...* gdyby nie brak twardych znaków i niektórych liter. Cudem list ten ocalał podczas rewizji – a mogli zabrać i nie odnotować tego faktu w protokole. Przed wyjazdem na Zachód, ze względu na dokładną kontrolę celną, list ten pozostawiłem u godnego zaufania człowieka. Niedawno przesłał mi ten list z Rosji. Oto on.

21 kwietnia 75

Wielce Szanowny Gieorgiju Nikołajewiczu!

Jestem wzruszony i uradowany Pańskim listem, szczególnie dlatego, że przywykłem do pełnego niepokoju (co prawda nie zawsze agresywnego) traktowania całej mojej twórczości.

Jeśli chodzi o „Zwierciadło", to w tym wypadku prawie wszyscy koledzy bez wyjątku rzucili się na mnie, próbując mnie osądzić i nawet wzywając do ratowania przed samym sobą, chcąc wyprowadzić ze ślepej uliczki, w jakiej się znalazłem.

Nie do mnie należy wyjaśnianie Panu, kim są ci moi koledzy. No, Bóg z nimi!

Pański list jest mi bliski zwłaszcza dlatego, że „Zwierciadło" kręciłem jako spowiedź – w sposób bardzo szczery i bez pozerstwa. Jeżeli moja praca wydała się Panu bliska, to w tym nie tylko zasługa autorów, ale i tych, którzy poważnie odnoszą się do otoczenia.

Poczucie godności jest pojęciem obopólnym, zbudowanym na wzajemnym szacunku i na szacunku do samego siebie.

Niestety, kino jest u nas jak codzienne ubranie i zajmowanie się nim w sposób poważny nie przystoi. To tak, jakby pracować w knajpie i nie kraść przy tym.

Są to niewesołe myśli, praca w filmie jest odrażająca. Pan to zrozumie – Pan spotykał się z tymi ludźmi.

Z chęcią odszedłbym z filmu, ale przecież nic innego nie potrafię robić.

Nawet nie próbuję powiedzieć Panu, czym wzruszył mnie Pański list. Zdaje się jeszcze tym, o czym Pan milczy. Przecież Pan zmusza do tego, żeby między wierszami znajdować w Pańskim liście to wszystko, co jest dla nas wspólne: i Bunin, i ocena okrucieństwa, i granice szczerości, i struktura rzeczy. Mam nadzieję, że będziemy mogli porozmawiać, jeśli Bóg pozwoli się spotkać.

Proszę przyjąć moje podziękowania za wszystko. Być może, list ten wyda się Panu zbyt krótki (w sensie akcji), mnie zaś on pozwala żyć.

Andriej Tarkowski

Oto i odpowiedź. Gorzka, tragiczna. Ale bez wątpienia odpowiedź wielkiego człowieka, szczerego i wielkodusznego, bez najmniejszej pozy, który nie lęka się otworzyć przed bliźnim – w rzeczywistości przypadkowym, z którym nie zamienił jeszcze dwóch słów – i powiedzieć, jak trudno mu żyć i pracować. Pisałem do różnych ludzi, niestety nie zawsze godnych, ale rzadko zdarzało mi się dowiedzieć, że moje słowa, pośpiech i gwałtownie rzucane na papier myśli, oddziałały na kogoś, chociaż trochę komuś pomogły, zmniejszyły ciężar życiowych trosk. A to jest bardzo dużo. (Nie pamiętam, lecz jak mi się wydaje, napisałem, że gotów jestem wystąpić, obojętnie gdzie, w obronie *Zwierciadła* – Tarkowski nie przyjmował tej ofiary, nie potrzebował czyjejś Golgoty, starczyło tego, co zostało powiedziane, i to jest właśnie „akcja". Nigdy natomiast nie zapomnę, że w trudnych dla mnie chwilach to właśnie on, nie wahając się, stanął w mojej obronie.)

Po naszych spotkaniach w Moskwie i na emigracji, choć były długie i pełne treści, po wielu rozmowach telefonicznych i wielu przyjęciach, nie będę teraz próbował, nawet krótko, opisywać tego złożonego i zarazem bardzo określonego człowieka, który zawsze precyzyjnie formułował swoje myśli oraz swój stosunek do życia i do ludzi. Tarkowski to cała planeta, z pomysłową i zarazem dokładną orbitą. Będę jedynie komentował ten list, te jego miejsca, które mogą być niezrozumiałe lub też zrozumiane opacznie.

Weźmy na przykład zdanie o Buninie. Wspomniałem jego opowiadanie *Żurawie*, mówiące o tym, jak niekiedy w sztuce działają rzeczy niewyjaśnialne, jak okrzyk nagłej, niewyrażalnej tęsknoty w słowach chłopa, który zagonił konie, rozbił bryczkę i leżąc na ziemi z rozrzuconymi rękoma zawołał: *Och, panie, żurawie odleciały*. Jednakże to nie Bunin związał nas ze sobą, a Tołstoj, nasze jego umiłowanie i to, że obaj uważaliśmy go za największego geniusza rosyjskiej prozy, w którego twórczości wszystko jest proste i do wyjaśnienia. Nie słyszałem od Tarkowskiego, żeby chciał ekranizować jakiś utwór Tołstoja. *Prozy nie można* – mówił Tarkowski – *adekwatnie ekranizować* (co zresztą szczegółowo i przekonująco wykazuje Lew Anninski w swojej książce *Lew Tołstoj i kiniematograf*). Jednak, bez tego Tołstoj jest wyraźnie obecny we wszystkich filmach Tarkowskiego, poczynając od *Dziecka wojny* (tytuł rosyjski: *Iwanowo dietstwo*), w którym to filmie przezroczyste jak szkło sny Iwana są jawnie zapożyczone z *Dzieciństwa* Tołstoja, a może i sam tytuł filmu też ma związek z powieścią Tołstoja. Natomiast Tarkowskiego interesował problem ucieczki starego już Tołstoja z Jasnej Polany, jego ucieczka przed ciasnotą i marnością świata. Możliwe, że poszukiwał scenariusza, lub też sam chciał napisać scenariusz, w każdym razie kolekcjonował najmniejsze nawet szczegóły odnoszące się do tego fragmentu życia pisa-

rza. Kiedyś powiedziałem Tarkowskiemu, że Tołstoj całe życie lękał się pociągów, nienawidził ich, dla Anny Kareniny wybrał właśnie pociąg jako narzędzie jej samobójstwa, a tak wyszło, że sam umarł kilka metrów od najbliższego toru kolejowego, w domu naczelnika stacji. Tarkowski natychmiast się tym zainteresował i zapytał, czy może wykorzystać tę myśl. Nie zdążył już jej wykorzystać, ale tematyka ucieczki znalazła jednak swoje artystyczne wcielenie w jego ostatnim filmie, w *Ofiarowaniu*, w losie Aleksandra podpalającego swój dom.

Czy rzeczywiście Tarkowski z radością odszedłby z filmu – on, który bardziej niż kto inny urodził się dla kina? Myślę, że to zdanie jedynie oddaje głębię jego ówczesnej rozpaczy, gdyż w innych okolicznościach wypowiedział się inaczej: *Dla mnie kino nie jest profesją, ale życiem, i każdy nowy film jest dla mnie czynem*. Jak w takim razie rozumieć jego częste wypowiedzi, w których twierdził, że nie wie, czym jest kino? Chyba w tym sensie, że my też często nie wiemy, czym jest nasze życie i do czego doprowadzi taki lub inny nasz czyn. Poczucie swojej bezsiły, niewiedzy i braku talentu nawiedza także pisarza przed każdym następnym utworem, jakiekolwiek by to były zresztą utwory...

W każdej innej profesji, poza sztuką, mistrz wie przynajmniej, jakimi narzędziami ma się posłużyć, a artysta dodatkowo powinien te narzędzia stworzyć i to stworzyć paralelnie ze swoim utworem: styl, intonację, strukturę rzeczy, wszystkie te dodatkowe „chytrości", które nazywa się „manierą"; porusza się na ślepo, często bez planu i po nieprzejezdnej drodze; już Pisariew zauważył, że dobry pisarz lub malarz działa jak zły krawiec: tu coś odetnie, tam coś doszyje. *Zwierciadło* przerabiano dziewiętnaście razy – jakiż tam może być plan i zamysł! To, że Tarkowski nie znał wszystkich możliwości kina i swoich własnych możliwości, jest właśnie cechą wielkich artystów; rzemieślnik akurat wszystko to, co wiedzieć powinien, zna wcześniej i po prostu wykorzystuje w swojej pracy.

A jeśli chodzi o nienawiść do samej pracy z filmem, to była ona i w Moskwie, i na pełnym wolności Zachodzie. W Moskwie był to odrażający nacisk ideologii i stugłowej cenzury, a na Zachodzie odrażający nacisk porządnie zrobionej chałtury komercjalnego kina, tych wszystkich znienawidzonych przez Tarkowskiego pościgów za samochodami, polowań na ludzi, nie kończącej się strzelaniny policjantów z kryminalistami, pełnego techniki bicia po mordzie i bezdusznego seksu, a także pogoni za pieniędzmi w grubych paczkach i wielkich walizach.

Tarkowski lękał się też na zapas, co się stanie, jeśli jego przedostatni film *Nostalgia* nie będzie miał sukcesu komercyjnego, jakiż producent da mu wtedy pieniądze na następny film? Pieniądze, oczywiście, się znalazły – w Szwedzkim Instytucie Kinematografii – i Tarkowski nakręcił *Ofiarowanie*, a znalazłyby się też na jego *Hamleta* i jeszcze na dziesięć filmów Tarkowskiego. Zakradło się jednak inne niebezpieczeństwo – wewnętrzne i, być może, stało się główną przyczyną jego choroby: przygniatająca świadomość, że on nikomu w Rosji nie jest potrzebny, bez względu na wszystkie międzynarodowe nagrody, na całą międzynarodową sławę.

Muszę tu wyjaśnić: świadomość ta nie zrodziła się na emigracji, ona jest widoczna już w jego moskiewskim liście; na obczyźnie jedynie pogłębiła się i zaostrzyła.

Tarkowski-artysta w *Nostalgii* spokojnie i mądrze opowiada o sobie, o tym, dlaczego nie może mieszkać w ojczyźnie, jaka jest ta ojczyzna, a mimo to bez

niej nie można żyć. Tarkowski-człowiek cierpiał, że nie przychodziły odpowiedzi na jego listy adresowane do Andropowa i Czernienki, na jego błagania o wypuszczenie za granicę jego bliskich. A któż to rządzących ustawiał przeciwko niemu, podpowiadał decyzje? Oczywiście Jermasz, pan radzieckiej kinematografii, który tyle krwi napsuł Tarkowskiemu. Bolałem nad Tarkowskim, gdy słuchałem jego pełnych gniewu gromów na tego Jermasza, chciałem po prostu zapłakać. Boże mój, a kim to był ten Jermasz? Nawet nie był Benkendorfem! Niestety, konflikt artysty z mafijno-partyjnymi urzędnikami po tej stronie śmierci w większości wypadków kończy się zwycięstwem partyjnego błota. Ale czyż nie po to właśnie rodzi się artysta, żeby przeciwstawiać się naporowi tego właśnie błota? Ostateczne zwycięstwo i tak należy do niego, ale, niestety, często jest to zwycięstwo pośmiertne. Bliskich do Tarkowskiego wypuścili, ale nie wcześniej, nim się wyjaśniło, że jego stan jest beznadziejny...

Na koniec jeszcze o jego kolegach. Tarkowski kilkakrotnie ze mną o nich rozmawiał i mówił, że ich znam. Tak, znam ich. Nad podparyską mogiłą Tarkowskiego mam ogromną chęć wymienić ich wszystkich po nazwisku, nie tylko tych, którzy nie bronili swego współbrata, ale i tych, którzy całymi latami zajmowali się głupią działalnością – chcieli „ratować" artystę przed jego talentem, przed wolnością... Ale nie zrobię tego, nie naruszę woli zmarłego, który im wszystkim przebaczył i odżegnał się od nich: *No, Bóg z nimi!*

To prawda, Andrieju, Bóg z nimi. Wróciłeś do Rosji przez swoje wielkie filmy i okazało się, że nie tylko teraz jesteś potrzebny, ale byłeś potrzebny także wtedy, gdy sam w to nie wierzyłeś. Oto do jarosławskiej gazety pisze list Andriej Kardin – też Andriej! – trzydziestojednoletni inżynier, twórca ważnych dóbr materialnych: *Tarkowski był jednym z głównych naszych pomocników w codziennej bitwie za swoje „ja", za sumienie, piękno i ojczyznę (...) Mówcie o nim często i dużo, niech jego nazwisko zawsze będzie znane, jest to potrzebne młodzieży...*

Jak się wydaje, dochodzi w końcu do naszej świadomości, jacy byliśmy okrutni w stosunku do swego geniusza i do narodowych wartości.

Szczęście spóźniło się. Ale czy to nie ty mówiłeś mi, przekonując zarazem samego siebie: *Co ty, Gieorgij! Któż to nam wmówił, że powinniśmy być szczęśliwi? (...) Na świecie nie ma szczęścia, ale jest spokój i wolność.*

GIEORGIJ WŁADIMOW
Tłum. ks. HENRYK PAPROCKI

Druk za: *Pis'mo Andrieja Tarkowskiego*. „Russkaja Mysl" 1989, nr 3757, z 6 I 1989 r., s. 20-21.

List Gieorgija Władimowa do Andrieja Tarkowskiego

Drogi Andrieju Arsieniewiczu,

jakoś nie przyjęło się u nas pisać do nieznanych (lub mało znanych) autorów i zapewne wiele tracimy z powodu tego odosobnienia.

Proszę nie uważać mojej odpowiedzi za spóźnioną – natura Pańskiego „Zwierciadła" jest taka, że nie sposób go przyjąć od razu w całości, lecz trzeba przypominać sobie stopniowo i „dojrzewać" przez kolejne dni i tygodnie. (Dlatego niechże Pana nie martwi i nie trwoży, jeśli ktoś wychodzi nie obejrzawszy filmu do końca – wiele osób mówi potem, że chciałoby zobaczyć film jeszcze raz; słyszałem takie wypowiedzi.) Dzieło jest nadzwyczaj spoiste, bez pauz – nie ma nawet kiedy zaczerpnąć tchu. Film od razu, od motta o chłopcu-jąkale, mocno wciska w fotel i trzyma pod wysokim napięciem.

To bardzo rosyjski film, co oznacza, że nie można przełożyć go na inny język, na inny światopogląd, nie można go opowiedzieć ani zdefiniować. W obrębie formuły można zawrzeć tylko to, co jest najbardziej dramatyczne. Na przykład szczególnie cenna jest dla mnie myśl, że oto sami dla siebie stworzyliśmy potworny Archipelag. Oddaliśmy się śmierci lub męczeństwu, gdy tylko po raz pierwszy podnieśliśmy rękę na bestię i zawiedliśmy jej zaufanie. Tę ideę – nie intelektualną, lecz zmysłową – można przybliżyć jedynie poprzez powrót do źródeł. Podobnie Pan zmusza, aby głęboko uwierzyć, że na początku było nie słowo, ale kino.

To film autorski, film Tarkowskiego i nikogo innego, bardziej nawet niż „Dziecko wojny" czy „Rublow" („Solaris", niestety nie widziałem). Nawet kronikę postrzega się tak, jakby była ona nakręcona przez Pana. W innym filmie działo, które spada do wody z pontonu, oznaczałoby utratę części uzbrojenia, w Pańskim – oznacza zagładę żywej istoty, nie mniej straszną niż trzepotanie ginącego ptaka.

Pragnę powtórzyć – jakiekolwiek streszczenie nie jest możliwe. Każdy kadr zawiera tak wiele i jest tak zwarty, że byłaby to praca niewykonalna. Nie sposób rozdzielić tego, co nierozdzielne, objaśnić wzajemnego wpływu szkół filozoficznych, szczególnego daru intymności, szczerości, tego, co jest tajemnicze, tego co nas do głębi porusza. Mój Boże, w jaki sposób wyrażony jest śmiertelny smutek Buninowskiego chłopa, z tego tylko powodu, że – „Panie, żurawie odleciały!".

Być może Pana film byłby bardziej zrozumiały, bardziej komunikatywny dla szerokiego kręgu widzów, gdyby był nieco bardziej przejrzyście skonstruowany. Przecież przejrzystość kompozycji nikomu jeszcze nie zaszkodziła. Choć właściwie dlaczego miałbym zbytnio przejmować się innymi widzami, jeżeli sam jestem oczarowany, uradowany, przepełniony i ożywiony tym filmem, który stał się już mój!

Chciałbym Pana po prostu pozdrowić i życzyć mocy ducha na dalszą drogę.

GIEORGIJ WŁADIMOW

9 lutego 1975

(W:) A. Tarkowski, *Dzienniki 1970-1986*, przeł. Seweryn Kuśmierczyk (książka ukaże się nakładem IS PAN w Warszawie).

Ku czarnemu ekranowi?

ANDRZEJ DRAWICZ

1.

Stosunki z filmami Tarkowskiego ułożyły mi się różnie.

Momentem przełomowym było obejrzenie *Zwierciadła*. Film szedł wtedy w Związku tak, by go było trudniej znaleźć. Towarzyszyła mu legenda. Ale w Moskwie *Zwierciadło* było nieuchwytne. Dopadłem je w Wilnie, na początku roku 1976. Był to moment pożegnania z Rosją; tak mi się złożyło. Wiedziałem, że zobaczę ją nieprędko albo wcale. Spieszyłem się, by bodaj na odjezdnym zobaczyć Wilno. A tymczasem szedł tam w dodatku Tarkowski! Uznałem to za znak losu i szykowałem się do kina w nastroju świątecznym.

Tymczasem mój gospodarz, zacny malarz-abstrakcjonista Wladas Žilius, popatrywał na moją zawczasową radość okiem jakby frasobliwym. Nie wiedziałem czemu. Zrozumiałem po powrocie z kina, przy kolacji.

– *No i jak*? – spytał ciekawie.

– *Kompletne nieporozumienie.* – odpowiedziałem. – *Dziesiąta woda po Bergmanie i Antonionim. Nic własnego.*

– *Ano właśnie* – powiedział z ulgą, gdyż zdążyliśmy się polubić, a w takich sytuacjach kompletna różnica gustów jest wprawdzie dopuszczalna, ale mimo wszystko stwarza atmosferę niezręczną. – *Też tak myślę, ale nie chciałem panu mówić.*

Moje ówczesne rozczarowanie było tym większe, iż poprzedzała je szczera fascynacja *Dzieckiem wojny* i *Rublowem*. *Dziecko* wpisywało się doskonale w atmosferę chruszczowowskiej Odwilży. Kino współtworzyło ją na równi z literaturą. Wymownie kruszejące lody w *Czystym niebie* Czuchraja, wirujące przedśmiertnie sosny w *Lecą żurawie* Kałatozowa, szampańska Ludmiła Gurczenko w *Nocy sylwestrowej* Riazanowa, nowo odkryte moskiewskie pejzaże Kulidżanowa – wszystko to składa mi się dzisiaj w pamięci o tamtych czasach na klimat wielkich, buzujących, naiwnych nadziei. Te filmy były tłem poetyckich wieczorów w Muzeum Politechnicznym i poetyckich mityngów przed pomnikiem Majakowskiego, na których wykrzykiwali swe wiersze młodziutcy Jewtuszenko, Wozniesienski, Rożdiestwienski, a nawet kameralna z istoty swojej Bella Achmadulina. Miały tę samą pasję i świeżość widzenia, co proza młodego Aksionowa, Maksimowa, Wojnowicza, Władimowa na łamach miesięczników „Junost'" i „Nowyj Mir". Wszystko działo się jakby na jednym oddechu, we wspólnym rytmie. Ten rytm i barwę czasu, jego smak i zapach filmy potrafią łowić szczególnie sugestywnie, działając na kilka zmysłów na raz. Toteż kto wie, czy nie

najpełniej obecna jest wczesna odwilż u Chucijewa w *Mam dwadzieścia lat*, choć to jednak zepsuta wersja *Rogatki Iljicza*. Ale mimo wszystko! Zwłaszcza że wieczór poetycki w Politechnicznym też tam jest utrwalony.

Dziecko wojny to już Odwilż późna, okrzepła, nie tylko szarpiąca zmumifikowane kanony, ale przemawiająca własnym, dojrzałym językiem. To wojna tragiczna. Znowu: podobnie, w przyciemnionych barwach traktowała ją ówczesna nowa fala batalistyczna – Bondariew, Bakłanow, Bykau. Prekursorem był tu, zaraz po wojnie, Wiktor Niekrasow i jego *W okopach Stalingradu*. Wszyscy oni jednak odtwarzali autentyzm wojenny w kategoriach surowego realizmu. Tarkowski szedł głębiej, za pomocą innych środków; realizmowi towarzyszyła wizyjność, ekspresja wyostrzała się, czuło się narodziny artysty operującego własnym językiem.

Odczułem *Dziecko* jako święto filmu. *Rublow* przedłużał to odczucie. On również był trudny do obejrzenia w Związku; trafiłem na ten film w Paryżu. Syntetyczna, bogato orkiestrowana wizja losów rosyjskiej sztuki i rosyjskiego artysty robiła w nadsekwańskiej oprawie wrażenie szczególnie przejmujące; rosyjscy formaliści nazwaliby to „chwytem wyobcowania" (prijom ostranienija).

Tym ostrzej odczułem zderzenie ze *Zwierciadłem*. Obejrzałem rodzaj emocjonalnego szyfrogramu; artysta pokazał mi szereg sytuacji-znaków ze swego życia, które miały dlań szczególne znaczenie. Rozumiem, że takie są prerogatywy każdego twórcy. Poczucie znaczenia albo się odbiorcy udzieli, albo nie. Nic na to nie poradzę, że znaki te wydały mi się głęboko nieautentyczne, całkowicie „déjà vu". W związku z tym emocjonalny kontakt nie spełnił się. Mogę to uznać za swój percepcyjny defekt. Dodam jednak, zwyczajnie dla wyjaśnienia, że mój gust filmowy jest eklektyczny; pociąga mnie masa najróżniejszych form wypowiedzi, tradycyjnych, półtradycyjnych i całkiem burzących kanony.

Tak jednak wtedy wyszło. Po latach, całkiem świeżo, sprawdziłem wrażenie: powtórzyło się. Tymczasem bardzo spodobał mi się *Stalker*; sens utworu Strugackich został tu zmodyfikowany i pogłębiony, a wizualność rozpadu, murszenia, poetyka śmietniska z kolei doskonale się z klimatem powieści zgadzała. Więcej: antycypowała coś z rzeczywistego, nieodległego już końca tamtej epoki. Nie widziałem z kolei *Solaris*. Natomiast obejrzenie *Ofiarowania* wywołało to samo, co przy *Zwierciadle*, poczucie obcości, umocnionej jeszcze wspólną cechą postawy twórcy, o której za chwilę. Negatywnego wrażenia dopełniła *Nostalgia*, ujrzana dopiero teraz, dzięki uprzejmości redaktora naczelnego „Kwartalnika". A przecież i ten film był suto odziany w legendę, w aurę wyzwania; takie przynajmniej echa towarzyszyły mu na Zachodzie, gdzie też go w swoim czasie ścigałem, ale bezskutecznie.

2.

Powtórzę: może defekt percepcyjny, z tych, które wypada raczej wstydliwie zataić, żeby się nie zbłaźnić w dobrym towarzystwie. Zwłaszcza że będzie to, jak słyszę, towarzystwo wytrawnych znawców filmu, w które wdeptuję jako outsider.

Zajrzałem, znów dzięki uprzejmości Janusza Gazdy, do wybranej literatury przedmiotu, polskiej i tłumaczonej. Moje zakłopotanie wzrosło. Jest to w znacznej części literatura wyznawcza, kultowa. Znaczna część krytyków opowiada,

co im w duszy gra pod wpływem ujrzenia tamtych filmów. (Znam i w literaturze fenomeny podobne.) Desperacko szukałem analizy w sensie ścisłym. Nie znalazłem; wszyscy zgodnie wychodzą najpierw z założenia, że to dzieło jest wielkie, a następnie opowiadają jak bardzo wielkie. Szukałem krytyki w sensie niezgody na coś. Bogać tam! Gdzieś u kogoś mignęło zdanie, że są u Tarkowskiego elementy słabsze i mocniejsze, ale eksplikacja nie nastąpiła. Widocznie nie uchodzi.

Outsiderowi uchodzi jednak, wobec czego wyjaśnię, że Tarkowski *Zwierciadła, Nostalgii* i *Ofiarowania* wydaje mi się trudny do przyjęcia z dwu powodów.

Po pierwsze, z racji czegoś, co nazwałbym wieszczą pychą. To właśnie zostało narzucone krytyce i rzuciło ją na kolana. Twórca najpierw, w *Zwierciadle*, sięga po fragmenty własnego życiorysu. Zmaga się z nimi. Są ważne dla niego, a zatem mają być ważne dla wszystkich. Mimo że ich głęboka intymność nie nabiera waloru komunikatywności. Twórcy nic to jednak nie wydaje się obchodzić. On wie, że wielcy artyści tak traktowali własne życie: upowszechniali to, co najbardziej jednostkowe. I rzeczywiście: na przykład Proust, Fellini i wielu innych. Tyle że z różnym skutkiem. W dalszych filmach ten egotyczny despotyzm jeszcze się wzmaga. Brak najmniejszego dystansu do samego siebie. (Szczerze mówiąc nie lubię tej cechy jak sztuka długa i szeroka.) Zaiste, Tarkowski jest tu czystym lirykiem kina, może najczystszym w sensie rozumienia swej wywyższonej wyjątkowości wobec świata. Ale terroryzm liryka literackiego jest mniej bolesny; łatwiej urwać w pół słowa czytanie wiersza, niż wyjść z kina. I nie tylko to: wizja filmowa z istoty rzeczy działa agresywniej.

Słowem: niechby twórca był istotnie wielki, byleby nie był, od początku do końca i bez reszty, przekonany, że wielki jest i że tworzy wielkie dzieło tak, jak jego wielkości wygodnie. Daję słowo, że niektórzy i w literaturze fatalnie na tym wyszli. Dostojewski z takim założeniem przystąpił do pisania *Idioty*, który po wspaniałym początku beznadziejnie się załamuje i im dalej, tym jest gorzej, ale autor nie chce o tym wiedzieć.

Po drugie zaś – z racji przyjęcia założenia, szczególnie konsekwentnie realizowanego w *Nostalgii*, zgodnie z którym film ma być wizualną realizacją określonego stanu uczuciowego. A więc nie film o nostalgii, mimo że tak głosi bluszczowaty wątek fabularny, lecz film-nostalgia; nostalgiczność przekazana środkami kina. Nie jestem w stanie sprawdzić, czy i w *Ofiarowaniu* jest podobnie, to znaczy, czy filmem tym Tarkowski składa ofiarę i oczekuje współofiary ze strony widzów. By jednak przy *Nostalgii* pozostać – zabieg tego typu nie jest w sztuce naszego wieku nie znany. Wielu twórców epoki przełomu, na początku stulecia, a także później, chciało zniweczyć samą pośredniość porównywania czegoś do czegoś, skreślić „jak" i sprawić, by wiersz, powiedzmy – o burzy, stał się kwintesencją burzowości. Wielkim realizatorem takiego wpisywania poezji w porządek przyrody, czynienia z niej zjawiska wśród zjawisk był Borys Pasternak w swoim wczesnym okresie. Gdy pisał na przykład:

W zapamiętaniu spienionego piwa
Z ust wysp, z usypisk, z urwisk stromy bieg
Z mielizn i mierzej. Łoskot i olśnienie
I w cebrze głębi księżycowe wrzenie
I szturmy sztormu wessanego w brzeg [1]

– szło mu nie o to, by opisać wzburzone morze, lecz by dokonać poetyckiego w nie przeistoczenia; stać się ruchem, dźwiękiem i fakturą uderzających o skały fal, nieustannością i ustawicznością nawrotów, kotłowaniną i powtarzalnością form, kształtem bezkształtności. Jest to jakby drugie stwarzanie świata, Boskie *stań się*! Tak Pasternak zostawał wiatrem, deszczem, ogrodem; przez jakiś czas, bo potem przestało to być jego pasją. Podobne fenomeny mieliśmy i w poezji polskiej, by przypomnieć słynne: *Albo obojgu – trawa, albo obojgu – Tuwim*. Było w tym coś z Husserlowskiej „intuicji ejdetycznej", przeniknięcia do istoty rzeczy.

Ale to dygresja. Stwierdźmy, że takie postępowanie jest możliwe, jak wszystko w sztuce zresztą. Pasternak dokonywał go za pomocą środków bogatych. Tarkowski te środki z premedytacją zuboża. Destyluje czystą esencję. Tu nawracam do wątku wieszczej pychy. Twórca tak chce. Czy nie narusza tu już jakichś immanentnych reguł filmowości? Albo zbliża się do ich krawędzi? W tej materii nie chcę się wypowiadać i chętnie usłyszałbym głos fachowców, byleby tylko był to głos, a nie gędźba. Być może usłyszę, że takich reguł nie ma. Sięgnę wtedy znowu do innej dyscypliny, tym razem malarstwa. Kazimierz Malewicz, twórca suprematyzmu, namalował w roku 1913 swój słynny *Czarny kwadrat*. Doszedł nim do kresu pewnej formuły realizacyjnej, w ramach przyjętych założeń, po czym skierował się w inną stronę. Za *Kwadratem* była już w rzeczy samej tylko ściana. Innych też kusiły podobne osiągania krawędzi. Czy któryś z możliwych filmów Tarkowskiego nazywałby się na przykład *Rozpacz* i demonstrował przez półtorej godziny czarny ekran?

W kinie ascezy wolę jednak Bergmana. I nie dziwię się wcale jego zachwytowi dla Tarkowskiego, którego w znanej wypowiedzi postawił nad sobą. Jest to najszczerszy zachwyt mistrza dla epigona, fenomen doskonale znany u niektórych wybitnych poetów, którzy gorąco oklaskują naśladowanie siebie; tym szczerszy, myślę, że gdzieś w najgłębszej głębi mistrz, niekoniecznie o tym wiedząc, zachowuje wszakże komfortowe poczucie, że jest dla naśladowcy niedosiężny.

3.

Z dwóch Tarkowskich zdecydowanie bliższy jest mi ojciec, Arsienij Aleksandrowicz, wybitny poeta i, notabene, czarujący człowiek. Spotykanie go w Moskwie było kiedyś prawdziwym świętem. Niestety, już go nie ma, są tylko wiersze. Tarkowski-senior był w rosyjskiej poezji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zjawiskiem wyjątkowym; już zamilkli Pasternak i Achmatowa, jeszcze nie było słychać głosu Brodskiego. W tej męczącej pustce Arseniusz Aleksandrowicz wskrzesił gest i ton poety-demiurga, spadkobiercy symbolistów i akmeistów, zmagającego się ze światem o godność istnienia. Ale właśnie zupełnie bez wieszczowatego zadęcia, odwrotnie: z nieustanną refleksją ironii poznawczej, tej, o której pisał kiedyś Tomasz Mann, że jest konsekwencją postrzegania świata w jego kontrastowości:

Tak lubię życie, tak się boję śmierci.
Spójrzcie: jak jazgarz zaczynam się wiercić
w ręku rybaka. Jak prądem kąsany
trzepocę się, gdym w słowo przemieniany.

Choć jam nie ryba i nie rybak przecie,
jam z tych, co w kątach twych mieszkają, świecie,
Podobny z twarzy do Raskolnikowa –
jak skrzypce, krzywdę swą noszę i chowam.

(Maleństwo życie)

Syn, jak wiadomo, korzystał z wierszy ojca. Ojciec, o czym wiem, głęboko przeżywał trudne, dramatyczne koleje losu syna. Zapewne łączyło ich – jak i oddzielało – wiele, co jest jeszcze do zbadania. Inicjały mieli te same: A.A.T. Jeden z nich natomiast zdawał się mieć, w moim odczuciu, dystans do siebie, i tego wolę.

Tak czy owak aprobata zostaje w rodzinie.

ANDRZEJ DRAWICZ

[1] Ten i następny fragment w przekładzie moim.

Mistrz Andriej

GILLES RENARD

Ten, kto postanowił zostać reżyserem, postanowił, że będzie ryzykował życie i gotów jest ponieść za to wyłączną odpowiedzialność. Musi to być w pełni świadoma decyzja człowieka dojrzałego.

A.Tarkowski

Tego roku na zajęciach z historii filmu prowadzonych przez Marię Kornatowską w Szkole Filmowej w Łodzi studenci wydziału reżyserii za przedmiot analiz obrali sobie twórczość filmową i pisarstwo Andrieja Tarkowskiego.

Dlaczego studenci o różnych światopoglądach, wywodzący się z różnych regionów, kultur, a nawet kontynentów (Szwajcar, Francuz, Polak, Norweg i Koreańczyk) wybrali tego właśnie reżysera?

To Francja była tym krajem (chwała za to), w którym Tarkowski, znalazłszy się na emigracji, dał się poznać szerokiej publiczności i gdzie w koprodukcji ze Szwecją zrealizował swój ostatni film *Ofiarowanie*. Nie ma też tygodnia, aby choć jeden z jego filmów nie był wyświetlany w którymś z paryskich kin, nie licząc wielu restrospektyw jego filmów. Jeden z młodych, postmodernistycznych twórców francuskich (którego nazwiska nie warto nawet wymieniać) posunął się nawet nie tak dawno do tego, że ogłosił się „synem" Tarkowskiego. Niestety, jak się wydaje, nie zdziwiło to nikogo – znak czasów, w których wszystko jest na sprzedaż, w których wszystko można powiedzieć i wszystkiego się wyprzeć – skoro ten sam reżyser kilka lat temu oznajmił, że jego „ojcem" był Godard!?

W wielu krajach europejskich i w Azji pisma Tarkowskiego zostały przetłumaczone w całości. W Korei i Japonii Tarkowski stał się reżyserem kultowym, a można nawet powiedzieć, że dla tamtejszych młodych twórców filmowych był „przedmiotem" kultu. Zapatrzeni na Zachód odnajdywali w jego filmach i w tym, co pisał, odniesienia do kultury orientalnej, zwłaszcza do muzyki i poezji.

Antonioni, Fellini i Bergman przyjęli Tarkowskiego do swojego grona. Bergman przyznał nawet, że to Tarkowski był wybitniejszym od niego artystą.

Czyżby owo zainteresowanie Tarkowskim, któremu dawali wyraz adepci reżyserii z Łódzkiej Szkoły Filmowej, miało być tylko modą? Raczej trudno byłoby mi się z tym zgodzić, a wziąwszy pod uwagę fakt, iż Tarkowski nie żyje już od dziewięciu lat, byłaby to moda nader trwała. Mody dzisiejsze przechodzą szybko, jak nigdy dotąd.

Aktualnie takie eksponowane miejsca zajmują Tarantino czy Kieślowski, że wspomnę tylko o tych dwóch. Nie kwestionując zalet i talentu obu tych artystów

(zwłaszcza polskiego twórcy) można mówić o modzie na Tarantino i modzie na Kieślowskiego. Mówienie dziś o modzie na Tarkowskiego jest raczej niewłaściwe.

Przyczyn zainteresowania Tarkowskim wśród studentów reżyserii należy szukać gdzie indziej.

Dziś w świecie, w którym włada logika handlowa, gdzie reżyserzy w ogromnej swej większości przestali być artystami filmu, a stali się producentami obrazów i pracują nie dla kina, ale dla telewizji, czy raczej dla wideo, Andriej Tarkowski jest jedynym człowiekiem filmu, który przypomina nam, że kino może być sztuką, ale jest nią tylko z założenia, u podstaw – potem zaś zeszło na manowce, wkroczyło nie na swoje tory. Tarkowski posunął się nawet do tego, że podważył podstawy arystotelesowskiej tradycji opowiadania.

To się musiało oczywiście spodobać studentom, którzy do tego właśnie dążą, poszukując czegoś więcej niż tego, co może im dać szkoła. Filmy jego pojawiły się akurat w tym momencie, gdy kinematografia europejska szukała nowej estetyki, a kinematografia azjatycka swojej tożsamości, ponieważ Tarkowski proponuje kino kosmiczne.

To, co pisze, zmierza w tym samym kierunku. Współczesna krytyka filmowa przestała być syntetyczna, jest analityczna. Żuje bezskutecznie kawałki tego wielkiego, z lekka zdeformowanego tortu, jakim stało się dziś kino, nie będąc w stanie go strawić. Tarkowski natomiast proponuje swoją wersję odpowiedzi na pytanie: Czym jest kino? Kino według niego to właśnie jego filmy, czy też filmy, które nie poddają się definicjom gatunkowym, są natomiast filmami autorskimi. Pisze też o swoich latach studenckich we WGIK i o swoim tamtejszym profesorze. – *Mistrz* (Michaił Romm) *nauczył mnie być sobą.*

Takie deklaracje zjednują sobie aprobatę studentów reżyserii, którzy marzą o mniej mechanicznych układach ze swoim gronem profesorskim, a także o nowej estetyce w świecie kultury masowej, gdzie wszystko zdaje się wskazywać na śmierć sztuki filmowej. W rzeczywistości, w której logika komercyjna decyduje o wszystkim, Tarkowski kreuje się na artystę przez „A", uwolnionego od zawirowań historii. To może się wydawać kontrowersyjne. Nie zapominajmy jednak, że w tym, co pisze, jest bardziej artystą, niż intelektualistą i że niespójność argumentacji Tarkowskiego nabiera wartości w oczach tych, którzy w słowach jego umieją odnaleźć świat własny twórcy filmowego, świat, w którym człowiek staje wobec apokaliptycznej katastrofy, usiłując zachować ład moralny.

Perspektywa teleologiczna i konkluzje Tarkowskiego budzą zapewne wiele wątpliwości, u tych zwłaszcza, którzy nie mają wiary. Ale prawdę powiedziawszy, nie wydaje się to istotne, zważywszy że mamy do czynienia z reżyserem współczesnym, który miał odwagę odpowiadać na pytania fundamentalne, takie jak: Kim jestem? Skąd przychodzę i dokąd idę? Kieślowski w rozmowie z Elżbietą Baniewicz [1] twierdzi, że twórca filmowy musi przede wszystkim pytać: *W jakim celu to wszystko robimy? Czemu służy ta cała ludzka szamotanina? To jest pytanie, jakie istniało zawsze i nadal będzie istniało – z bardzo prostego powodu – bo nie ma na nie odpowiedzi.* Ważne są więc nie tyle odpowiedzi, ile próby odpowiedzi i Tarkowski podejmuje je, ponieważ jest przekonany, że jego sztuka, jego język filmowy mogą taką odpowiedź dać, a również dlatego, że on sam nie podporządkował się nakazom rynku konsumpcyjnego. Dlatego właśnie

nam, studentom, pragnącym robić filmy poświęcone ludziom współczesnym i temu, co w człowieku wieczne, Tarkowski jest tak bliski.

A także, niezależnie od odpowiedzi, które niosą jego filmy, w esejach swoich stara się rozstrzygnąć kwestię rudymentarną dla każdego szanującego się twórcy filmowego: Po co robię filmy? W odpowiedzi stwierdza, że kino nie jest zawodem, jest powołaniem, a droga reżysera jest drogą jest drogą krzyżową.

Każdy z nas musi sobie sam odpowiedzieć na to pytanie, ale nikt spośród tych, którzy chcą się zajmować kinem, nie może pytania tego pominąć lub zapomnieć o nim. Trzeba na to odpowiedzieć, abyśmy przeżyli i aby przeżyło kino. I w tym celu musimy raz jeszcze pochylić się nad dziełem filmowym i pismami wielkiego twórcy rosyjskiego.

GILLES RENARD
tłum. TERESA RUTKOWSKA

[1] Wywiad z E. Baniewicz (w:) „Rzeczpospolita", 1995, 18-19 lutego, nr 42.

Autor, Francuz, jest studentem PWSTFiTV w Łodzi.

Grób Andrieja Tarkowskiego (fot. ks. H. Paprocki)

Walec drogowy i skrzypce (*Katok i skripka*), film rozpowszechniany w Polsce pod tytułem ***Mały marzyciel.***

Scenariusz: A. Tarkowski, A. Michałkow-Konczałowski; reżyseria: A. Tarkowski; zdjęcia: Wadim Jusow; muzyka: Wiaczesław Owczinnikow; scenografia: S. Agojan; asystent reżysera: O. Gierc; dźwięk: W. Kraczkowski; montaż: L. Butuzowa; kostiumy: A. Martinson; charakteryzacja: A. Makaszewa; kierownik zdjęć: S. Bachmatiewa; zdjęcia trickowe: B. Płużnikow, W. Sewostianow, A. Rudaczenko; kierownik produkcji: A. Karetin.

Aktorzy: Igor Fomczenko (Sasza), Władimir Zamanski (Siergiej), Natalia Archangielskaja (dziewczyna). W pozostałych rolach: Marina Adżubiej (matka), Jura Brusser, Sława Borisow, Sasza Witosławskij, Sasza Ilicz, Kolia Kazariew, Giena Kliaczkowski, Igor Korowikow, Żenia Fiedczenko, Tania Prochorowa, A. Maksimowa, L. Siemienowa, G. Żdanowa, M. Figner.

Produkcja: ZSRR, wytwórnia Mosfilm, zespół twórczy „Junost'", 46 minut, 209 ujęć. Film dopuszczony do rozpowszechniania 31 grudnia 1961 r.

Pierwsza nagroda w konkursie filmów studenckich w Nowym Jorku.

Dzieciństwo Iwana (*Iwanowo dietstwo*), film rozpowszechniany w Polsce pod tytułem ***Dziecko wojny.***

Scenariusz: Władimir Bogomołow, Michaił Papawa na podstawie opowiadania W. Bogomołowa *Iwan*, reżyseria: A. Tarkowski; zdjęcia: Wadim Jusow; scenografia: Jewgienij Czerniajew; muzyka: Wiaczesław Owczinnikow; asystent reżysera: G. Natanson; dźwięk: I. Zielencowa; montaż: Ludmiła Fejginowa; charakteryzacja: L. Baskakowa; zdjęcia trickowe: W. Sewostianow, S. Muchin; kierownik zdjęć: E. Smirnow; kierownik produkcji: G. Kuzniecow.

Aktorzy: Nikołaj Burlajew (Iwan), Walentin Zubkow (kapitan Cholin), Jewgenij Żarikow (porucznik Galcew), S. Kryłow (Katasonycz), Nikołaj Grinko (podpułkownik Griaznow), Dmitrij Miliutenko (staruszek), Walentina Maljawina (Masza), Irma Rausz-Tarkowska (matka Iwana). W pozostałych rolach: A. Konczałowski (żołnierz w okularach), I. Sawkin, W. Marenkow, Wiera Miturica.

Produkcja: ZSRR, wytwórnia Mosfilm, III Zespół Twórczy, 97 minut, 326 ujęć. Film dopuszczony do rozpowszechniania 11 kwietnia 1962 r.

Nagrody: „Złoty Lew św. Marka" na XXIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji (ex aequo z *Kroniką rodzinną*, reż. Valerio Zurlini); główna nagroda na VI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Francisco; główna nagroda na V Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Acapulco (1963) oraz kilkanaście innych nagród.

Andriej Rublow (*Andrej Rublew*).

Scenariusz: A. Tarkowski, A. Michałkow-Konczałowski; reżyseria: A. Tarkowski; zdjęcia: Wadim Jusow; scenografia: Jewgenij Czerniajew przy współpracy I. Nowodierężkina i S. Woronkowa; muzyka: Wiaczesław Owczinnikow; II reżyser: I. Pietrow; dźwięk: I. Zielencowa; montaż: L. Fejginowa, T. Jegoryczewa, O. Szewkunienko; charakteryzacja: W. Rudina, M. Aliautidinowa, S. Barsukowa; kostiumy: L. Nowi, M. Abar-Baranowskaja; reżyser praktykant: Bagrat Oganesian; asystenci reżysera: A. Maczeret, M. Wołowicz, A. Nikołajew; II operator: W. Sewostianow; asystenci operatora: L. Andrianow, R. Rubinow, P. Sudilin; scenograf dekorator: E. Korablew; asystenci scenografa: T. Isajewa; L. Piercew; zdjęcia trickowe: W. Sewostianow, P. Safonow; kierownik zdjęć: M. Bielajewa, L. Łazariew; konsultanci: W. Paszuto, S. Jamszczikow, M. Miercałowa; kierownik produkcji: Tamara Ogorodnikowa.

Aktorzy: Anatolij Sołonicyn (Andriej Rublow), Iwan Łapikow (Kirił), Nikołaj Grinko (Daniła Czorny), Nikołaj Siergiejew (Teofan Grek), Irma Rausz-Tarkowska (błażenna), Nikołaj Burlajew (Boryska), Jurij Nazarow (Wielki książę, Mały książę), Jurij Mikulin (Patrikiej), Rołan Bykow (skomoroch), M. Kononow (Foma), B. Bejszenalijew (chan), N. Grabbe (setnik), S. Kryłow, B. Matysik, A. Obuchow, W. Titow. W pozostałych rolach: N. Głazkow, K. Aleksandrow, S. Bardin, I. Bykow, G. Borisowskij, W. Wasiljew, Z. Werkul', A. Titow, W. Wołkow, I. Mirosznicznenko, Tamara Ogorodnikowa, N. Radolichaja, Sos Sarkisjan (Chrystus), N. Kutuzow, D. Orłowskij, W. Guskow, I. Donskoj, I. Ryskułow, T. Makarow, G. Sawczenko, N. Sniegina, G. Pokrowskij, A. Umuralijew, S. Cariew.

Produkcja: ZSRR, wytwórnia Mosfilm, zespół twórczy pisarzy i pracowników kinematografii; I część: 86 minut, 192 ujęcia; II część: 99 minut, 219 ujęć. Pierwotna wersja filmu była gotowa 25 sierpnia 1965 r. Film dopuszczono do rozpowszechniania 19 października 1971 r.

Istnieje pierwotna wersja filmu: *Strasti po Andrieju* (*Pasja według Andrieja*).

Nagroda FIPRESCI na XXII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1969 r.

Solaris (*Soliaris*)

Scenariusz: A. Tarkowski, Friedrich Gorenstein na podstawie powieści Stanisława Lema

Solaris; reżyseria: A. Tarkowski; zdjęcia: Wadim Jusow; scenografia: Michaił Romadin; muzyka: Eduard Artemiew (oraz fragment preludium chorałowego f-moll J. S. Bacha), dźwięk: S. Litwinow; II reżyser: J. Kusznierew, operator: E. Szwedow; zdjęcia trickowe: W. Sewostianow, A. Klimienko; montaż: L. Fejginowa; charakteryzacja: W. Rudina; kostiumy: N. Fomina; asystenci reżysera: A. Ides, Larisa Tarkowska, Masza Czugunowa, asystenci operatora: J. Newskij, W. Szmyga; dekoracje: S. Gawriłow, W. Prokofiew; fotosista: W. Muraszko; mistrz oświetlenia: E. Paramonow; kierownicy zdjęć: N. Bojarowa, L. Łazariew; reżyser praktykant: H. Mann; konsultanci: L. Łupiczew, I. Szkłowski; kierownik produkcji: W. Tarasow.

Aktorzy: Natalia Bondarczuk (Harey), Donatas Banionis (Kelvin), Juri Jarwet (Snaut), Władisław Dworżeckij (Berton), Nikołaj Grinko (ojciec Krisa), Anatolij Sołonicyn (Sartorius). W pozostałych rolach: O. Barnet, W. Kerdimun, O. Kiziłowa, T. Małych, A. Miszarin, B. Oganesian, T. Ogorodnikowa (Marta), S. Sarkisjan (Gibarian), J. Semenow, W. Stacinski, W. Sumienowa, G. Tejch.

Produkcja: ZSRR, wytwórnia Mosfilm, zespół twórczy pisarzy i pracowników kinematografii. I część: 79 min, 216 ujęć; II część: 88 min., 160 ujęć. Film dopuszczony do rozpowszechniania 15 maja 1972 r.

Nagrody: Nagroda Specjalna Jury i nagroda Jury Ekumenicznego na XXV Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1972 r.; nagroda na XVIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karłovych Varach.

Zwierciadło (*Zierkało*)

Scenariusz: A. Tarkowski, Aleksandr Miszarin; reżyseria: A. Tarkowski; zdjęcia: Gieorgij Rerberg; scenografia: Nikołaj Dwigubski; muzyka: Eduard Artemiew (oraz fragmenty utworów J. S. Bacha, H. Purcella, G. Pergolesiego; dźwięk: S. Litwinow; II reżyser: J. Kusznierew; operatorzy: A. Nikołajew, I. Sztan'ko; montaż: L. Fejginowa; charakteryzacja: W. Rudina; kostiumy: N. Fomina; asystenci reżysera: Ł. Tarkowska, W. Charczenko, M. Czugunowa, W. Iwanow; zdjęcia trickowe: J. Potapowa; mistrz brygady dekoratorów: A. Mierkułow; mistrz oświetlenia: W. Gusiew; fotosista: W. Muraszko; kierownicy zdjęć: N. Bojarowa, L. Łazariew; kierownik produkcji: E. Bajsberg.

W filmie wykorzystano wiersze Arsienija Tarkowskiego w wykonaniu autora.

Aktorzy: Margarita Tieriechowa (Matka i Natalia), Ignat Danilcew (Aleksiej – autor w dzieciństwie i Ignat, syn autora), Larisa Tarkowska (Nadieżda Sołowjowa), Ałła Demidowa (Liza), Anatolij Sołonicyn (doktor Sołowjow), Nikołaj Grinko (pracownik drukarni), Oleg Jankowski (Ojciec), J. Nazarow (instruktor wojskowy), T. Ogorodnikowa (tajemnicza kobieta w mieszkaniu), Filip Jankowski (pięcioletni Aleksiej), J. Swentikow (Asafiew), T. Reszetnikowa, E. Del Bosque, L. Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa Del Bosque, Tatiana Del Bosque. Wypowiedź Narratora czyta Innokientij Smoktunowski.

Produkcja: ZSRR, wytwórnia Mosfilm, zespół twórczy pisarzy i pracowników kinematografii. 108 min., 279 ujęć. Film dopuszczony do rozpowszechniania 12 listopada 1974 r.

Nagroda „David Donatello" za najlepszy zagraniczny film wyświetlany we Włoszech w 1980 r.

Stalker (*Stałkier*)

Scenariusz: Arkadij i Borys Strugaccy na kanwie czwartego rozdziału własnej powieści *Piknik na skraju drogi*; reżyseria A. Tarkowski; zdjęcia: Aleksandr Kniażynski; scenografia: A. Tarkowski; muzyka: E. Artemiew; II reżyser: Ł. Tarkowska, dźwięk: W. Szarun; charakteryzacja: W. Lwowa; montaż: L. Fejginowa, kostiumy: N. Fomina; asystenci scenografa: P. Safiullin, W. Fabrikow; operatorzy: N. Fudim, S. Naugolnych; asystenci reżysera: M. Czugunowa, E. Cymbał; asystenci montażu: T. Aleksiejewa, W. Łowkowa; asystenci operatora: G. Wierchowski, S. Zajcew; reżyser stażysta: A. Agorojan; mistrz oświetlenia: L. Kamzin; kolorystyka: T. Maslennikowa; mistrz brygady dekoratorów: A. Wierkułow; kierownik zdjęć: A. Stiepanow; redaktor odpowiedzialny za muzykę: R. Łukina; zespół administracyjny: T. Aleksandrowskaja, W. Wdowina, W. Mosienkow; kierownik produkcji: A. Demidowa.

W filmie wykorzystano wiersze Fiodora Tiutczewa i Arsienija Tarkowskiego.

Aktorzy: Alisa Frejndlich (Żona), Aleksandr Kajdanowski (Stalker), Aleksandr Sołonicyn (Pisarz), Nikołaj Grinko (Profesor), Natasza Abramowa (Martyszka). W pozostałych rolach: F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi.

Produkcja: ZSRR 1979, wytwórnia Mosfilm, II Zespół Twórczy. I część: 65 minut, 64 ujęcia; II część: 96 min., 82 ujęcia.

Specjalna nagroda Jury Ekumenicznego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1980 r. nagroda FIPRESCI na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Trieście w 1981 r.; nagroda FIPRESCI na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastyczno-Naukowych w Madrycie w 1981r.

Tempo di viaggio (*Czas podróży*). Inny tytuł: *Putieszestwije po Italii* (*Podróż po Włoszech*) – film dokumentalny.

Scenariusz: Tonino Guerra, A. Tarkowski; reżyseria: A. Tarkowski; zdjęcia: Luciano Tovoli; zdjęcia w drugiej części filmu: Giancarlo Pancaldi; kierownictwo produkcji: Franco Terilli; dźwięk: Eugenio Rondani; komentarz Tarkowskiego czyta Gino La Monica; tłumaczenie: Lora Jabloskina; montaż: Franco Letti; asystent montażu: Carlo d'Alessandro; muzykę wybrał: A. Tarkowski.

Współpraca przy realizacji: Fono Roma; produkcja: Genius S.R.L., Włochy 1982, 65 minut.

Nostalghia (*Nostalgia*)

Scenariusz: A. Tarkowski, Tonino Guerra; zdjęcia Giuseppe Lanci; scenografia: Andrea Grisanti; kostiumy: Lina Nerli Taviani; dźwięk: Remo Ugolinelli; asystenci reżysera: Norman Mozzato, Larisa Tarkowska; montaż: Amadeo Salfa, Erminia Mariani; charakteryzacja: Giulio Mastrantonio; efekty dźwiękowe: Luciano Anzelotti, Massimo Anzelotti; efekty specjalne: Paolo Ricci, kierownik produkcji: Francesco Casati.

W filmie wykorzystano muzykę C. Debussy'ego, G. Verdiego, R. Wagnera oraz rosyjską muzykę ludową.

Aktorzy: Oleg Jankowski (Andriej Gorczakow), Domiziana Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Domenico), Dalia Boccardo (żona Domenica), Milena Vukotic, Laura De Marchi, Alberto Canepa, Rafaelle Di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Viola, Elena Magoia.

Produkcja: RAI Rete 2 i Opera Film, Włochy, 130 min. Premiera 16 maja 1983 r. w Cannes.

Nagrody: Grand Prix w kategorii kina autorskiego (ex aequo z *L'Argent /Pieniądz/* R. Bressona), nagroda Jury Ekumenicznego, nagroda FIPRESCI na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1983 r.

Ofiarowanie (*Offret-Sacrification*)

Scenariusz: A. Tarkowski; reżyseria: A. Tarkowski; zdjęcia: Sven Nykvist; operatorzy: Lars Karlsson, Dan Myhrman; scenografia: Anna Asp; montaż: A. Tarkowski, Michał Leszczyłowski; asystent montażu: Henri Colpi; asystent reżysera: Kerstin Eriksdotter; kostiumy: Inger Pehrson; charakteryzacja: Kjell Gustavsson; Florence Foquier; nagranie i montaż dźwięku: Owe Swenson, Bo Persson, Lars Ulander, Christin Loman, Willie Peterson-Berger; tłumaczka: Layla Alexander; efekty specjalne: Svenska Standgruppen, Lars Heglund, Lars Palmqvist; fotosy: Arne Carlsson; kierownik produkcji: Katinka Faragò; producent: Anna-Lena Wibom.

Muzyka: *Erbarme dich z Pasji wg św. Mateusza* J. S. Bacha – Wolfgang Gönnewein, Julia Hamari, EMI-Electrola LC 0233; japońska muzyka ludowa – Watazumido-Shuso Flute Hochiku Shingetsu, Nezasa No Shirabe Dai-Bosatsu, The Everest Record Group 3289; szwedzka muzyka ludowa – *Chants de bergèrs, de Dalécarlie et de Märjedalen*, Elin Lisslass, Karin Edvards Johansson, etc., SR Records RELP 5017.

Aktorzy: Erland Josephson (Aleksander), Susan Fleetwood (Adelajda), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrun S. Gisladottir (Maria), Sven Wollter (Victor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Malec), Per Källman, Tommy Nordahl (sanitariusze).

Produkcja: Agros Films – Paris, Szwedzki Instytut Filmowy – Sztokholm przy współudziale Film Four International – London oraz Josephson and Nykvist HB, Sveriges Television SVT2, Sandrew Film and Teater AB, przy współudziale Ministerstwa Kultury Francji.

Premiera: 9 maja 1986 r. w Sztokholmie, 14 maja 1986 r. w Paryżu, 145 min.

Nagrody: Nagroda Specjalna Jury, nagroda FIPRESCI, nagroda Jury Ekumenicznego oraz nagroda dla Svena Nykvista za zdjęcia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1986 r.; Grand Prix (ex aequo z *Moną Lisą* N. Jordana) oraz nagroda za zdjęcia na Festiwalu Filmowym w Valladolid; „Złoty Skarabeusz" za najlepszy film zrealizowany w Szwecji w 1986 r.

Tytuły oryginalne zostały podane w pierwszej kolejności przy filmach, które nie były rozpowszechniane w Polsce.

Opracował SEWERYN KUŚMIERCZYK

PRACE TEATRALNE

Hamlet (spektakl teatralny) – W. Szekspira; przekład: Borys Pasternak; reżyseria: A. Tarkowski; scenografia: T. Mirzaszwili; muzyka: E. Artemiew

Aktorzy: A. Sołonicyn (Hamlet), M. Tieriechowa (Gertruda), I. Czurikowa (Ofelia), W. Sziriajew (Klaudiusz), W. Łarionow (Poloniusz), N. Karaczencew (Laertes) i inni.

Teatr im. Leninowskiego Komsomołu w Moskwie. Premiera 8 lutego 1977 r.

Borys Godunow (przedstawienie operowe) – muzyka: Modest Musorgski; libretto M. Musorgskiego według dramatu Aleksandra Puszkina i *Historii państwa rosyjskiego* Nikołaja N. Karamzina; reżyseria: A. Tarkowski; dyrygent: Claudio Abbado; scenografia: Nikołaj Dwigubski; światło: Robert Bryan; choreografia: Romayne Gregorowa; kierownictwo chóru: Nina Walker.

Wykonawcy: Robert Lloyd (Borys Godunow), Fiona Kimm (Fiodor), Joan Rodgers (Ksenia), Marta Szirmay (Niania), Philip Langridge (Kniaź Szujski), Jonathan Summers (Andriej Szczekałow), Gwynne Howell (Pimen), Michel Svetlev (Dymitr Samozwaniec), Eva Randovà (Maryna Mniszchówna), John Shirley-Quirk (Rangoni), Aage Haugland, Siergiej Kopczak (Warłam), Francis Egerton (Misaił), Elizabeth Bainbridge (Karczmarka), Patrick Power (Jurodiwy), John Kerr (Bojar Chruszczow), William Mackie, John Gibbs (jezuici) i inni.

The Royal Opera House Covent Garden w Londynie. W 1983 r. przedstawienia odbyły się 31 października oraz 4, 7, 10, 15, 19, 23 i 25 listopada.

Przedstawienie powtórzono 2, 7, 10, 12, 16, 19 listopada 1984 r. z następującymi zmianami: powtórzenie przygotował Stephen Lawless; dyrygent: James Lockhart; kierownictwo chóru: Peter Buriau; zmiany wśród wykonawców: Nicola Ghiuselev (Borys Godunow), Robert Tear (Kniaź Szujski), David Wilson (Andriej Szczekałow), Dimitri Karrakos (Pimen), Stafford Dean (Rangoni), Robin Legatte (Jurodiwy), John Gibbs, Gordon Sandison (jezuici).

Spektakl został pokazany w 1990 r. na scenie Leningradzkiego Akademickiego Teatru Opery i Baletu im. Kirowa z Robertem Lloydem w roli tytułowej.

BIBLIOGRAFIA

(Publikacje zwarte, układ chronologiczny)

Książki Andrieja Tarkowskiego

A. Tarkowskij, *Andrej Rubljow, Montageliste (Protokoll des abgeschlossenen Films)* przeł. i oprac. E. i U. Gregor, Berlin 1969.

A. Tarkowskij, *Andrei Roublew*, Paris 1970.

A. Tarkowski, A. Konczałowski, *Rublow*, przeł. A. Galis, Kraków 1976.

A. Tarkowski, A. Konczałowski, *Andrej Rublev: il pittore delle icone*, Rimini 1983.

A. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, Frankfurt/M 1984.

A. Tarkowskij, *Sculpting in time:*

reflections on the cinema, London 1986.

A. Tarkowskij, *Hoffmanniana. Scenario für einen nicht realisierten film*, München 1987.

A. Tarkowski, *Il tempo reprodotto*, Milano 1987.

A. Tarkowskij, *Das Opfer. Filmbuch*, München 1987.

A. Tarkovski, *Scolpire il tempo*, Milano 1988.

A. Tarkovski, *Hoffmanniana: scenario pour un film non realisé*, Paris 1988.

A. Tarkovski, *Le Sacrifice*, Paris 1988.

A. Tarkovski, *Le temps scellé. De l'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris 1988.

A. Tarkowskij, *Martyrolog. Tagebücher 1970-1986*, Berlin 1989.

A. Tarkowski, *Kompleks Tołstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989.

A. Tarkovski, *Le temps scelle*, Paris 1989.

A. Tarkovski, *Vangittu aika*, Helsinki 1989.

A. Tarkovski, *Martyrologia (kotimassa): päiväkirjat 1970-1981*, Helsinki 1989.

A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991.

A. Tarkowskij, *Andrej Rubljow. Die nowelle*, Frankfurt/M – Berlin 1991.

A. Tarkowskij, *Andrei Rublëv*, London 1991.

A. Tarkowskij, *Time Whithin Time. The Diaries 1970-1986*, Calcutta 1991.

A. Tarkovski, *Journal 1970-1986*, Paris 1993.

Publikacje dotyczące twórczości Andrieja Tarkowskiego

Le cinéma soviétique par ceux que l'ont fait, Paris 1966.

Andrej Tarkovskij, oprac. S. Petraglia, Torino 1975.

K. Nemes, *Mitta, Panfilov, Tarkovskij*, Budapest 1977.

A. Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, Firenze 1977.

H. Zerikäinen, *Andrej Tarkovski – ajan ulottuvuudet*, Helsinki 1978.

M. Turovskaja, *Andrej Tarkowskij: Film als Poesie, Poesie als Film*, Bonn 1981.

Tra potere e poesia. Personale di Andrej Tarkovskij, Reggio Emilia 1983.

Andrej Tarkovskij, „Etudes cinématographiques" nr 135/138, Paris 1983.

S. de Bleeckere, *De Horizon van de tragische mens, cultuursfilosofisch gesprek met het film-oeuvre van Andrej Tarkovskij*, Antwerpen/Amsterdam 1984.

M. Estéve, *Andrei Tarkovski*, Paris 1986.

Tarkovskij – Tanken på en hemkomst: en antologi om Andrej Tarkovskijs filmkonst, oprac. M. Bergh, B. Munkhammar, Stockholm 1986.

Tarkowski, „Powiększenie" 1987 nr 1-2, Kraków, oprac. S. Kuśmierczyk.

A. Socci, *Obiettivo Tarkovskij*, Milano 1987.

Andrej Tarkowskij, oprac. W. Jacobsen, Munchen 1987.

Andrej Tarkovskij, oprac. F. Borin, Venezia 1987.

M. Le Fanu, *The cinema of Andrei Tarkovsky*, London 1987.

A. Kovács, A. Szilágyi, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, Lausanne 1987.

Per Andrej Tarkovskij, Roma 1987.

Andrej Tarkovskij, oprac. S. Cori, S. Siniscalchi, Roma 1988.

G. Gauthier, *Andrei Tarkovski*, Paris 1988.

Andriei Tarkovski, oprac. G. Ciment, Paris 1988.

M. Zak, *Andrej Tarkowskij*, Moskwa 1988.

O Tarkowskom, Moskwa 1989.

Il fuoco, l'acqua, l'ombra, oprac. P. Zamperini, Firenze 1989.

A. De Baecque, *Andrei Tarkovski*, Paris 1989.

M. Turovskaja, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, London 1989.

F. Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma 1989.

Andriej Tarkowski, „Film na świecie" nr 363-364 (III-IV 1989), oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989.

O Tarkowskom, oprac. M. Tarkowskaja, Moskwa 1989.

Fino alla fine del mondo. Il cinema di Andrej Tarkovskij, Roma 1990.

About Andrej Tarkovsky, oprac. M. Tarkovskaja, Moskwa 1990.

Andrej Tarkovskij: Le ragioni della poesia, Lecce 1990.

Von Eisenstein bis Tarkovskij: Die Malerei der Filmregisseure Russlands, oprac. I. Jassenjawsky, USA 1990.

Tworczestwo Andrieja Tarkowskogo, oprac. L. Ałowa, O. Bobrowa, Moskwa 1990.

Mir i fil'my Andrieja Tarkowskogo, Moskwa 1991.

M. Turowskaja, *Siem c połowinoj ili fil'my Andrieja Tarkowskogo*, Moskwa 1991.

A. Söderbergh Widding, *Gränsbilder. Det dolda rummet hos Tarkovskij*, Stockholm 1992.

Opracował SEWERYN KUŚMIERCZYK

NOTY O AUTORACH

LAYLA ALEXANDER – szwedzka badaczka filmu, historyk filmu, autorka scenariuszy filmów krótkometrażowych; współpracowała z Andriejem Tarkowskim przy *Ofiarowaniu* jako asystentka i tłumaczka.

NATALIA BARANSKA (ur. 1908) – prozaik, debiutowała w 1968 opowiadaniem *Prowody* (*Pożegnanie*), wg którego film pod tym samym tytułem zrealizowała Kira Muratowa; autorka m.in. powieści historycznych z życia Puszkina i jemu współczesnych.

LEONID BATKIN (ur. 1931) – rosyjski kulturoznawca, historyk sztuki, autor 10 książek o włoskim Odrodzeniu.

DARIUSZ CZAJA – etnograf, pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim.

ANDRZEJ DRAWICZ – krytyk literacki, tłumacz. W latach 1989-1991 przewodniczący Komitetu do Spraw Radia i Telewizji. Autor książek z dziedziny literatury rosyjskiej i polskiej, m.in. *Literatura radziecka* 1917--1967 (1968), *Konstanty Ildefons Gałczyński* (1968), *Zaproszenie do podróży* (1974), *Pytania o Rosję* (1981), *Spór o Rosję* (1988), *Pocałunek na mrozie* (1990).

PAWEŁ FLORENSKI (ur. 1882, rozstrzelany 1937 na Wyspach Sołowieckich) – prawosławny teolog, filozof, historyk sztuki i kultury, literaturoznawca, folklorysta, fizyk i matematyk; autor m.in. książek: *Stołp i utwierżdienije istiny* (*Filar i podpora prawdy*), *O simwołach Bieskoniecznosti* (*O symbolach Nieskończoności*), *Ikonostas*. Patrz także s. 154.

WADIM JUSOW (ur. 1929) – operator filmowy, autor zdjęć do filmów Andrieja Tarkowskiego: *Mały marzyciel, Dziecko wojny, Andriej Rublow, Solaris*; poza tym m.in. do filmów: *Chodząc po Moskwie* i *Nie smuć się* Danelii, *Oni walczyli za ojczyznę* Bondarczuka.

ALEXANDRA KARRIKER – filmoznawca (USA).

ANDRÁS KOVÁCS – węgierski krytyk filmowy.

JEFIM LEWIN – rosyjski teoretyk i historyk filmu, pedagog i redaktor (zm. 1991).

HÅKAN LÖVGREN – filmoznawca szwedzki, tłumacz z jęz. angielskiego i rosyjskiego, współpracował z Andriejem Tarkowskim przy *Ofiarowaniu*.

WŁADIMIR MICHAŁKOWICZ (ur. 1937) – filmoznawca i badacz telewizji.

ANDRIEJ MICHAŁKOW--KONCZAŁOWSKI (ur. 1937) – reżyser filmowy, twórca m.in. filmów *Pierwszy nauczyciel* (1965), *Istorija Asi Klaczynoj, kotoraja lubiła, da nie wyszła zamuż* (1967, zatrzymany przez cenzurę, na ekranach – 1988), *Szlacheckie gniazdo* (1969), *Wujaszek Wania* (1971), *Sybiriada* (1979), *Kuroczka riaba* (1993); w latach 80. realizował filmy w USA: *Maria's lovers* (1983), *Uciekający pociąg* (1985), *Shy People* (1987), *Wewnętrzny krąg* (1990).

WOJCIECH MICHERA (ur. 1959) – archeolog, antropolog, wykładowca w warszawskiej Szkole Teatralnej i na Uniwersytecie Otwartym (przy Uniwersytecie Warszawskim), eseista, autor książki *Antydäniken* (1992).

ALEKSANDR MIEŃ (1935-1990) – kapłan, teolog, szkolny kolega Tarkowskiego. Jedna z najwybitniejszych postaci Rosji drugiej połowy XX w., autor kilkunastu książek o historii religii i rozpraw teologicznych. Poniósł śmierć męczeńską.

OKSANA MUSIJENKO – ukraiński historyk sztuki, wykładowczyni Instytutu Teatru i Filmu w Kijowie, autorka licznych prac o europejskiej sztuce filmowej.

OLGA NIESTIEROWA – historyk filozofii, pracownik naukowy Instytutu Literatury Bizantyńskiej oraz Instytutu Historii Literatury Światowej Rosyjskiej Akademii Nauk.

HENRYK PAPROCKI – polski teolog, historyk Kościoła Wschodniego, tłumacz, znawca twórczości Dostojewskiego, duchowny prawosławny.

BOHDAN POCIEJ – muzykolog, krytyk muzyczny, długoletni redaktor „Ruchu Muzycznego". Autor książek m.in.: *Bohdan Wodiczko* (1964), *Klawesyniści francuscy* (1969), *Idea, dźwięk forma* (1972), *Bach – muzyka i wielkość* (1972), *Lutosławski a wartość muzyki* (1976), *Szkice z późnego romantyzmu* (1978), *Mahler* (1992).

ZBIGNIEW PODGÓRZEC – tłumacz (m.in. Dostojewskiego, Gogola, Florenskiego) i znawca literatury i kultury rosyjskiej, eseista. Autor m.in. książki *Wokół ikony – rozmowy z Jerzym Nowosielskim* (1985), współautor *Słownika tajemnych gwar przestępczych* (1983).

GRIGORIJ POMIERANC – rosyjski myśliciel, publicysta, dysydent i więzień polityczny w czasach radzieckich, wieloletni współpracownik emigracyjnego pisma „Kontinient".

TOMÁŠ ŠPIDLIK – jezuita, znawca kultury rosyjskiej i duchowości wschodniej; od 1950 r. przebywa we Włoszech; pracował m.in. w sekcji czeskiej Radia Watykańskiego; po polsku ukazał się także jego podręcznik życia chrześcijańskiego *U źródeł światłości.*

HIROSI TAKAHASI – japoński dziennikarz i krytyk filmowy.

MARINA TARKOWSKA (ur. 1935) – młodsza siostra Andrieja Tarkowskiego; redaktorka, leksykograf. Po śmierci brata zebrała i opracowała poświęcony mu zbiór wspomnień (Moskwa 1989). Jest także autorką przygotowywanego do druku zbioru krótkich opowiadań o dzieciństwie spędzonym z bratem.

ARSIENIJ TARKOWSKI (1907-1989) – wybitny poeta rosyjski, ojciec Andrieja Tarkowskiego. Swoje wiersze zaczął publikować dopiero w 1962, gdyż wcześniej nie miał możliwości druku. Swoją pierwszą żonę, matkę reżysera, opuścił w 1935.

MAJA TUROWSKA (ur. 1924) – krytyk filmowy i teatralny, eseistka, scenarzystka (m.in. współautorka scenariusza filmu Michaiła Romma *Zwyczajny faszyzm.*) Patrz także str. 287.

GIEORGIJ WŁADIMOW (ur. 1931) – rosyjski pisarz (debiut – 1960), krytyk literacki, redaktor; autor m.in. powieści: *Katastrofa* (*Bolszaja ruda*), *Wierny Ruslan* (1962-1963, I wyd. – 1975, Frankfurt n. Menem). W 1983 wyjechał z ZSRR i osiadł w RFN, w latach 1984-1986 był redaktorem naczelnym emigracyjnego czasopisma „Grani".

NEJA ZORKAJA (ur. 1924) – filmoznawca, autorka licznych prac z dziedziny teorii i historii kina radzieckiego i światowego.

SUMMARY OF ARTICLES

Krzysztof Zanussi TO RECALL ANDREI TARKOVSKY 7
The eminent Polish director tries to give the reasons why he considers Andrei Tarkovsky to be an artist of genius

BIOFILMOGRAPHY OF ANDREI TARKOVSKY 11

Marina Tarkovskaya PIECES OF THE MIRROR 17
Tarkovsky's sister, in a series of loosely connected associations, recalls her and her brother's childhood. The same events and pictures appear, known from some of Tarkovsky's films, *The Mirror*, in particular. There is mention of shortages and hardships of a war life, the sense of loneliness, the lack of safety, the rejection by father and the desperate sacrifice of mother. Marina included in her account her whole admiration for her brother, his talent, courage and vitality. She herself keeps in the background as a watchful and sensitive observer.

Natalia Baranskaya THE EVENINGS OF ONE SUMMER 50
This is a recollection of a long-time friend of Andrei Tarkovsky's mother. This is a story about an estranged wife, the mother with two children; the holidays they spent together; the difficult character of the future film director; his education; how he quit oriental studies; his participation in a geological expedition and a search for his own way in life.

Arsienii Tarkovsky POEMS 53

Grigorii Pomerants IN QUEST OF AN INNER CIRCLE 61
Grigorii Pomerants, the Soviet dissident concentrates on the retrospective experiences of Russian history and spiritual quests in Tarkovsky's films. *The War Child* and *Andrei Rublev* are the accumulation of atrocities and cruelty of Russia's history. A spiritual problem of atonement is the main theme in the *The Mirror* and the *Solaris*, while in the *Stalker*–Pomierants claims – Tarkovsky came closest to a mystical feeling of inner light, out of which all religions grow.

Yefim Levin ON THE PROBLEM OF SACRIFICE 67
The evolution of a problem of sacrifice in Tarkovsky's work. The sacrifice of an innocent child, of artistic work, the sacrifice for the sake of restoring the harmony of spirit, the inability of self-sacrifice – the contents of the artist's first four films. A call to self-improvement through a sacrifice in the film *Stalker*. The last two films speak about the need to make a sacrifice by man, ask a question about an ability of self-sacrifice.

Andras B. Kovacs TARKOVSKY'S TWO WORLDS 77
An analysis of Tarkovsky's films allows to show the film director's religious awareness. The picture of the existence of the two worlds; spiritual and

material; nature and culture; eternal, religious values and history is the dominant subject of his films.Tarkovsky's work may be viewed as different answers to one question: how to adapt individual awareness to the outside world. If Tarkovsky's heroes think that their task is to reconcile the spiritual and historical worlds, then it means that there is a permanent conflict between them and the outside world and the films are an attempt and expression of the artist's confidence in a possibility to unite them.

Vladimir Mikhalkovich THE ENERGY OF A PICTURE 81
Energy of cosmos and the energy of a picture in Tarkovsky's films. The tradition of the Far East and an analysis of the theme of a tree and the legend connected with the tree in *The Sacrifice.* A tree and an eye in one of the last drawings by the film director. The dynamic presentation of the world – the meaning of movement and rhythm. The understanding and meaning of the notion of „recorded time". Haiku in Eisenstein and Tarkovsky. An image as a source of energy and an opportunity to fuse with the energy of cosmos.

Teresa Rutkowska THE UNIVERSE IN AN IMAGE 101
Rutkowska discusses the aesthetics of Tarkovsky and its place in the contemporary theory of film. According to the authoress, a film's figure is the chief notion of this theory. Its basic features include being concrete, material and also the stamp of individual character and artistic uniqueness. It cannot boil down to one component of a film, such as a sequence, frame, sound, montage, etc. Time is a constituting element of the figure. The issue has been discussed by Gilles Deleuze in the work Image-temps.

Dariusz Czaja TARKOVSKY AND SYMBOL 107
The author begins with a contradiction that appears when attempts are made to interpret Tarkovsky's films, in view of his declared theoretical assumptions.Tarkovsky has fervently protested against attempts to sense symbolic meanings in his films, claiming that a symbol in itself contradicts the essence of the cinema. At the same time, however, it seemed obvious for anyone who tried to „interpret" his films, that the images created by the artist are characterized by a surplus of meanings, which is not easy to be translated into the language of notions. So, their symbolic quality seems to be beyond doubt. Czaja explains this contradiction with Tarkovsky's very traditional way of understanding a symbol, after all, typical to Russian culture in general. From the hermeneutic point of view (borrowed from Averencev, Bachelard, Eliade, Durand and others) this contradiction can easily be avoided, the author argues.

Ryszard Ciarka NARCISSUS AND MIRROR 114
The myth of Narcissus and its interpretation by André Gide is the starting point of the author's deliberations over Tarkovsky's artistic work. In a sense, this myth is re-created in a creative process. Narcissus contemplating

his reflectionin a pool symbolizes a mental return to the roots, towards the past. This memory's spurt, the process of recalling is at the same time a constituting element of Tarkovsky's film *The Mirror*. In this world or recollections, the logic of relations of cause and effect becomes suspended. The structure of space and time, the boundaries between the material and spiritual world are flexible and changeable. Reality reflected in the mirror (pond) takes on a new dimension and meaning.

Wojciech Michera IN FRONT OF THE CHAMBER 119
Michera reconstructs the philosophical contents of Andrei Tarkovsky's film *Stalker*. Citing the hermeneuting theory of a symbol, he discusses the meaning of the picture Zones as a notion of poetic perception and existence. He reconstructs the profound references to the Christian Orthodox Church tradition, interpreting, among others, the concept of a miracle. The author shows a desire of a metaphorical flight from the literal meaning of an artistic message and as the importance of the concrete in which you can see, in the mind's eye, a universal dimension.

Neya Zorkaya HOME AND ROAD 128
Thoughts on the problems of interpreting the symbols of Tarkovsky's films. Zorkaya thinks his films' leitmotifs are symbols typical of Russian symbolism, and the director is an heir to the poetic tradition of great Russian artists. The authoress discusses two – in her opinion – very important picture symbols for Tarkovsky's work: Home and Road.

Seweryn Kuśmierczyk *STALKER* AS AN ICON 139
The Stalker as a vision of man's spiritual and inner world. A comparison of the film's symbols, media of expression and its message with the symbols and theology of an icon. The creation of Space-Time, the use of an internal perspective, the symbols of colour, light and darkness, the presence of unique „yurodstvo", the technique of influencing spectators and the depth of conveyed spiritual values make the film similar to an Old Russian scared painting.

Pavel Florenski THE REVERSE PERSPECTIVE 153
The is an essay by a prominent Russian philosopher, theologian and a researcher of culture. The first part of the work on theoretical and historical deliberations on the role of liner perspective in art. Citing from the wide cultural background, the author proves that whether it (perspective) is used or not does not result from artists' skills or inabilities but it is a conscious act of will, born out of the way they understand and feel the world.

Henryk Paprocki A DREAM ABOUT MAN 169
The film about Rublev is neither a biography nor a classic life of a saint. This is a film story about the painter of icons and its action takes place at the boundaries of a dream. And although Tarkovsky yields to the influence

of Marxism, it is evident that he is clearly interested in symbols and dreams. Paprocki thinks that Tarkovsky found the sources of philosophical interpretation of symbols and dreams in the works of Pavel Florenski and Lev Shestov.

Thomas Spidlik THE RELIGIOUS FOUNDATIONS OF TARKOVSKY'S FILMS 178
It is a profound analysis of the work of Tarkovsky, that places it in the Russian tradition of theology and culture. Spidlik discusses Tarkovsky's search for the meaning of the world and his spiritual development against the theological thought of Florenski, Soloviov, Homiakov, Dostoevsky, Trubetski.

ANDREI TARKOVSKY'S PRAYER 191

Olga Nesterova CHRISTIAN SYMBOLS IN *ANDREI RUBLEV* 192
A great number of symbols and references, derived from the world of the fine arts and literature, in Tarkovsky's films is amazing. He does not use them as peculiar interludes or ornaments that were to clarify something. Nesterova writes that in his films, they are like a general setting of an action, like epigraphs (themes for meditation) which help us understand the key thought of the work or its separate themes.

STALKER'S PRAYER 198

Priest Alexandr Mien CONTACT 199
Mien, the Orthodox Church priest who was assassinated, nota bene Tarkovsky's school mate („dreary boys' school no. 554 resembling barracks") discusses relations of his films, *Solaris* and *Stalker*, in particular and also *The Sacrifice* to their literary sources. Both in *Solaris*, based on the plots of Stanislas Lem's novel and in *Stalker* that originated from the novel by the Strugacki brothers, Tarkovsky – in plots and the authors' message borrowed from the two novelists – makes creative revisions and transformations. It, in the prophetic vision, Lem is concerned about a conflict of terrestrial creatures with extra-terrestial „other begins", Tarkowski shifts the problem on Contact between man, nature and Being and also expresses a „modern myth" which solitude is becoming. Mien attempts to bring out the elements of the artist's gnostic approach, a Christian vision of his works, where „...faith manifests itself not in the resignation from reason but in confidence in Being, in discovering the meaning and soulfulness."

DOMENICO'S SPEECH 207

Leonid Batkin WHAT IS THAT – NOSTALGIA? 208
Batkin attempts to define „what the terrible Russian nostalgia is". He assumes as a starting point of his comparison the poetic visions of emi-

grants' perception of the West by Brodsky and Tarkovsky. Spiritual and religious character of poetization of the problem of a failure of „Russian soul" to adapt to emigration, proposed by Tarkovsky's film, is throughly and critically analysed. This analysis cites social, historical and political aspects of Russian distinctness and its getting more acute during the Communist era.

Alexandra Karriker SOME THEMES AND IMAGES IN TARKOVSKY'S LAST FILMS 218
The author examines the recurrent literary themes and pictures in Tarkovski's last films (*Nostalgia* and *The Sacrifice*). The themes and pictures show poetic, theoretical and philosophical problems haunting the artist. These re-appearing images are mostly borrowed from the natural world (the symbols of fire and water) and express the film heroes' spiritual search. The *Nostalgia* expatiates upon problems touched upon in his earlier films: a search for faith and as well a physical andspiritual return to homeland. In the *The Sacrifice*, there are many references to Dostoevsky's *The Idiot*. Both in the film and in the novel, a religious painting in the source of inspiration and admiration.

ALEXANDER'S PRAYER 222

Håkan Lövgren LIFE ITSELF IS AN ANSWER TO A QUESTION 223
Relations between the film *The Sacrifice* and the painting *Adoration of the Magi* by Leonardo da Vinci. Similarities in formand contents. They are, among others, a direct quotation of the picture and its fragments, analogies connected with light and colour's intensity, the self-sameness of iconographic themes and references to the painting's foreground in the film's story and its background in Alexander's dreams. The analysis of the key theme of a tree (the tradition of Christianity and alchemy) and the plot of a sacrifice.

Oksana Musiienko TARKOVSKY AND THE IDEAS OF THE „PHILOSOPHY OF BEING" 232
Musiienko concentrates on the harmony of Tarkovski's films' problems, plots and fates of heroes – starting with *The War Child* with the existential philosophy of Jean Paul Sartre and Albert Camus, in particular. She, however, does not find many direct, immediate borrowings drawn from the „philosophy of being" but sees closer relationships and „spells" within the circle of Kierkegaard and Dostoevski, believed to be the precursors of Existentialism. Like in the films of Antonioni, Bergman and Resnais, Tarkovsky feels close to the existential attitudes of individual heroes towards the surrounding reality which does offers no alternative. For some of Tarkovsky's characters, home is the centre of all that is human, therefore the vision of a homless person looking for his roots, „the man of barracks", present in Existentialism and Tarkovsky's films, takes on a tragic dimension.

TO UNDERSTAND THE NATURE OF CREATION **Hiroshi Takahashi** talks with Vadim Yousov 239
The conversation with Vadim Yousov, the director of photography in such Tarkovsky's films, like: *The Steamroller and the Violin*; *The War Child* and *Andrei Rublev*, brings us closer to Tarkovsky, the permanent explorer experimenting with a film picture and the man who makes choices, taking a serious decision to stay in the West.

Layla Alexander ANDREI TARKOVSKY'S SECRETS 245
It is a personal recollection of the associate and friend of Tarkovsky on the filming of *The Sacrifice*. She writes about the way the film was made, her impressions, memories, dreams and presentiments with which he wove the graphic material of the film. This metapsychical factor determines the uniqueness of Tarkovsky as an artist.

Andriei Mikhalkov-Konchalovsky I DREAM ABOUT ANDREI 254
This text is an analytical account of a growing creative disagreement between Tarkovsky and Mikhalkov-Konchalovsky, at the beginning two associates whose two mature creative roads have diverged. Mikhalkov-Konchalovsky claims Tarkovsky was artistically closest to Bresson, mostly due to the lack of interest in an actor, emotionality and sensuality replaced by „spirituality", interpreted trivially as something unintelligible but important to express. In this way,Mikhalkov-Konchalkovsky argues that the expression of an author-film maker takes precedence of that of an actor. Stressing the profound differences between the two film directors, the text emphasizes the missionary-like pride of the maker of *The Mirror*.

Janusz Gazda PARADJANOV'S COLLAGE 265
An interpretation of Paradjanov's collage displaying Tarkovski and Paradjanov himself.

Andrei Tarkovsky THE BEST TEN 268

Bohdan Pociej THE PRESENCE OF MUSIC 271
The author starts to discuss the musicality of Tarkovsky's films with a syncretic and synaesthetic conception of a masterpiece, the symptoms of which – he believes – are present in Tarkovsky's last films, in particular. He stresses profound isomorphism of the films and their key scenes with musical adagio. For Pociej, the presence of music is like the presence of mystical spirituality, „making an appeal to Supersensuality."

Maya Turovskaya ANDREI TARKOVSKY: THE PREMATURE *HAMLET* 278
Tarkovsky's spectacle against other stage productions of Shakespeare'a tragedies in Soviet theatres and the show's place in Tarkovsky's artistic biography. The way of directing individual roles, mutual relations between the characters and the major stage realizations. Turovskaya points to

ethical incompatibility between the art of theatre and Tarkovsky, the film director. It was a spectacle separating two phases in the artist's life.

A LETTER by **Andrei Tarkowski** 288
A LETTER by **Georgii Vladimov** 294
Georgii Vladimov recalls his first encounter with Tarkovsky during the show of the film *The Mirror.* Apart from a few thoughts about the film, he quotes a letter of 1975, in which the film director, writing about his life and work, very frankly and openly expressed his desperation of that time. The short letter of Tarkovsky is given a fairly extensive comment by Vladimov.

Andrzej Drawicz TOWARDS A BLACK SCREEN 295
The author tells about his personal attitude to Tarkovsky's films. While he is a fervent admirer of his first films *The War Child* and *Andrei Rublev*, he disapproves of Tarkovsky's later films. He looks for reasons in his own perception limits and also in the fact that Tarkovsky, he claims, failed to look at himself with distance while his deep immersion in the dark corners of his soul made him lose emotional contact with a spectator.

Gilles Renard MASTER ANDREI 300
Renard attends a seminar on the history of film, run by Maria Kornatowska at Film School in Łódź. He tells why young people,educated to become film directors, are fascinated by the work and personality of Tarkovsky.

FILMOGRAPHY OF ANDREI TARKOVSKY 303
THEATRICAL WORKS OF ANDREI TARKOVSKY 306
BIBLIOGRAPHY 306

NOTES ON AUTHORS 309
SUMMARY OF ARTICLES 310
SOMMAIRE 318

SOMMAIRE

UN SOUVENIR D'ANDRIEI TARKOVSKI par **Krzysztof Zanussi** 7
BIOFILMOGRAPHIE D'ANDRIEI TARKOVSKI . 11

LES PIECES D'UN MIROIR par **Marina Tarkovskaya** 17
LES SOIRS D'UN CERTAIN ETE par **Natalia Baranskaya** 50
LES POEMES par **Arseni Tarkovski** 53

A LA RECHERCHES DE CERCLE INTERIEUR par **Grigorii Pomeranc** 61
SUR LE PROBLEME DE SACRIFICE par **Yefim Levin** 67
LES DEUX MONDES par **Andras Kovacs** 77
L'ENERGIE DE L'IMAGE par **Valentin Mihalkovitch** 81

L'UNIVERS DANS UNE IMAGE (LA CONTRIBUTION A L'ESTHETIQUE D'ANDRIEI TARKOVSKI OU SUR LES PIEGES DE LA TRADUCTION) par **Teresa Rutkowska** 101
TARKOVSKI ET LE SYMBOLE par **Dariusz Czaja** 107
NARCISSE ET UN MIROIR par **Ryszard Ciarka** 114
DEVANT LA CHAMBRE par **Wojciech Michera** 119
LA MAISON ET LE CHEMIN par **Neya Zorkaya** 128

STALKER COMME L'ICONE par **Seweryn Kuśmierczyk** 139
LA PERSPECTIVE INVERSE par **Pavel Florenski** 153
SUR PAVEL FLORENSKI ET SON *PERSPECTIVE INVERSE* par **Zbigniew Podgórzec** 154
LE REVE SUR L'HOMME par l'abbé **Henryk Paprocki** 169
LE FOND RELIGIEUX DES FILMS DE TARKOVSKI par **Thomas Spidlik** 178
LA PRIERE D'ANDRIEI TARKOVSKI 191
LA SYMBOLIQUE CHRETIENNE DANS *ANDREI ROUBLEV* par **Olga Nestorova** 192
LA PRIERE DE STALKER 198
LE CONTACT par l'abbé **Alexandr Mien** 199

L'EXPOSE DE DOMENICO 207
QU'EST-CE QU'EST LA NOSTALGIE par **Leonid Batkin** 208
CERTAINS MOTIVES ET PERSONNAGES DES DERNIERS FILMS DE TARKOVSKI par **Alexandra Karriker** 218
LA PRIERE D'ALEXANDRE 222
LA VIE MEME EST LA REPONSE (*L'HOMMAGE DES MAGES* DE LEONARDO DA VINCI ET *LE SACRIFICE* par **Hakan Lövgren** 223
TARKOVSKI ET LES IDEES DE „LA PHILOSOPHIE DE L'ETRE" par **Oksana Musiienko** 232

COMPRENDRE L'ESSENCE DE LA CREATION avec Vadim Yousov parle **Hiroshi Takahashi** 239
LES MYSTERES D'ANDRIEI TARKOVSKI par **Layla Alexander** 245
JE REVE A ANDRIEI par **Andriei Mihalkov-Konchalovski** 254
COLLAGE DE PARADJANOV par **Janusz Gazda** 265
LES DIX MEILLEURS FILMS par **Andriei Tarkovski** 268

LA PRESENCE DE LA MUSIQUE par **Bohdan Pociej** 271
ANDRIEI TARKOVSKI: *HAMLET* PRECOCE. LES REMARQUES DE SPECTATEUR par **Maya Tourovskaya** 278
LE LETTRE D'ANDRIEI TARKOVSKI 288
LE LETTRE DE GEORGI VLADIMOV A ANDRIEI TARKOVSKI 294
VERS L'ECRAN NOIR par **Andrzej Drawicz** .. 295
MAITRE ANDRIEI par **Gilles Renard** 300

FILMOGRAPHIE D'ANDRIEI TARKOVSKI 303
LES OEUVRES THEATRALES 306
BIBLIOGRAPHIE 306

NOTES SUR LES AUTEURS 309
CONTENTS 310
SOMMAIRE 318

Nakładem Instytutu Sztuki PAN i Komitetu Kinematografii ukażą się:

Andriej Tarkowski
Scenariusze

przedmową i przypisami opatrzył Seweryn Kuśmierczyk

Pierwsze w świecie pełne wydanie scenariuszy Andrieja Tarkowskiego. Większość spośród nich nie była dotychczas nigdzie publikowana. Przekładu dokonano z osobistych egzemplarzy autora, zawierających jego ostateczne poprawki i uzupełnienia. Tarkowski pracował nad stroną literacką scenariuszy również po nakręceniu filmów, przygotowując teksty do przyszłej publikacji.

W dwóch tomach zostały zebrane następujące scenariusze: *Walec drogowy i skrzypce, Dzieciństwo Iwana, Andriej Rublow, Solaris, Biały, biały dzień, Stalker, Nostalgia, Ofiarowanie, Cudowny powiew, Sardor, Hoffmanniana*. Tworzą one odrębną, bardzo istotną, a dotychczas nieznaną sferę twórczości wielkiego reżysera.

Scenariusze otrzymały opracowanie naukowe, które przybliża i objaśnia proces ich powstawania. W przypisach zostały przedstawione różne, autorskie wersje poszczególnych fragmentów, sposób odwoływania się przez Tarkowskiego do postaci i wydarzeń historycznych, dzieł literackich oraz własnych wspomnień i snów.

Zbiór zamyka pełna filmografia.

Andriej Tarkowski
Dzienniki

przełożył i przypisami opatrzył Seweryn Kuśmierczyk

W czasie ostatnich kilkunastu lat życia (1970-1986) Andriej Tarkowski prowadził *Dziennik*. Były to codzienne notatki, zapiski, rysunki czynione w notatniku lub na stronach kalendarza. Dotyczyły aktualnej pracy artystycznej, projektów i zamierzeń, a także codziennych trosk i kłopotów. Życie i twórczość wzajemnie się tu przenikają, tworząc nierozerwalną całość.

Dzienniki są niezbędnym dopełnieniem wiedzy o dziele życia Tarkowskiego. Jego wrażliwość i geniusz twórczy ukazują tu fascynujące, nie znane dotychczas oblicze. Możemy – wstępując do pracowni reżysera, śledząc jego myśli, marzenia i sny – towarzyszyć narodzinom znanych z ekranu arcydzieł. To niezwykła możliwość wejścia w intymną, zazwyczaj pilnie strzeżoną, zamkniętą przed wzrokiem niepowołanych sferę życia artysty. Tym większa, że na stronach *Dzienników* Tarkowski jest szczery. Nie były to zapiski sporządzane z myślą o późniejszej publikacji.

Dzienniki zostały opracowane naukowo. W przypisach znajdują się informacje o pojawiających się w notatkach reżysera osobach i wydarzeniach, zlokalizowane są cytaty, podane informacje, które przybliżają czytelnikowi opisywane przez Tarkowskiego fakty.

Książka zawiera także indeks nazwisk i tytułów, indeks filmów, prac i zamierzeń twórczych artysty, indeks nazw geograficznych oraz kalendarium życia i twórczości Tarkowskiego.

Pozycja sponsorowana
przez
Ministerstwo Kultury i Sztuki
Fundację Kultury
Fundację Batorego

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego"
na drugie półrocze 1995 oraz rok 1996
półroczna – 10 zł
roczna – 20 zł
Wpłaty na prenumeratę przyjmuje firma AMOS
Warszawa, ul. Zuga 12
Konto: PKO VIII Oddział Warszawa nr 1586-77578-136
(z zaznaczeniem: prenumerata „Kwartalnika Filmowego").
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest dwukrotnie droższa.
Prenumerata zagraniczna:
półroczna – 10 USD, roczna – 20 USD

„KWARTALNIK FILMOWY"
Wydawca: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
00-950 Warszawa, Długa 28
Adres redakcji: 00-950, ul. Długa 28, pok. 40
tel. 31-32-71 wewn. 234; fax: 31-31-49
Skład i druk: Zakład Poligraficzny mgr inż. Piotr Włodarski
ul. Ksawerów 21, 02-656 Warszawa, tel. 43-14-71 w. 240
Korekta: Maria Magdalena Matusiak
Zdjęcia: Filmoteka Narodowa, Archiwum IS PAN,
zbiory Mariny Tarkowskiej

ISSN 0452-9502