

Tadeusz Kałużny

Ikoniczny paradygmat filmowej twórczości Andrieja Tarowskiego

Collectanea Theologica 80/1, 99-121

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TADEUSZ KAŁUŻNY, KRAKÓW

IKONICZNY PARADYGMAT FILMOWEJ TWÓRCZOŚCI ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

Andriej Tarkowski to jeden z najbardziej oryginalnych rosyjskich reżyserów ubiegłego wieku. Jego filmy spotkały się z dużym uznaniem widzów nie tylko w Rosji, ale i na całym świecie. Jego filmowa twórczość inspirowała i wciąż inspiruje do analiz i refleksji nie tylko filmoznawców i historyków filmu, ale również teologów. Jednocześnie od samego początku filmy rosyjskiego reżysera uważane są przez wielu za hermetyczne, trudne i wymagające. Wydaje się, że ważny klucz do lepszego zrozumienia filmów Tarkowskiego może stanowić znajomość szerszego kontekstu, towarzyszącego ich powstaniu, czyli rosyjskiej kultury i tradycji duchowej, w której wzrastał i w znacznej części tworzył.

Nie sposób przedstawić tutaj w sposób wyczerpujący wszystkie charakterystyczne elementy rosyjskiej duchowości, które składają się na religijne podłoże filmów Tarkowskiego. Ograniczymy się do wskazania na jeden istotny element tej tradycji duchowej, a mianowicie na ikonę. W twórczości Tarkowskiego można bowiem zauważyć ścisły związek między filmem i ikoną. Można nawet postawić tezę, którą postaramy się tutaj uzasadnić, że ikona stanowi paradygmat filmowej twórczości rosyjskiego reżysera.

Do szczegółowej analizy w niniejszym opracowaniu zostały wybrane dwa najbardziej reprezentatywne dla naszego tematu filmy rosyjskiego reżysera: *Andriej Rublow* i *Stalker*. Pomocniczo odwołujemy się również do książki Tarkowskiego *Czas utrwalony*. Wśród wykorzystanych opracowań na uwagę zasługują publikacje wybitnego znawcy duchowości wschodniej, obecnie kardynała, Tomaša Špidlika SJ, prawosławnego teologa, ks. Henryka Paprockiego oraz wybitnego znawcy filmowej twórczości rosyjskiego reżysera, Seweryna Kuśmierczyka.

Filmowa twórczość Andrieja Tarkowskiego

Andriej Tarkowski (1932-1986): profil biograficzny

Andriej Tarkowski urodził się w 1932 r. w Związku Radzieckim (obecnie Rosja) w małej wiosce Zawraże nad Wołgą, w artystycznej rodzinie o polskich korzeniach¹. Ojciec reżysera (Arsienij Aleksandrowicz Tarkowski) był znanym poetą i tłumaczem, matka zaś (Maria Iwanowna Wiszniakowa) aktorką. Po rodzicach Andriej odziedziczył talent artystyczny. Niestety, ich małżeństwo rozpadło się już w 1935 r. Lata dzieciństwa Andriej spędził na wsi, w miejscowości Ignatiewo. Od 1943 r., razem z mamą i młodszą siostrą Mariną, zamieszkał w Moskwie. Tam kontynuował naukę w szkole powszechnej. Uczył się równolegle w szkole muzycznej i plastycznej oraz studiował język arabski w Instytucie Języków Wschodnich. W latach 1956-1960 odbył studia reżyserskie w Państwowym Instytucie Kinematograficznym². W tym okresie powstały jego dwa szkolne filmy krótkometrażowe (*Koncentrat* i *Dzisiaj przepustki nie będą*) oraz jego film dyplomowy *Walec drogowy i skrzypce* (tytuł polski: *Mały marzyciel*)³.

Po zakończeniu studiów, w trakcie ponad dwudziestoletniej pracy w Związku Radzieckim, Tarkowski zrealizował pięć pełnometrażowych filmów fabularnych. W 1961 r. powstał film *Dzieciństwo Iwana* (polski tytuł: *Dziecko wojny*), oparty na motywach opowiadania Władimira Bogomołowa pod takim samym tytułem⁴. Jest to przejmująca opowieść o dwunastoletnim chłopcu, który został zwiadowcą na fron-

¹ O swoich polskich korzeniach wspomina zarówno Andriej Tarkowski, jak i jego ojciec, Arsienij Tarkowski. Zgodnie z genealogią rodziny, odtworzoną już po śmierci reżysera przez jego siostrę, Marinę Tarkowską, ród Tarkowskich wywodzi się z polskiej szlachty. U początku tej genealogii znalazł się mieszkający w XVIII w. w Lublinie Wojciech Tarkowski, herbu Klamry; por. S. K u ś m i e r c z y k, *Droga Andrieja Tarkowskiego*, w: A. T a r k o w s k i, *Czas utrwalony*, Warszawa 2007, s. 255-256.

² Por. *tamże*, s. 257-259; G. P r z e b i n d a, *Andriej Tarkowski*, w: G. P r z e b i n d a, J. S m a g a, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku. Leksykon*, Kraków 2000, s. 290. W 1960 r. Tarkowski ożenił się z Irmą Rausz, koleżanką ze studiów w szkole filmowej. Jednak już w 1964 r. rozwiódł się z nią i w roku następnym zawarł drugi związek małżeński z Łarysą Kizilową. Z pierwszego małżeństwa urodził się (1962 r.) syn Arsienij. Natomiast z drugiego małżeństwa syn Andriej (ur. 1970); por. S. K u ś m i e r c z y k, *Kalendarium życia i twórczości Andrieja Tarkowskiego*, *Kwartalnik Filmowy* 17(1995) nr 7-10, s. 12-14.

³ P o r. t e n ż e, *Droga Andrieja Tarkowskiego*, s. 259.

⁴ Polski przekład opowiadania W. B o g o m o ł o w, *Iwan*, w: t e n ż e, *Druga noc. Opowiadania*, Warszawa 1961, s. 61-145.

cie wschodnim w czasie II wojny światowej. W 1965 r. Tarkowski zrealizował film *Andriej Rublow*, opowieść o średniowiecznym pisarzu ikon. Krytycy uważają, że jest to najwybitniejsze dzieło Tarkowskiego⁵. W 1972 r. powstał film *Solaris* na podstawie powieści Stanisława Lema. Dla rosyjskiego reżysera proza fantastyczno-naukowa była tylko pretekstem, punktem wyjścia do ukazania postaw etycznych i moralnych człowieka⁶. Dwa lata później Tarkowski zrealizował film autobiograficzny pod tytułem *Zwierciadło*. Zasadniczy wątek filmu koncentruje się wokół rozważań dorosłego mężczyzny, który umierając, odbywa wewnętrzną podróż po swoim życiu⁷. W 1979 r. powstał *Stalker* według powieści Borysa i Arkadija Strugackich *Piknik na skraju drogi*. Podobnie jak w *Solaris*, również w tym przypadku reżyser pozostawił na dalszym planie warstwę fantastyczno-naukową, a skupił się na fundamentalnych dylematach egzystencjalnych człowieka. Wątek filmu rozwija się wokół tajemniczej Strefy pochodzenia kosmicznego. W jej sercu znajduje się Komnata, w której spełniają się podobno najskrytsze życzenia. Do tego niezwykłego miejsca postanawiają udać się Profesor i Pisarz, a ich przewodnikiem jest tytułowy Stalker⁸.

Niełatwo było Tarkowskiemu żyć w radzieckim państwie i realizować swoje filmy. W marcu 1982 r. reżyser opuścił Związek Radziecki i wyjechał do Włoch. Mieszkał we Florencji. Powstały tam w 1983 r. dwa jego filmy. Pod wpływem osobistych przeżyć związanych z losem emigranta nakręcił film *Nostalgia*. W czasie przygotowań do realizacji tego filmu reżyser odbył podróż po Włoszech. Wrażenia z wędrówki zawarł w dokumencie *Czas podróży*, przeznaczonym dla telewizji włoskiej⁹.

Swój ostatni film, *Ofiarowanie*, Tarkowski nakręcił w 1986 r. w Szwecji. Jego przewodnim motywem jest ofiara, jaką wzorem Je-

⁵ Por. S. K u ś m i e r c z y k, *Droga Andrieja Tarkowskiego*, s. 262.

⁶ Por. *tamże*, s. 263. Ekranizacja *Solaris* odbiega w znacznym stopniu od książkowego pierwowzoru, co wywołało zdecydowany protest Lema. Konflikt z autorem powieści sprawił, że Tarkowski musiał częściowo odejść od swojej koncepcji filmu. Być może to zdecydowało, że *Solaris*, choć nagrodzony specjalną nagrodą na festiwalu w Cannes, okazał się jego najmniej udanym filmem; por. *tamże*.

⁷ Por. A. T a r k o w s k i, *Czas utrwalony*, s. 8-10; S. K u ś m i e r c z y k, *Droga Andrieja Tarkowskiego*, s. 264-265.

⁸ Por. *t e n ż e*, *Droga Andrieja Tarkowskiego*, s. 265-266. Można dodać, że w listopadzie 1979 r. Andriej Tarkowski przebywał wraz z delegacją filmowców radzieckich w Polsce; por. *t e n ż e*, *Andriej Tarkowski*, *Iluzjon* 2/1987, s. 53.

⁹ Por. *t e n ż e*, *Droga Andrieja Tarkowskiego*, s. 266.

zusa Chrystusa składa bohater filmu, Aleksander, aby oddalić zagrożenie zagłady nuklearnej. Przy realizacji tego filmu reżyserowi towarzyszyła już świadomość nieuleczalnej choroby nowotworowej i nieuchronności śmierci. Andriej Tarkowski zmarł na raka płuc w 1986 r. w Paryżu. Został pochowany na cmentarzu rosyjskich emigrantów w Sainte Geneviève-des-Bois pod Paryżem¹⁰.

Ogólna charakterystyka twórczości filmowej

Filmowa twórczość Andrieja Tarkowskiego jest raczej skromna ilościowo i obejmuje łącznie jedenaście filmów: siedem pełnometrażowych filmów fabularnych, jeden film dokumentalny i trzy krótkometrażowe filmy studenckie. To jednak wystarczyło, by zdobyć własną publiczność i liczne nagrody na festiwalach filmowych.

Cała filmowa twórczość Tarkowskiego to próba opisu kondycji człowieka, który doświadcza wewnętrznego rozdarcia, spowodowanego panującym w świecie kryzysem duchowym. Współczesny człowiek, odrzucając transcendencję, zatracił więź z *sacrum*. Jest tym samym pozbawiony istotnej części samego siebie, poczucia pełni i łączności z duchowym źródłem mocy i dobra. Jednak w swej najgłębszej istocie nadal zachowuje pamięć o swych korzeniach duchowych. Przed człowiekiem staje więc zadanie poszukiwania sensu w świecie i samym sobie, poszukiwania *sacrum*. Sprzymierzeńcem człowieka w tych zmaganiach z samym sobą, w dojrzwaniu do wiary i dążeniu do Boga – według Tarkowskiego – jest sztuka. Wyrażając tkwiącą w człowieku potrzebę harmonii i afirmując wszystko, co w nim najlepsze, sztuka powołana jest do tłumaczenia sensu życia i rozwoju duchowego potencjału człowieka¹¹.

Wątek ten jest głęboko obecny we wszystkich filmach rosyjskiego reżysera. Dla przykładu, film *Dzieciństwo Iwana (Dziecko wojny)* przywołuje dramatyczny obraz spustoszenia, jakiego w psychice bardzo młodego człowieka dokonała wojna. W *Andrieju Rublowie* zo-

¹⁰ Por. *tamże*, s. 268; G. Przebinda, *Andriej Tarkowski*, s. 291.

¹¹ Por. A. Tarkowski, *Realizacja filmu a odpowiedzialność artysty*, Kino 23(1989)nr 9, s. 35; H. Paprocki, *Sen o człowieku*, Kwartalnik Filmowy 17(1995)nr 7-10, s. 169; S. Kuśmierczyk, *Droga Andrieja Tarkowskiego*, s. 273-274; A. Kulig, *Religijne symbole zanurzone w historii – filmowa twórczość Andrieja Tarkowskiego*, w: E. Przybył (red.), *Religia wobec historii, historia wobec religii*, Kraków 2006, s. 458.

stają ukazane bolesne momenty historii Rosji i postawa artysty przeżalonego okrucieństwem swoich czasów i poszukującego harmonii. W *Stalkerze* widzimy ludzi rozdartych wewnątrz, pełnych goryczy i z wątpienia, ale zachowujących jednocześnie pamięć o *sacrum*. Takich ludzi tytułowy bohater filmu wiezie ku Komnacie. Stalker wierzy, iż wiodąc ludzi na próg Komnaty, przywodzi ich ku samopoznaniu, umożliwia doświadczenie łaski i przywrócenie wiary. W tym upatruje sens własnego życia i działania¹².

W filmowej twórczości Tarkowskiego z problemem człowieka łączy się ściśle biblijny motyw drogi. Wędrowka pojmowana była przez rosyjskiego reżysera jako alegoria duchowego i moralnego odrodzenia. Wyruszenie w drogę oznaczało zerwanie z grzechem i stało się początkiem pielgrzymki prowadzącej do królestwa Bożego. Wyrzekając się samego siebie, chrześcijanin otrzymuje dar wejrzenia w ukrytą tajemnicę swojej egzystencji. Prawdziwe doświadczenie i wiedza mogą być zdobyte przez człowieka tylko dzięki trudom przebytej drogi¹³. W drodze, także w sensie dosłownym, znajdują się bohaterowie wszystkich filmów Tarkowskiego. Tak np. w drodze spotykamy tytułowego bohatera *Andrieja Rublowa*. Duchowym centrum tego filmu, łączącym w sobie wszystkie trudne drogi, jest kluczowa, trwająca trzy minuty, scena procesji z krzyżem – „drogi krzyżowej”¹⁴.

Filmowa twórczość Tarkowskiego jest głęboko zakorzeniona w rosyjskiej kulturze i chrześcijańskiej tradycji duchowej. Nie jest to jednak twórczość religijna w sensie ścisłym. W centrum uwagi rosyjskiego reżysera znajduje się nie chrześcijaństwo ani Bóg, lecz człowiek. Aby jednak zrozumieć człowieka, należy udać się w podróż do tych obszarów tajemnicy, które – dla Tarkowskiego i wielu pisarzy rosyjskich – mają zasadniczo charakter chrześcijański, gdyż dotyczą tajemnicy Chrystusa, Boga-Człowieka¹⁵.

¹² Por. A. Helman, *Problemy adaptacji: „Stalker”*, Kino 26(1992)nr 7, s. 29.

¹³ Por. S. Kuśmierczyk, *Andriej Rublow: droga ku sacrum. Forma a przesłanie dzieła*, w: M. Przyłipiak, K. Kornacki (red.), *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Gdańsk 2002, s. 64-65; H. Paprocki, *Sen o człowieku*, s. 176.

¹⁴ Por. G. Guaita, *Strutture della poetica di Andriej Tarkovskij*, Nuova Umanità 13(1991)nr 74, s. 108-111; N. Zorkaja, *Dom i droga*, Kwartalnik Filmowy 17(1995)nr 7-10, s. 130-131.

¹⁵ Por. T. Špidlik, *Religijne podłoże filmów Tarkowskiego*, Kwartalnik Filmowy 17(1995)nr 7-10, s. 178; H. Paprocki, *Sen o człowieku*, s. 169.

Film jako ikona

Ikona zajmuje w rosyjskiej kulturze i duchowości miejsce szczególne. Nie dziwi więc fakt, że w twórczości filmowej Tarkowskiego, ukształtowanego w duchu prawosławia, tradycja ikoniczna znalazła głębokie odzwierciedlenie. Według rosyjskiego reżysera, to właśnie święte ikony najlepiej prowadzą nas do tajemnicy: nie tylko łączą Boga i człowieka, ducha i materię, lecz także ludzi między sobą. Tarkowski chętnie więc nawiązywał w swojej twórczości do ikony, znajdując w niej swego rodzaju plastyczny wzorzec bądź paradygmat.

Szczególny szacunek Tarkowskiego do ikony nie ogranicza się jedynie do wymiaru narracyjnego, tj. odwoływania się w swoich filmach do motywów ikonograficznych, ale znajduje urzeczywistnienie również w wymiarze formalnym, tzn. w rozumieniu procesu twórczego oraz w „ikonicznym” sposobie obrazowania. Dlatego filmy Tarkowskiego stają się czymś w rodzaju ikon pisanych za pomocą ruchomych obrazów, a sam reżyser może być porównany do „malarza ikon”¹⁶.

Można zatem postawić pytanie: W jaki sposób porównanie to znajduje swoje uzasadnienie w procesie powstawania obrazu filmowego?

Proces powstawania ikony/obrazu filmowego

Tworzenie obrazu filmowego jest procesem złożonym i dokonuje się zgodnie z zasadami właściwymi dla tej dziedziny sztuki. Tarkowski nadał mu jednocześnie specyficzny charakter, co sprawia, że można w nim odnaleźć wiele analogii do procesu powstawania ikony. W sposób szczególnie można to zaobserwować w odniesieniu do następujących elementów tego procesu: dynamika procesu twórczego, symboliczny język obrazu, typ i „podłoże” obrazu oraz „początek” i „koniec” dzieła.

¹⁶ Por. K. Jabłońska, *Jak w zwierciadle*, Więź 42(1999)nr 6, s. 206-207.

Dynamika procesu twórczego

W pracy nad ikoną muszą połączyć się dwa wymiary: artystyczny i duchowy. Ikona – jak zauważa Tomáš Špidlík – zakłada z jednej strony duchowe widzenie świata, czyli duchowe doświadczenie, z drugiej zaś nie pozostaje zwykłą wizją. Ikonografem jest ten, kto potrafi przekazać innym swe doświadczenia za pośrednictwem malowanego obrazu. Dlatego tradycja kościelna wymaga od ikonografa nie tylko znajomości sztuki, ale również odpowiedniego poziomu życia duchowego¹⁷.

W podobnej perspektywie Tarkowski postrzegał istotę obrazu filmowego. Obraz filmowy, obecny w sztuce kina – w jego przekonaniu – jest nie tylko reprezentacją materialnej strony rzeczywistości. Zawiera on również przestrzeń duchową, która może wywrzeć znaczący wpływ na doświadczenie wewnętrzne widza¹⁸. Obraz powinien być zatem precyzyjną obserwacją, spostrzeżeniem, w którym reżyser przekazuje swoje najskrytsze doznania, podejmuje próbę podzielenia się swoim doświadczeniem duchowym z widzem¹⁹. W ten sposób obraz filmowy – podobnie jak ikona – staje się świadectwem świata nadprzyrodzonego, wyrażeniem prawdy, na którą dane nam było spojrzeć naszymi oczami. Dlatego tworzenie – według rosyjskiego reżysera – niesie z sobą nie tylko zobowiązanie artystyczne, ale także moralne i etyczne. Wszystko to wymaga, by artysta reprezentował pewien poziom życia duchowego²⁰.

Czy możliwe, by doświadczenie osobiste (subiektywne) artysty zawarte w dziele artystycznym było nośnikiem prawdy uniwersalnej? Według rosyjskiego teologa Pawła Florenskiego, proces twórczy – nie tylko przy pisaniu ikon, ale również podczas każdego innego rodzaju twórczości – jest zapisem podwójnego dynamizmu: ruchu wstępującego i ruchu zstępującego. Stanowi swego rodzaju „podróż mistyczną”²¹. W pierwszej fazie artysta doświadcza wznoszenia swej

¹⁷ Por. T. Špidlík, *Religijne podłoże filmów Tarkowskiego*, s. 185; S. Bułgakow, *Myśli o ikonie*, w: E. Bogusz (red.), *Ikona, symbol i wyobrażenie*, Warszawa 1984, s. 8.

¹⁸ Por. A. Tarkowski, *Dzienniki*, Warszawa 1998, s. 276.

¹⁹ Por. tenże, *Czas utrwalony*, s. 112; S. Kuśmierczyk, *Andriej Rublow: droga ku sacrum*, s. 66.

²⁰ Por. A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, s. 41, 93, 110; A. Kulig, *Religijne symbole zanurzone w historii*, s. 460; A. DailleVache, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego. „Andriej Rublow” Andrieja Tarkowskiego*, *Kwartalnik Filmowy* 22(2001)nr 33, s. 9.

²¹ Por. B. Elwich, *Ikona, duchowość i filozofia*, Kraków 2006, s. 147.

duszy ku rzeczywistości niebiańskiej. Po dotarciu do niej artyście dane jest krótkie spojrzenie, chwilowy udział w tej rzeczywistości. Następnie dusza artysty zstępuje z powrotem na ziemię, zabierając ze sobą wspomnienie doznanego doświadczenia, które podczas tej wędrówki krystalizuje się w dzieło sztuki. Rola sztuki – zgodnie z koncepcją Pawła Florenskiego – polega na łączeniu dwóch wymiarów rzeczywistości, na przywracaniu, choćby na krótką chwilę, jedności między nimi²².

Podobną dynamikę można zauważyć w kompozycji filmów Tarkowskiego. Bohaterowie jego filmów są w drodze. Przygoda, którą przeżywają, ma charakter duchowy, wewnętrzny. W toku ich wędrówki można też zauważyć dwa zasadnicze momenty: wyruszenie w drogę (wznoszenie się) i powrót (zstępowanie) do codziennego życia. Droga bohaterów Tarkowskiego ku *sacrum* jest często procesem żmudnym, okupionym cierpieniem duchowym i fizycznym (*Rublow*). Może się wiązać także z odrzuceniem poza margines społeczny czy utratą rodziny (*Stalker*). Jednak dzięki podjęciu duchowego trudu odzyskują oni moc duchową i sens życia²³.

W rzeczywistości ikonograf nie tworzy obrazu, lecz stopniowo ujawnia go, objawia zapis rzeczywistości duchowej. Obraz poniekąd odwiecznie istnieje w ikonowej desce, a pisarz ikon tylko go odsłania²⁴. Podobny charakter nadaje swojej pracy filmowej Tarkowski. Artysta nie wprowadza sił nadprzyrodzonych do swoich obrazów, nie konstruuje misternych dialogów o transcendencji, ale tak komponuje kadr, by zasugerować istnienie świata pozaekranowego. Czasem, chcąc ukazać tajemnicę, zakrywa ją, a raczej ukrywa w specjalnej kompozycji kadru. Tarkowski stwarza wrażenie, że obraz filmowy, zupełnie jak ikona religijna, przywołuje obecność spoza tego świata. Dobrym przykładem jest tu scena z filmu *Andriej Rublow*: ksiądz, który pragnie, by wykonano nowy dzwon, wysła swoich wojów do wioski. Ci wypytują niejakiego Boryskę o miejscowego rzemieślnika. Pytania wojów dobiegają spoza kadru. Brak uporządkowania prezen-

²² Por. P. F l o r e n s k i, *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997, s. 113-114. Dla Pawła Florenskiego takim momentem, w którym spotykają się świat widzialny i niewidzialny – i czasem trudno stwierdzić, czy to, co się śni, dzieje się naprawdę – jest sen. W ten sposób, sen – należąc równocześnie do dwóch rzeczywistości – sam staje się swego rodzaju granicą. Obraz snu występuje często w filmach Andrieja Tarkowskiego; por. *tamże*, s. 104-113.

²³ Por. A. K u l i g, *Religijne symbole zanurzone w historii*, s. 463.

²⁴ Por. P. F l o r e n s k i, *Ikonostas i inne szkice*, s. 78.

towanego planu dodatkowo wzmacnia wrażenie „duszości” życia codziennego, stymulując widza, by wyobraził sobie to wszystko, czego nie pokazano i co pozostaje poza granicami ekranu²⁵.

Symboliczny język obrazu

Ikona jest swego rodzaju oknem prowadzącym ku światu duchowemu. Podobnie jak okno stanowi granicę między wnętrzem domu a światem zewnętrznym, tak ikona stanowi granicę między światem materialnym a duchowym. Ikona stanowi granicę, ale jednocześnie wskazuje na to, co znajduje się po drugiej stronie²⁶. W filmach Tarkowskiego podobną funkcję pełni pojawiający się często motyw drzwi wiodących do sfery duchowej. Widzimy więc bohaterów wchodzących przez otwierane lub już otwarte na oścież drzwi. Tak np. gdy tytułowy bohater filmu *Andriej Rublow* waha się, czy namalować wielki fresk *Sądu Ostatecznego*, w drzwiach pałacu wielkiego księcia pojawia się niespełna rozumu dziewczyna, potomkini tzw. jurordiwy. W filmie *Stalker* brama prowadząca do Komnaty jest bramą wiodącą do Sfery znajdującej się poza zasięgiem ludzkiej percepcji. Jej usytuowanie przywodzi na myśl królewskie drzwi (carskie wrota) – centralne wejście ikonostasu²⁷.

Ikona ukazuje misterium świata duchowego, przebóstwionego. W tym celu odwołuje się do szczególnego języka artystycznego i symbolicznego, w którym każdy znak oznacza coś więcej niż on sam²⁸. W swojej twórczości filmowej Tarkowski odrzucał łatwy symbolizm, przyporządkowujący konkretne znaczenia określonym obrazom i zjawiskom. Z tego powodu wolał on mówić o „obrazie filmowym” lub też o „metaforze”. W rzeczywistości, rosyjski reżyser odwoływał się do symbolu w jego najgłębszym, hermeneutycznym znaczeniu. Symbol, zwłaszcza symbol religijny – w jego rozumieniu – otwiera na niewyraźne i prowadzi ku tajemnicy, nie mając ambicji

²⁵ Por. A. Dalle Vacche, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*, s. 17; S. Kusiemiarczyk, *Andriej Rublow: droga ku sacrum*, s. 70.

²⁶ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, Warszawa 1998, s. 22; P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, s. 130.

²⁷ Por. A. Dalle Vacche, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*, s. 17; S. Kusiemiarczyk, „*Stalker*” jako ikona, *Kwartalnik Filmowy* 17(1995) nr7-10, s. 142.

²⁸ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, s. 22.

jej wyjaśnienia ani ogarnięcia²⁹. W filmach Tarkowskiego pojawia się zatem wielość znaczeń i interpretacji. Ma to zmusić widza do opuszczenia wygodnych przyzwyczajęń i wprowadzić go w nowy wymiar rzeczywistości odkrywany przez dzieło, które staje się wówczas elementem wtajemniczenia³⁰.

Z zagadnieniem języka łączy się ściśle, charakterystyczna dla malarstwa ikonowego, troska o ograniczenie do minimum szczegółów w obrazie na rzecz maksymalnej ekspresji. Nie jest bowiem ważne „okno” – zgodnie z wcześniej przywołanym porównaniem – ale to, co przez nie widać, spojrzenie w inny świat. Artysta miał więc za zadanie oczyścić swój obraz ze wszystkiego, co nie jest istotne i wyzbyć się indywidualizmu, pozostać anonimowym i troszczyć się jedynie o przekazanie w sposób klarowny treści o świecie wyższym³¹.

Ta świadomość nie była obca Tarkowskiemu. Dlatego też dążył on do maksymalnej prostoty środków wyrazu. Film *Stalker* uderza widza swoją surowością, wziętą z malarstwa ikonowego. Z tych samych racji Tarkowski utrzymywał, że obraz filmowy powinien być „otwarty”, zawierając w sobie pewne niedopowiedzenia czy niekompletność. Nie jest ważna akcja przedstawienia, lecz łączność z odbiorcą. Widz powinien otrzymać do dyspozycji jedynie to, co pomaga mu poznać głęboki sens prezentowanego obrazu. Podział filmu *Andriej Rublow* na rozdziały, dla przykładu, miał na celu pozostawienie widzowi możliwości połączenia poszczególnych wątków³². Takie podejście twórcze „zmusza widza do dokonania rekonstrukcji, do przenikania w głąb dzieła, poza to, co zostało powiedziane wprost”³³.

²⁹ Precyzując swoje rozumienie symbolu, Tarkowski cytuje stwierdzenia jednego z twórców rosyjskiego symbolizmu, Wiaczesława Iwanowa: „Symbol tylko wtedy jest prawdziwym symbolem, kiedy jego znaczenie jest niewyczerpane i nieograniczone, kiedy wyraża on swoim tajemniczym (hieratycznym i magicznym) językiem aluzje i sugestie dotyczące tego, co niewyraźalne i nieodpowiednie dla nazywającego słowa. Symbol ma wiele twarzy, wiele znaczeń i w swej najskrytszej głębi pozostaje zawsze niejasny... Jest tworem organicznym, jak kryształ... Jest jakby monadą – to odróżnia go od złożonych, poddających się analizie struktur alegorii i porównań... Symboli nie można objaśnić, pozostajemy bezradni wobec ich zakrytego tajemnicą sensu”; A. T a r k o w s k i, *Czas utrwalony*, s. 50.

³⁰ Por. D. C z a j a, *Tarkowski i symbol*, Kwartalnik Filmowy 17(1995)nr 9-10, s. 111-113; O. N i e s t i e r o w a, *Symbolika chrześcijańska w „Andrieju Rublowie”*, tamże, s. 192-194; A. K u l i g, *Religijne symbole zanurzone w historii*, s. 457-458.

³¹ Por. E. Ł a k o m a, *Wprowadzenie w tajemnicę ikony*, Nurt SVD 31(1997)nr 4, s. 126.

³² Por. A. K u l i g, *Religijne symbole zanurzone w historii*, s. 462.

³³ Por. A. T a r k o w s k i, *Czas utrwalony*, s. 21, 119; M. N a r d i n, *Evocare l'inatteso. Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andriej Tarkovskij*, Roma 2003, s. 109.

Typ i „podłoże” obrazu

Gdy jest mowa o pracy ikonografa, zazwyczaj nie mówi się o malowaniu, ale o pisaniu ikony. Podobnie jak słowo pisane, tak też ikona naucza prawdy wiary chrześcijańskiej: jest teologią w obrazach. Pozwala to spojrzeć na nią w świetle gatunków literackich, które mogą pomóc lepiej zrozumieć jej treść. Nawiązując do tego kryterium, niektórzy z teologów wyróżniają cztery podstawowe modele lub typy ikon: panegiryczny, epicki, dramatyczny i dogmatyczny³⁴.

Dla analizowanych przez nas filmów Tarkowskiego (*Andriej Rublow* i *Stalker*) najbliższy wydaje się model epicki. Model ten przedstawia szczegółowo jakieś wydarzenie biblijne bądź życie jakiegoś świętego. W małych scenach, okalających centralną postać ikony, prezentuje historyczne wydarzenia z jej życia. Liczba tych scen jest zróżnicowana i zazwyczaj kształtuje się w granicach od czterech do dwunastu. Rozwijają one temat, ale są jednocześnie podporządkowane strukturze całości. Mimo że ten model ikonografii jest najbliższy prawdzie historycznej, to jednak cechuje go uduchowienie i atmosfera tajemniczy³⁵.

Nietrudno zauważyć podobne elementy, zwłaszcza w filmie *Andriej Rublow*, który mówi o świętym pisarzu ikon. Film ten został podzielony na osiem części: prolog, sześć odrębnych epizodów oraz epilog. Prolog można uznać za wewnętrzną ramę filmu, natomiast epilog, jako główny obraz postaci świętego. Jeśli nawet w tej końcowej sekwencji nie występuje osobiście Rublow, to widzimy jego piękne dzieło – owoc jego wewnętrznych poszukiwań prawdy. W poszczególnych epizodach, skoncentrowanych wokół obrazu głównego, Tarkowski rozbudowuje swoje opowiadanie o artyście, zarysowuje kilka małych portretów, charakteryzujących różne jego postawy. Mimo odniesienia do wydarzeń historycznych, narracja filmu postępuje zgodnie z logiką duchowego rozwoju artysty³⁶.

³⁴ Por. K. Kupiec, *Ikona epifanią świata duchowego*, Tarnowskie Studia Teologiczne 14/1995-1996, s. 265; K. Onasch, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968, s. 168; E. Sendler, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica, tecnica*, Roma 1984, s. 65-73; D. Klejnowski-Różycki, *Ikona jako gatunek literacki*, Studia Oecumenica 7/2007, s. 174-182.

³⁵ Por. K. Kupiec, *Ikona epifanią świata duchowego*, s. 265.

³⁶ Por. A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, s. 36.

W procesie tworzenia ikony ważne miejsce zajmuje przygotowanie podłoża. Ikony nie maluje się wprost na desce, ale na powierzchni pośredniczącej. W tym celu na deskę nakleja się płótno, pokrywając jego powierzchnię klejem, zmieszanym z białym alabastrem lub kredą. Dopiero na tak przygotowanej powierzchni kreśli się zarys ikony, a następnie nakłada farby³⁷.

W tym kontekście naszą uwagę zwraca czołówka filmu *Andriej Rublow*. W swej oryginalnej wersji ma ona białe tło³⁸. Białe podłoże napisów, zastosowane na początku filmu o wielkim malarzu ikon, kojarzy się w sposób nieodparty z białą przygotowanej do malowania fresku ściany lub z zagruntowaną powierzchnią deski, na której zostanie napisana ikona. Początek filmu zdaje się sugerować, że na ekranie – jak na przygotowanym przez ikonografa podłożu – rozpocznie się proces malowania obrazu. W związku z tym Seweryn Kuśmierczyk zauważa, iż w pierwotnej, zachowanej wersji filmu, noszącej tytuł *Pasja według Andrieja*, barwa biała w czołówce nie występuje. Pozwala to sądzić, że Tarkowski wprowadził białe tło do ostatecznej wersji swojego filmu w sposób w pełni świadomy³⁹.

„Początek” i „koniec” dzieła

Początek jest jednym z zabiegów kompozycyjnych, wyznaczających granicę dzieła. Niegdyś początkową fazę pisania ikony nazywano otwarciem. Po przygotowaniu podłoża, kiedy rysunek był już gotowy, ikonograf nanosił na powierzchnię ikony pierwsze i podstawowe tony⁴⁰.

Moment początkowy zajmuje też ważne miejsce w filmach Tarkowskiego. Film *Andriej Rublow* rozpoczyna się od obrazu człowieka wlatującego ku niebu. Scena ta będzie wyznaczać przebieg akcji fil-

³⁷ Por. M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, Białystok 1997, s. 73-74; G. Ramos-Poqui, *Come si dipinge un'icona*, Casale Monferrato 2001, s. 18-21.

³⁸ W polskiej wersji *Andrieja Rublowa*, znanej z projekcji kinowych i pokazów telewizyjnych, biała płaszczyzna otwierająca film, została zastąpiona nierównomiernym, biało-szarym tłem.

³⁹ Por. S. Kuśmierczyk, *Andriej Rublow: droga ku sacrum*, s. 66-67.

⁴⁰ Por. A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, Kraków 2003, s. 85. W związku z tym zob. J. Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych*, w: E. Janus, M. R. Meynowa (red.), *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 344-349.

mu. Rozpocznie się opowieść o tworzeniu życia, o drodze ku pełni. W jednym z pierwszych ujęć filmu *Stalker* widzimy wychodzącego z pokoju tytułowego bohatera. W drzwiach zatrzymuje się, co pozwala nam patrzeć do wnętrza pokoju razem z nim. Ta początkowa scena będzie miała decydujące znaczenie dla całego filmu⁴¹.

W końcowej fazie tworzenia dzieła, ikonograf nakłada na ikonę specjalną inskrypcję, potwierdzającą autentyczność przedstawionej postaci lub sceny. Umieszczenie napisu jako integralnego elementu całości kompozycji można porównać do postawienia kropki nad „i”. Z perspektywy patrzącego na ikonę, napis jest nie tylko pomocą w zidentyfikowaniu przedstawionej osoby lub wydarzenia ewangelicznego, lecz zabiegiem mającym pomóc patrzącemu odnieść się do całości, którą stanowi oryginał (osoba lub wydarzenie) przywołany w swym częściowym wizerunku⁴².

Po zakończeniu wyprawy Stalker wraca do domu, niosąc na ramionach swą córkę Matryszkę, która jest chroma. Ułomność wiąże się z posłannictwem jej ojca. Stalkerzy – zgodnie z panującym przekonaniem – nie miewają zdrowych dzieci. Ale ułomność ta ma także znaczenie symboliczne. Jest to znamie położone na tych, którzy ośmielili się zbliżyć do mocy i chwały Najwyższego. Podobna historia przydarzyła się biblijnemu Jakubowi (por. Rdz 32, 25-33)⁴³.

Gdy stawia się przed sztuką filmową cel zbliżony do ikonografii, konieczne jest korzystanie z niecodziennych środków wyrazu, które mogłyby podoląć temu zadaniu. Na czym polega zatem sposób obrazowania, właściwy dla filmowej twórczości Tarkowskiego?

Sposób konstruowania piękna w ikonie/obrazie filmowym

Specyficzny sposób konstruowania obrazu filmowego przez Tarkowskiego można wyraźnie zaobserwować, biorąc pod uwagę kilka

⁴¹ Por. S. Kuśmierczyk, „*Stalker*” jako ikona, s. 139-140.

⁴² Por. B. Elwicz, *Ikona, duchowość i filozofia*, s. 144-147; O. Popowa, E. Smirnowa, P. Cortesi (red.), *Ikony*, Warszawa 1998, s. 22-23.

⁴³ Por. S. Kuśmierczyk, *Temat inicjacyjny w filmie (O „Stalkerze Andrieja Tarkowskiego)*, Iluzjon. Kwartalnik Filmoteki Polskiej 1/1987, s. 44; A. Helman, *Problemy adaptacji*, s. 48; S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Maganano 2005, s. 151-152, 158.

typowych dla malarstwa ikonowego aspektów, a mianowicie: przestrzeń i czas, perspektywę, postaci, kolor i światło.

Przeźren i czas

Pierwsze dwa elementy, które odsyłają do ikony na płaszczyźnie formalnej, to przestrzeń i czas. Ikona ignoruje słynną tezę o jedności miejsca i czasu. Nie mają one dla niej znaczenia, ponieważ nie istnieją w świecie niebieskim. Ikona zaś objawia nam nowy byt, inny świat – świat przemieniony, w którym przeszłość, terażniejszość, przyszłość istnieją równocześnie, a obiekty prezentują się i zachowują inaczej niż w zwykłym, ziemskim życiu. Dlatego zestawienie scen na ikonie nie odpowiada chronologii, ale wewnętrznemu porządkowi „czasu odkupionego”. Ich akcja rozwija się poza granicami miejsca i czasu, co oznacza, że rozgrywa się wszędzie⁴⁴.

W efekcie na ikonie nie są zachowane proporcje architektoniczne. Nie ma też zależności między rzeczowymi wymiarami bytów i rzeczy. Tak np. widzimy zarówno fasadę, jak i wnętrze budynku, świętego jako niemowlę i dorosłego człowieka. Akcja tocząca się we wnętrzu budynku przedstawiana jest w ikonografii zazwyczaj na dwa sposoby: na tle tego budynku albo przez usunięcie ścian przedniej. Osoba oglądająca ikonę nie jest więc w stanie w sposób jednoznaczny określić miejsca zdarzenia⁴⁵.

Podobnie w filmach Tarkowskiego nie zostają zachowane ściśle granice miejsca i czasu akcji. Większość zdarzeń w filmie *Andriej Rublow* toczy się na wolnym powietrzu, z wyjątkiem dwóch sekwencji: paraliżu artystycznego Andrieja w pałacu wielkiego księcia oraz plądrowania cerkwi we Włodzimierzu. Chociaż te dwie przestrzenie charakteryzują się dość wyrazistym stylem architektonicznym, Tarkowski dążył do tego, by zaprzeczyć realności ścian, inscenizując zamiast śnieżną jak ze snu, najpierw w samym pałacu, a następnie w soborze⁴⁶.

⁴⁴ Por. I. J a z y k o w a, *Świat ikony*, s. 38; A. A d a m s k a, *Teologia piękna*, s. 102-103; M. Q u e n o t, *Ikona. Okno ku wieczności*, s. 78.

⁴⁵ Por. B. U s p e n s k i, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, w: E. J a n u s, M. R. M e y e n o w a (red.), *Semiotyka kultury*, s. 339; S. K u ś m i e r c z y k, „*Stal-ker*” jako ikona, s. 148.

⁴⁶ Por. A. D a l l e V a c c h e, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*, s. 17.

Tak jak przestrzeń, również czas, w którym toczy się akcja filmów Tarkowskiego, ma charakter ikoniczny, metafizyczny i eschatologiczny. Opisując metody konstruowania symboli przez Tarkowskiego, badacze jego twórczości filmowej zauważają, iż główny problem w tego rodzaju pracy polega na tym, by obrazy, motywy lub ujęcia wyrwać z porządku czasowo-przestrzennego narzuconego przez dramaturgię dzieła, nie eliminując jednak zupełnie ich osadzenia fabularnego. Dzięki temu tworzy się sieć nowych związków, wprowadza się je w odmienny, symboliczny już porządek. Zasadę tę widać najlepiej na poziomie kompozycji filmu *Andriej Rublow*, który nie jest biografią historycznej postaci. Film jest zbudowany z kilku odrębnych, noszących własne tytuły części (epizodów), jak *Dzwon*, *Najazd*, *Ku-glarz*⁴⁷.

Wyodrębnienie poszczególnych elementów, mających podlegać symbolizacji z porządku czasowego i przestrzennego – zdaniem tych samych autorów – może odbywać się na trzy sposoby. Pierwszy polega na grupowaniu motywów paralelnych⁴⁸. Drugi – na rozluźnieniu samego porządku czasowo-przestrzennego. Trzeci zaś na oddzieleniu porządku czasowo-przestrzennego od akcji dramatycznej. Tutaj właśnie główna rola przypada kształtowaniu czasu wewnątrz ujęcia, zwłaszcza dokładnego projektowania długości jego trwania, które ma wpływać na kontemplacyjny sposób odbioru⁴⁹.

Filmy rosyjskiego reżysera charakteryzują się wydłużonymi ujęciami, wypełnionymi bezruchem, co nadaje dziejącym się wydarzeniom perspektywę metafizycznej bezczasowości, osiągalnej w akcie mistycznej kontemplacji, gdzie czas ulega zawieszeniu. Dłuższy czas trwania ujęcia skłania widza do wmyślenia się w obraz, do medytacji nad tym, co go wypełnia. Im intensywniej uobecnia się w danej scenie tajemnica, tym czas filmowy się zagęszcza i ujęcia stają się dłuż-

⁴⁷ Por. B. A. K o v à c s, A. S z i l à g y i, *Wprowadzenie do poetyki Tarkowskiego*, w: B. Z m u d z i n s k i (red.), *Andriej Tarkowski*, Kraków 1996, s. 73, 77; M. M a r c z a k, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 98-100; D. C z a j a, *Tarkowski i symbol*, s. 113.

⁴⁸ „Jeśli ten sam motyw pojawia się w różnych sytuacjach, to stopniowo uwalnia się od ich konkretności i zaczyna zyskiwać pewną niezależność, z której rodzi się znaczenie symboliczne”; B. A. K o v à c s, A. S z i l à g y i, *Wprowadzenie do poetyki Tarkowskiego*, s. 73.

⁴⁹ Por. M. M a r c z a k, *Poetyka filmu religijnego*, s. 100. Więcej na temat kształtowania czasu w filmie współczesnym zob. K. C z y ż e w s k i, *O konstrukcji czasu w filmach współczesnych*, w: M. H e n d r y k o w s k i (red.), *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, Poznań 1982, s. 81-90.

sze⁵⁰. Momentem kulminacyjnym filmu *Andriej Rublow*, ku któremu konsekwentnie zmierza akcja tego filmu i który ją uzasadnia – jest kolorowa sekwencja ikon. Stanowi ona zwieńczenie nanizanych epizodów. Ona też łączy je w całość i nadaje sens kompozycji⁵¹.

Perspektywa wewnętrzna

Elementem charakterystycznym konstruowania piękna na ikonie jest perspektywa, a ściślej ujmując szczególnie jej rodzaj, zwany perspektywą odwróconą. Zgodnie z zasadami optyki, przedmioty zmniejszają się, w miarę jak się od nich oddalamy. Linie perspektywy zbiegają się na horyzoncie. Na ikonach jest odwrotnie. Punkt zbiegu linii nie znajduje się na płaszczyźnie ikony, lecz przed nią, czyli od strony widza – w tym miejscu, gdzie znajduje się patrzący na ikonę. Rzeczywistość przedstawiona na ikonie ukazana jest jednocześnie z kilku punktów widzenia. W miarę oddalania się od widza przedmioty nie zmniejszają się, lecz często zwiększają. Osoby z ikony jakby wychodzą i idą na spotkanie widza, a przestrzeń przed nimi rozszerza się w nieskończoność. Świat ikony jest zwrócony ku człowiekowi – to nie my patrzymy na niego, lecz on na nas. Pozwala to widzowi nawiązać komunie ze sceną religijną lub osobą na ikonie. Ostatecznie odwrócona perspektywa nie rozprasza, nie absorbuje umysłu, lecz pozwala mu lepiej skoncentrować się na przesłaniu treści ikony⁵².

Można postawić pytanie: Czy w przypadku sztuki filmowej można mówić o perspektywie odwróconej? Trzeba przyznać, że sztuka filmowa rządzi się swoimi zasadami, które wydają się odległe od perspektywy ikony. Tarkowski jednak kwestionuje te zasady i nawiązuje w kompozycji obrazu filmowego do perspektywy odwróconej. Potwierdzenie tego daje nam m. in. jedna ze scen filmu *Stalker*. Gdy wyprawa do Strefy rozpoczyna się na dobre, zauważamy, że Stalker – przewodnik – podąża na końcu. Na czoło wysuwa się Wielki wąż,

⁵⁰ Por. B.A. Kovács, A. Szilágyi, *Wprowadzenie do poetyki Tarkowskiego*, s. 73; K. Sobotka, *Film i sacrum: „Ofiarowanie” Andrieja Tarkowskiego*, Łódzkie Studia Teologiczne 3/1994, s. 211.

⁵¹ Por. M. Marczał, *Poetyka filmu religijnego*, s. 107.

⁵² Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, s. 38-39; P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 186, 189; P. Florenski, *Odwrócona perspektywa*, Kwartalnik Filmowy 9-10/1995, s. 154; A. Dalle Vache, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*, s. 14; E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 62.

który za pomocą rzucanych przed siebie nakrętek sprawdza, czy droga jest bezpieczna. Stalker rzuca swe nakrętki... lewą ręką, chociaż nie jest osobą leworęczną. Użycie lewej ręki nie jest przypadkowe. Sugeruje punkt widzenia, który przyjmuje się przy opisie ikony – jej prawa strona jest lewą stroną z naszego punktu widzenia i na odwrót. Zachowanie Stalkera zdaje się wskazywać na zastosowanie w warstwie obrazowej filmu perspektywy odwróconej⁵³.

Warto również zwrócić uwagę na inny szczegół filmu. Wyprawa trzech bohaterów, zbliżających się do Komnaty jest pokazywana zza pleców lub przez wnętrze Stalkera. W ten sposób jego punkt widzenia pokrywa się z widzianym przez nas obrazem. Pozostając w tyle, towarzyszymy wyznaczonej przez Stalkera drodze Pisarza i Profesora. Przebywamy jednocześnie w bezpośrednim sąsiedztwie przewodnika. Możemy dostrzec jego napiętą uwagę, poznać duchowy wizerunek Strefy. Kamera filmowa zagląda do wnętrza Pisarza i Profesora, odnotowuje jednocześnie poruszenia Strefy. Jest to jedna i ta sama przestrzeń. Nagle okazuje się, że to już nie my patrzymy, lecz rzeczywistość postrzegana – jak w przypadku ikony – patrzy na nas. Po chwili zauważamy, że spojrzenie pada od strony Komnaty⁵⁴.

Postaci

Na dużą bliskość między ikoną i filmową twórczością Tarkowskiego wskazuje sposób przedstawiania postaci.

Specyficzny sposób przedstawiania postaci na ikonie ma przede wszystkim wyrazić świętość osoby. Dlatego ciało człowieka świętego, przemienionego przez łaskę, musi być przedstawione jako całkowicie odmienione od ciała zwyczajnego, naznaczonego namiętnościami i grzechem. Wprawdzie zachowuje ono swoją strukturę, biologiczne właściwości i rysy charakterystyczne dla zewnętrznego wyglądu człowieka, ale są one podporządkowane wymiarowi duchowemu⁵⁵.

W procesie konstruowania obrazu filmowego Tarkowski stara się uzyskać tego rodzaju efekty między innymi przez odpowiedni sposób ustawienia kamery. Jest ona umieszczana nieco wyżej od filmowa-

⁵³ Por. S. Kuśmierczyk, „*Stalker*” jako ikona, s. 140.

⁵⁴ Por. *tamże*, s. 140-141.

⁵⁵ Por. L. Uspenski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 144-145; P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 2003, s. 243.

nej postaci i lekko pochylana w dół, co sprawia, że obraz osoby ulega lekkiej deformacji, przez co przypomina niejednokrotnie te przedstawiane na ikonach. Do zobrazowania prezentowanego wymiaru wystarczy odwołać się do kilku konkretnych przykładów.

Najważniejsze w ikonie jest oblicze. Stanowi ono centrum ciała. Także w filmach Tarkowskiego twarz zyskuje niezwykłą ważność. W filmie *Andriej Rublow* pozostają w pamięci chwile, kiedy kamera zatrzymuje się na pełnej wyrazu twarzy starej kobiety, kołyszącej się jak w transie przed nędzną chałupą, bądź też twarzą młodego ucznia, zatopionego w półświadomej medytacji, który siedzi nad rzeką z pozostałymi członkami grupy Rublowa. Przez to, że tego typu ujęcia twarzy nie są związane z jakąś sytuacją, ani też nie ma wymiany spojrzeń między bohaterami, te anonimowe postaci stają się szczególnie nieuchwytnie. Z drugiej strony ich oddziaływanie jest niezaprzeczalnie silne. Wszystko to prowadzi do sytuacji, w której umysł widza – niezdolny wyczytać niczego z twarzy tych postaci – nie zatrzymuje się na ich wymiarze ziemskim, ale zwraca się ku głębszym i niewyrażalnym rejonom, a więc reaguje w sposób podobny do tego, jak wierny reaguje na świętą twarz ikony⁵⁶. W przypadku tytułowego bohatera filmu *Stalker* to odniesienie do ikony jest jeszcze bardziej wyraźne. Twarz Stalkera jest podobna do przedstawianych na ikonach ascetycznych obliczy, a sam bohater filmu Tarkowskiego niesie w sobie ślad Chrystusowego szaleńca (jurodiwego)⁵⁷.

Sztuka chrześcijańska od początku swego istnienia przedstawiała osoby frontalnie, ukazując ich pełne oblicze. Na ikonie jedynie osoby nie mające związku ze świętością są malowane z profilu. Przedstawienie frontalne świadczy o obecności, a ujęcie z profilu w pewnym sensie zmienia bezpośredni kontakt i depersonalizuje relacje⁵⁸. Tę samą zasadę odnajdujemy w filmach Tarkowskiego. Reżyser zdradza pewne upodobanie do frontalnego przedstawiania bohaterów swoich filmów. Jednocześnie w niektórych sytuacjach są oni pokazywani

⁵⁶ Por. A. D a l l e V a c c h e, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*, s. 10.

⁵⁷ Por. S. K u ś m i e r c z y k, „*Stalker*” jako ikona, s. 141; T. Š p i d l i k, *Wielcy mistycy rosyjscy*, Kraków 1996, s. 133-141.

⁵⁸ Por. M. Q u e n o t, *Ikona. Okno ku wieczności*, s. 79-80; P. E v d o k i m o v, *Sztuka ikony*, s. 191.

z profilu. W ten sposób zostaje kilkakrotnie przedstawiony tytułowy bohater filmu *Andriej Rublow* w epizodzie święta pogańskiego⁵⁹.

Obok oblicza na ikonie ważną rolę pełnią ręce, które często układają się w wymownych gestach, np. geście błogosławieństwa⁶⁰. Nawiązanie do tego gestu szczególnie wyraźnie można zaobserwować w scenie śmierci Fomy, ukazanej w filmie *Andriej Rublow*. Trafiony śmiertelnie strzałą, Foma został przedstawiony z ręką wyciągniętą w geście błogosławieństwa⁶¹.

W przeciwieństwie do sztuki helleńskiej i renesansowej, w której ważną rolę odgrywa piękno ludzkiego ciała, na ikonie ciało znika pod szatami w stylu rzymskiej togi. Naturalna anatomia ustępuje miejsca ciału przemienionemu. Do zasady tej nawiązuje przywołany już epizod święta pogańskiego. W odróżnieniu od innych postaci tego epizodu, szata głównego bohatera filmu *Andriej Rublow* przywodzi na myśl odzienie świętych z ikon⁶².

Kolor i światło

Pewien związek między ikoną i filmową twórczością Tarkowskiego widoczny jest również na płaszczyźnie stosowanych przez rosyjskiego reżysera kolorów.

Tradycyjnie w ikonografii stosuje się kolory, których symbolika jest ściśle określona⁶³. Kolor spełnia też ważną funkcję przy konstru-

⁵⁹ Andrzej, powodowany ciekawością, obserwuje z daleka grupę kobiet i mężczyzn przygotowujących się do pogańskich rytuałów. Zostaje odkryty, najpierw przez młodą kobietę, a następnie przez grupę mężczyzn, którzy przywiedli go do pomieszczenia i przywiązali do belki. Zaniepokojony obecnością kobiety, Andrzej wodzi za nią wzrokiem, zwracając twarz w ten sposób, że często znajduje się ona z profilu w stosunku do kamery filmowej.

⁶⁰ Więcej na ten temat zob. S. Sprutta, *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, Poznańskie Studia Teologiczne 17/2004, s. 181-208.

⁶¹ Por. S. Kuśmierz, „*Andriej Rublow*”: droga ku sacrum, s. 69.

⁶² Por. A. Dall'Acche, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*, s. 11. Dla Andrzeja mają one nie tylko znaczenie fizyczne, ale również duchowe. Wskazuje na to m.in. moment, w którym Andrzej zbyt mocno zbliża się do biegnącej w lesie nagiej kobiety. W tym momencie jego szata przypadkowo trafia na zapalone ognisko i przypala się. Dla Andrzeja jest to zapowiedź ryzyka, które wynika z porzucenia „szaty ciała przemienionego” i odkrycie „zmysłowej cielesności”. Istotnie, w następnej scenie Andrzej zostaje związany i uwięziony.

⁶³ Na temat symboliki poszczególnych kolorów w ikonografii zob. I. Jazykowa, *Świąt ikony*, s. 32-36; A. Adamska, *Teologia piękna*, s. 115-119; K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin 2000, s. 149-150.

owaniu obrazu filmowego. W przypadku filmów Tarkowskiego mówienie o kolorach może jednak wydawać się paradoksalne z tej prostej przyczyny, że w znacznej części jego filmy zostały zarejestrowane na taśmie czarno-białej. Po obróbce technicznej sekwencje te otrzymały barwę zbliżoną do brunatnej (barwę sepii), chociaż w sposób automatyczny kojarzone są z barwą czarną.

W kulturze bizantyjskiej, a tym samym w staroruskiej tradycji ikonograficznej, biel i czerń nie były kolorami. Były jakby poza paletą barw, które stwarzał artysta. Oznaczały jasność i ciemność. Biel była synonimem Boskiego światła. Czerń, utożsamiana z ciemnością, była uważana za przeciwieństwo światła, symbol królestwa „księcia tego świata”, grzechu i niewiary. Tarkowski świadomie odwołał się śladów owej symboliki w świadomości współczesnego widza. Uważał bowiem, że kolor w filmie deformuje rzeczywistość, że jest czynnikiem odrealniającym obraz filmowy i treści, jakie ze sobą niesie⁶⁴.

Przekonanie to znalazło w sposób szczególnie swoje odzwierciedlenie w filmie *Andriej Rublow*, który, z wyjątkiem końcowej sekwencji, utrzymamy jest w konwencji czarno-białej. Kolor w opowieści o świętym malarzu został zarezerwowany dla ikon. Podział filmu na części czarno-białą i barwną nie tylko podkreśla paradoksalny tok opowieści, ale wprowadza odbiorcę w szarość życia pojedynczego człowieka, naznaczonego bólem, tęsknotą i nadzieją.

Warto zauważyć, iż występująca w filmie biel jest kolorem objawienia, oddania, czystości, milczenia, które nie jest jednak śmiercią, ale obfituje w możliwość życia. Podobnie czerń nocy zawiera w sobie obietnicę poranka, jak ziemia obietnicę wiosny⁶⁵. W Biblii ciemność nie wyklucza też obecności Boga⁶⁶. W ten sposób obecność bieli (i czerni) w *Rublowie* symbolizuje zarówno ową szarość ludzkiego

⁶⁴ W związku z tym, w czasie pobytu w Polsce w 1979 r., Tarkowski m.in. 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”; E. P a w l a k, *Spotkanie z Andriejem Tarkowskim*, Kultura 51-52/1979, s. 17; cyt. za S. K u ś m i e r c z y k, „*Stalker*” jako ikona, s. 146; por. D. M a r c h w i c k a, *Stylotwórcza funkcja koloru w filmie Andrieja Tarkowskiego „Andriej Rublow”*, w: M. H e n d r y k o w s k i (red.), *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, s. 49.

⁶⁵ „Biel działa na naszą duszę jak milczenie absolutne (...). Milczenie to nie jest jednak śmiercią, ono obfituje w możliwość życia”; V. K a n d i n s k y, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris 1979, s. 128; cyt. za A. A d a m s k a, *Teologia piękna*, s. 117.

⁶⁶ „W ciemnościach Bóg widzi, lecz nie jest widziany; jest obecny, lecz nie udziela się nikomu”; por. X. L. D u f o u r (red.), *Słownik teologii biblijnej*, Poznań 1985, s. 959.

życia, zło i zniszczenie, które niosą z sobą Tatarzy, jak i stałą obecność Boga w życiu mnicha i całego narodu rosyjskiego. Wymowną ilustracją tej myśli może być scena plądrowania przez Tatarów cerkwi we Włodzimierzu. Gdy ustaje przemoc i gwałty, zaczyna padać śnieg, poraniony świat przykrywa warstwa białego puchu – jest to symbol Bożej obecności, towarzyszącej narodowi rosyjskiemu. Przejmujący krzyk rannych wycisza się, zmarli doznają oczyszczenia jak w wodzie chrztu⁶⁷.

Kolorem często występującym w filmach Tarkowskiego jest zieleń. Zajmuje ona centralne miejsce między światłem a ciemnością. Dla rosyjskiego reżysera, podobnie jak dla pisarza ikon, zieleń jest kolorem królestwa roślin. Oznacza odrodzenie, równowagę, spokój, bezruch, nadzieję. Warto zauważyć, iż dopiero rzeczywistość Strefy pozwala reżyserowi *Stalkera* na użycie barwnej, a nie – jak we wcześniejszych scenach – czarno-białej taśmy filmowej. W filmie *Stalker* zieleń roślinności oraz intensywny lazur korytarzy dominują więc w zawieszonym – między niekończącym się światem i niemożącym nastąpić zmianem – czasie Strefy. W obu kolorach obecna jest domieszka czerni. Barwy Strefy są niedoskonałe – symbolizują przestrzeń pośrednią, zawartą między światem codziennego życia a Komnatą. Pozostają w dużym stopniu, podobnie jak w *Andrieju Rublowie*, jedynie pragnieniem i nadzieją. Wraz z początkiem tunelu prowadzącego do wnętrza budynku napotykamy błękit. Wyraża on tajemnicę; ukierunkowuje na transcendencję; jest znakiem nieba. Na desce ikony stanowi granicę między dwoma światami⁶⁸.

W czarno-białych sekwencjach filmów Tarkowskiego raz po raz pojawiają się sceny niemal domagające się dopełnienia barwą. Wrażenie to wywołuje reżyser w dwojaki sposób: tworząc kolor dzięki cechom przedmiotu i budząc intuicję widza przez emocjonalne zachowanie bohaterów. Celem zilustrowania pierwszego przypadku wystarczy przywołać obraz z filmu *Andriej Rublow*, przedstawiający łany zboża w piękny letni dzień. Widok ten budzi naturalne skojarzenia z jasnością, złotożółtą barwą. Drugi wariant można odnaleźć

⁶⁷ Por. K. C i t k o, *Interpretacja symboliki obrazów wody w filmach Andrieja Tarkowskiego*, w: F. C h m i e l o w s k i (red.), *Estetyka a hermeneutyka. Materiały XVI Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego*, Kraków 1990, s. 105-108.

⁶⁸ Por. S. K u ś m i e r c z y k, „*Stalker*” jako ikona, s.147; W. M i c h e r a, *Przed Komnatą*, *Kwartalnik Filmowy* 17(1995)nr 7-10, s. 122; M. Q u e n o t, *Ikona. Okno ku wieczności*, s. 98.

w scenie w świątyni, przygotowanej do malowania fresków. Zrozpaczony brakiem pomysłów Rublow wylewa na białą ścianę kubek farby. W ujęciu czarno-białym plama jest ciemna. Dostrzega ją obłąkana dziewczyna, dotyka i nagle przerażona cofa się z krzykiem i płaczem. Jej reakcja nasuwa widzowi skojarzenie z czerwienią krwi. Wywołuje zatem skojarzenia podobne jak znaki ikoniczne⁶⁹.

Dla każdego koloru z osobna, jak i dla całości kompozycji, oprócz barwy bardzo ważne jest światło. Światło służy ikonie jako materia barwiąca. Jako znak obecności Boga jest utożsamiane ze złotem i barwą żółtą. W filmie *Stalker* Komnatę wypełnia czyste, złote światło, które przeciwstawia się wszystkim pojawiającym się dotychczas barwom. Kontrast z ciemnymi fragmentami filmu jest tu szczególnie wyraźny i intensywny. Pojawiające się w Komnacie światło wydaje się z innego świata, co przywodzi na myśl światło ujrzane przez apostołów na górze Tabor bądź też blask ikony Trójcy Świętej z końcowej części filmu *Andriej Rublow*. Owo światło rozjaśnia umysł i serca, tworząc klimat kontemplacji. Nagle akcja filmu *Stalker* została zatrzymana. Jesteśmy świadkami charakterystycznego dla stanów wizji i ekstazy przebudzenia. Ale to jeszcze nie koniec filmu. *Stalker*, *Profesor* i *Pisarz* stoją znów w tym samym barze, przy tym samym stole, w szklankach mają dokładnie tę samą ilość piwa. Widok trzech mężczyzn stojących przy jednym stole przypomina chwilę, gdy siedzieli oni razem na progu Komnaty w tajemniczym akcie komunii. Klimat kończącego wyprawę obrazu jest nam jakby znany z końcowej części filmu *Andriej Rublow*. Obraz trzech bohaterów wyprawy do Komnaty zdaje się zadziwiająco przypominać obraz *Trójcy* Rublowa. Oprócz scen w barze i pod Komnatą można dostrzec podobieństwo w układzie głów aniołów z ikony i w pochyleniu głów bohaterów w czasie ich przejazdu dreżyną do Strefy. Nie bez znaczenie jest tutaj również fakt fizycznego podobieństwa aktorów grających w filmie trzy główne role⁷⁰.

Wszystko to prowadzi nas do istoty kontemplacji ikony. Ten, kto kontemplanuje Boże światło – jak podkreśla duchowość wschodnia – kontemplanuje tajemnicę w Bogu. Prawdziwa kontemplacja prowadzi

⁶⁹ Por. D. Marchwicka, *Stylotwórcza funkcja koloru*, s. 51-52; A. Dalle Vacche, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*, s.22; H. Lövgren, *Odpowiedź na pytanie jest samo życie. „Pokłon trzech Króli” Leonarda da Vinci i „Ofiarowanie”*, Kwartalnik Filmowy 17(1995)nr 9-10, s. 224.

⁷⁰ Por. S. Kuśmierczyk, *„Stalker” jako ikona*, s. 149-150.

do ekstazy, podczas której człowiek jednoczy się ze „światłem Taboru”. Gdy człowiek staje się tym, co kontempluje, to światłość z tamtej strony jaśniejąca przenika do głębi bytu. Ostatecznie ten, kto uczestniczy w światłości, sam staje się światłością⁷¹.

Podjęta w artykule analiza relacji między ikoną a wybranymi filmami Tarkowskiego potwierdziła tezę o istnieniu w jego twórczości ścisłego związku między tymi dwoma – na pierwszy rzut oka odległymi od siebie – dziedzinami sztuki. W stylu obrazowania i narracji filmy Tarkowskiego są czymś w rodzaju ikon pisanych za pomocą ruchomych obrazów. Ikona stanowiła plastyczny wzorzec bądź paradygmat filmowej twórczości rosyjskiego reżysera. Tarkowski dokonał swego rodzaju transpozycji ikony na język współczesnej sztuki filmowej. Z tej racji, być może, filmy rosyjskiego reżysera nie są łatwe w odbiorze: wymagają od widza – podobnie jak ikona – nie tylko oglądania, ale umiejętności czytania i pewnego współuczestnictwa. Z drugiej strony, właśnie to odwołanie się Tarkowskiego do ikony i całej rosyjskiej kultury duchowej nadaje jego twórczości filmowej szczególne znaczenie i oryginalność.

Tadeusz KAŁUŻNY SCJ

⁷¹ Por. N. Ł o s s k i, *Teologia mistyczna Kościoła wschodniego*, Kraków 2007, s. 211-212; K. W a r e, *Prawosławna droga*, Białystok 1999, s. 149-150; B. E l w i c h, *Ikona, duchowość i filozofia*, s. 139.