

Joanna Koziel

Duchowość we wczesnej twórczości Andrieja Tarkowskiego

Acta Neophilologica 18/2, 141-147

2016

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.

Joanna Koziel

Instytut Filologii Słowiańskiej

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

DUCHOWOŚĆ WE WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

Key words: Andrei Tarkovsky, Russian cinematography, spirituality in cinematography, *Ivan's Childhood*

W twórczości Andrieja Tarkowskiego, jednego z najważniejszych reżyserów w historii kinematografii, bardzo ważne miejsce zajmowały sztuka i wiara. Elementy te pojawiały się już w pierwszych filmach, a z czasem ewoluowały, zwłaszcza na poziomie duchowości.

W niniejszej pracy chciałabym się skupić na analizie wczesnej twórczości Andrieja Tarkowskiego – dzieł powstałych na początku lat sześćdziesiątych XX wieku, na przykładzie *Dziecka wojny* (1962). O ile *Andriej Rublow* czy *Stalker* cieszą się nieustanną popularnością, o tyle wcześniejsze filmy reżysera często pozostają mniej znane współczesnemu odbiorcy.

Już w pierwszych dziełach Tarkowski formułuje charakterystyczne dla siebie cechy: poetyzm obrazu, głęboką duchowość oraz związek z rosyjskimi tradycjami kulturowymi [Сальвестрони 2007, 7].

Rozpoczynając rozważania dotyczące wczesnej twórczości Tarkowskiego, zacznę od zdefiniowania pojęcia duchowości, odwołując się przy tym do podziału zastosowanego przez ojca Tomáša Špidlika. Wyodrębnia on m.in. duchowość życia i duchowość personalistyczną [Špidlik 1995, 178-190]. Pod tym pierwszym terminem rozpatruje się życie w kontekście wieczności. Choć jest ono podporządkowane śmierci, jednak zgodnie z doktryną chrześcijańską, istnieje życie wieczne. Jak podkreśla Špidlik: „Bóg jest wieczny, gdyż jest niezmienny: idee, prawdy abstrakcyjne nazywane są wiecznymi, gdyż uczestniczą w tej niezmienności” [Špidlik 1995, 179].

W duchowości personalistycznej podkreśla się znaczenie jednostki, która nie tylko przyjmuje do siebie życie, jakie w chrześcijaństwie utożsamia się z Chrystusem, lecz także jest zdolna sama je dawać. W sposobie realizacji

tego pojęcia odzwierciedla się pojmowanie przez Tarkowskiego roli matki, która wywarła znaczną rolę w kształtowaniu jego rozwoju duchowego [Špidlik 1995, 179].

Dzieciństwo Iwana to pierwszy film, jaki Tarkowski nakręcił po obronie pracy dyplomowej. Fabuła obrazu opiera się na opowiadaniu Władimira Bogomołowa *Iwan*. Jednak reżyser realizował swoją pracę według indywidualnej koncepcji. Zdecydował się wprowadzić zmiany w stosunku do tekstu literackiego, ponieważ nie chciał tworzyć ekranizacji sentymentalno-dydaktycznej historii [Kuśmierczyk 2012, 76]. Nie przemawiał do niego również styl opowiadania, co podkreślał w swojej książce *Czas utrwalaony*: „Z czysto artystycznego punktu widzenia w ogóle nie poruszała mojego serca maniera oschłej narracji, pełnej szczegółów i powolnej, z licznymi dygresjami. (...) Cała emocjonalna tkanka była mi obca” [Tarkowski 2007, 16-17].

Dokonane zmiany były na tyle duże, że pisarz, który brał udział przy tworzeniu pierwotnej wersji scenariusza, odcinał się od filmowej wersji [Kuśmierczyk 2012, 79]. Dzięki takiemu twórczemu podejściu reżysera, można traktować ten film jako świadectwo indywidualnego stylu. Pozwala to na odnalezienie i analizowanie charakterystycznych cech i motywów rozwijanych w jego późniejszej twórczości. Znaczenie tego obrazu podkreślają ponadto liczne nagrody, w tym Złoty Lew z festiwalu w Wenecji w 1962 roku [<http://cinema.mosfilm.ru/films/film/1960-1969/ivanovo-detstvo>].

Fabuła opowiada historię chłopca, Iwana, którego beztrioskie dzieciństwo zostało przerwane przez II wojnę światową. Po tym jak hitlerowcy zamordowali jego bliskich, a jemu udało się uciec z obozu zagłady, dwunastolatek rozpoczyna służbę w pułku rozpoznawczym i prowadzi wywiad na tyłach wojsk wroga. Jednak od razu należy podkreślić, że Tarkowski nie stworzył typowej dla tego okresu kinematografii radzieckiej panegirycznej historii o bohaterstwie sowieckiej armii. Jest to raczej poruszająca opowieść o życiu podczas wojny, o utracie tego co najcenniejsze i o śmierci, która staje się dopiero początkiem.

Filmowy bohater został pozbawiony tego, co dawało mu szczęście i poczucie bezpieczeństwa. Widząc wokół siebie tyle okrucieństwa, stał się zamknięty w sobie, szorstki i uparty. Przepędzało go uczucie zniewalającej nienawiści – jeden z żołnierzy, opisując chłopca, mówi: „Myśli tylko o jednym, o zemście” [Benedyktowicz, Kuśmierczyk 1998, 56].

Jednak, mimo takiej postawy i zaangażowania w służbę wojskową, zdaje się, że Iwan nie do końca pojmował, czym jest wojna. Jego dziecięce serce interpretowało ją jako rodzaj przeraźliwej zabawy. Gdy chłopiec pozostał sam w ziemiance i udawał walkę z hitlerowcami, nawet w wyobraźni nie był w stanie zabić wroga. Było to coś, co go przerastało – pozostając w głębi duszy dzieckiem, nie był zdolny do okrucieństwa, nawet wyimaginowanego. O jego dziecięcej psychice świadczą sny, które pozwalają ujrzeć wnętrze bohatera. Wprowadzenie motywu snu uwydatnia jedną z cech szczególnie ważnych dla stylu Tarkowskiego – wspomniany wcześniej poetyzm obrazu. Jak podkreślał

reżyser: „W filmie najmocniej pociągają mnie więzi poetyckie, poetycka logika. Sądzę, że najlepiej odpowiada ona możliwościom kina, które jest najbardziej prawdziwą i poetycką ze sztuk” [Tarkowski 2007, 19]. Uważał, że takie środki artystyczne są bardziej trafne w przekazywaniu wielu aspektów ludzkiego życia niż brutalna dosłowność [Tarkowski 2007, 31]. Tę niezwykłą wrażliwość twórczą odziedziczył zapewne po ojcu – poecie Arsieniju Tarkowskim. Badacze często wskazują na związek między wierszami ojca i obrazami w filmach syna. Potwierdza to także wątek snów w *Dzieciństwie Iwana* – motyw często wykorzystywany przez Arsienija Aleksandrowicza. Już w pierwszych sekwencjach filmu widz zanurza się w sennie marzenia. Szczęśliwy Iwan biegnie po lesie i obserwuje z zachwytem przyrodę – połyskującą w słońcu pajęczynę, lecącego motyla, słucha odgłosów kukułki. Po chwili chłopiec jak gdyby unosi się w powietrzu i szybuje między gałęziami, nad studnią, polaną porośniętą kwiatami aż wreszcie przystaje obok skarpy. Stamtąd dostrzega swoją matkę, a ta daje mu wiadro z wodą, z którego Iwan łączywie pije wodę. Po kilku łykach podnosi głowę i mówi, że usłyszał w lesie kukułkę. Mama odpowiada mu pełnym czułości uśmiechem. Wtedy niespodziewanie rozlegają się strzały i chłopiec budzi się z krzykiem. Piękny świat snu zamienia się w okrutną rzeczywistość wojny.

W podobnym nastroju utrzymana jest druga wizja senna, która pojawia się, gdy wyczerpany ciężką przeprawą chłopiec zasypia w kwaterze oddziału wywiadowczego wojsk sowieckich. Tym razem dwunastolatek widzi, jak stoi razem z matką przy studni i razem zaglądają do niej. Mama opowiada mu o gwiazdach, które mieszkają w głębokich studniach. Iwan spogląda w dół i dostrzega zanurzoną w wodzie gwiazdę. Wyciąga do niej ręce, próbując ją złapać i niespodziewanie sam znajduje się zanurzony po pas w wodzie. Gwiazda robi się coraz wyraźniejsza, jednak wciąż umyka spod rąk dziecka. Nagle rozlega się strzał i matka Iwana upada na ziemię, a wiadro z zaczepione na kołowrocie spada wprost na chłopca. Przestraszone dziecko budzi się z krzykiem. Sen ten pokazuje Iwanowi, że „даже в темноте есть свет, а в свете – темнота” [Сальвестрони 2007, 214]. Nawet w ciemności można dostrzec światło, którego blask przekreśla głębię mroku. Taką otchłanią jest wojna. Mimo przerażającego okrucieństwa także w wojennej rzeczywistości można znaleźć odrobinę światłości. Potrzeba tylko uparcie jej szukać. W czasie snu ten blask pozostaje dla Iwana nieuchwytny, ale w ostatnich kadrach filmu uda mu się w niego zanurzyć.

Scena trzeciego snu, która pojawia się w drugiej połowie filmu, różni się od wcześniejszych. Tym razem widać wojskową ciężarówkę z przyczepą wypełnioną po brzegi jabłkami. Na górze owoców siedzi Iwan, a obok niego ciemnooka dziewczynka. Obydwoje są uśmiechnięci, zdają się nie zauważać burzy, która zalewa ich strugami deszczu. Ulewa się kończy, a ciężarówka wjeżdża na plażę, przy której pasą się konie. Raptem z przyczepy zaczynają wysypywać się jabłka, do których podchodzą konie i zaczynają je zjadać.

Pozwoliłam sobie tak szczegółowo streścić te trzy sny, ponieważ odgrywają one kluczową rolę w fabule i w nich zawiera się odpowiedź na temat mojej pracy.

Sny pozwalają lepiej poznać głównego bohatera. Śni on o życiu, którego został pozbawiony – ponownie przenosi się do utraconego beztróskiego dzieciństwa. To przestrzeń bezgranicznego szczęścia. Uczucie radości podkreśla jasna tonacja scen, co zdecydowanie kontrastuje z mrokiem wojennej rzeczywistości. Jak trafnie ujął Seweryn Kuśmierczyk, w tych marzeniach sennych można dostrzec „panteistyczne obrazy pełnego radości życia” [Kuśmierczyk 2012, 82].

Symbolem tego utraconego raju jest matka Iwana. Pojawia się ona w pierwszym oraz drugim śnie, a także w ostatniej scenie filmu. Matka jest uosobieniem szczęścia i miłości. Patrzy na swojego syna z niezwykłą czułością i tylko przy niej Iwan może znów stać się prawdziwym dzieckiem i uśmiechać się. Tam, gdzie jest matka, jest życie. Jak pisze o Špidlik, w postaci filmowej matki została ukazana „Jednocząca moc, jaką ma ludzka postać zdolna łączyć antynomię naszej życiowej wędrówki” [Špidlik 1995, 179].

Wizję sennego raju buduje także pełna życia natura – drzewa porośnięte listowiem, pasące się zwierzęta, fruujące motyle, śpiewające ptaki czy też słońce, którego promienie mienia się w wodzie. Właśnie na wodę warto zwrócić szczególną uwagę, ponieważ Tarkowski dostrzegał w niej substancję mistyczną [Mitchell, 1982/1983, 54-56]. W jego filmach woda, podobnie jak w religii chrześcijańskiej, obrazuje oczyszczenie i odnowę. Dlatego burza w trzecim śnie nie wywołuje uczucia lęku, bohaterzy nie próbują schronić się przed nią. Wprost przeciwnie – pozwalają, aby krople deszczu obmywały ich. Znaczenie wody uwydatnia także obraz studni, którą można interpretować jako metaforyczne przejście do innego świata [Sałyński 2013, 190] albo źródło życia. Co istotne, tylko w snach woda jest lśniąca, krystalicznie czysta i przejrzysta. W wojennej rzeczywistości traci blask, staje się błotnista, mętna. Nie ma także studni – zostały po niej tylko nadpalone deski na pogorzeliśku. Woda przestaje dawać ukojenia ani nie gasi pragnienia. Wprost przeciwnie – staje się niebezpiecznym żywiołem, gdyż nieomal nie pozbawiła życia Iwana, podczas próby przepłynięcia przez rzekę. Zdaniem S. Kuśmierczyka „staje się ona mitologicznym Styksem, a jej przekroczenie jest wejściem do krainy śmierci” [Kuśmierczyk 2012, 83]. Chłopiec przepływając ją na początku filmu, wkracza do świata wojny, wypełnionego cierpieniem i zniszczeniem. Za tą granicą wszystko pogrążyło się w stanie wojny i nawet przyroda stanowi zagrożenie dla człowieka.

W filmie ważny jest również motyw drzewa, często wykorzystywany przez Tarkowskiego w późniejszych dziełach¹. W snach chłopiec spaceruje między bujnymi krzewami i drzewami, gęsto pokrytymi młodymi listkami. Obraz

¹ M.in. w *Andrieju Rublowie* (1966), w którym drzewo jest ściśle powiązane z chrześcijańską symboliką: drzewem krzyża-drzewem życia, lub w *Ofiarowaniu* (1986), w którym ukazano pozbawiony życia suchy pień drzewa.

zielonych drzew jest związany z nadzieją i wiarą w życie, dlatego ich widok daje bohaterowi radość i ukojenie. Simonetta Salvestroni zwraca uwagę na charakterystyczny dla reżysera sposób filmowania drzewa – z góry do dołu, od strony ziemi ku niebu. Jest to metaforyczne podkreślenie uniesienia w radości, symbolicznego lotu Iwana [Сальвестрони 2007, 210]. W scenach ukazujących realny świat, drzewa są pozbawione liści, zostały jedynie suche pnie drzew. To martwy las, w którym nie ma ani jednej istoty, wszystko zostało naznaczone cieniem zniszczenia. Tutaj ruchy kamery prowadzą z góry pnia w stronę ziemi – rzeczywistość wojny to stałe obcowanie ze śmiercią, nie ma możliwości wznieść się ku niebu. Na tym tle wyróżnia się jedynie brzoźowy zagajnik – mimo że też nie ma listowia, urzeka swoim delikatnym pięknem. Wśród bieli brzoź tańczy sanitariuszka Masza, którą przepelnia łagodna miłość i radość. Choć na chwilę udało jej się zapomnieć o wojnie. Jednak i ta scena nie jest pozbawiona tchnienia śmierci. Tarkowski interpretował tę scenę słowami: „Ta sterylnie biała brzoźowa ściana pięknego lasu (...) jak gdyby bardzo pośrednio dawała znaki, że nadchodzi to co nieuchronnie musi przyjść, że zbliża się powiew dżumy, w zasięgu którego żyją bohaterowie” [Kuśmierczyk 2012, 96].

Chociaż każdy sen wypełnia piękno i radość, zawsze kończy go wydarzenie tragiczne: wystrzał z broni lub śmierć matki. Doświadczenia wojenne Iwana są na tyle traumatyczne, że docierają do samej głębin jego duszy. Zniszczono wszystko, co kochał, w mroku wojny nie zachowała się żadna wyższa wartość, która dawałaby mu siłę, była dla niego wsparciem. To wojna totalna, która niszczy wszystko i sięga aż do duszy człowieka. Przypomina ona zagładę świata i Sąd Ostateczny. Podkreśla to centralna scena, gdy chłopiec razem z innymi wywiadowcami przebywa w piwnicy zniszczonej cerkwi [Sałyński 2013, 189]. Iwan ogląda reprodukcje drzeworytu Albrechta Dürera *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*. Na pierwszym planie ryciny znajdują się cztery postacie na galopujących koniach, których kopyta tratują ludzi. Porucznik Galcew tłumaczy chłopcu, że na obrazku wyobrażono Niemców. Iwan ze zrozumieniem przytakuje, a jego uwagę zwraca postać czwartego jeźdźca, symbolizującego śmierć: „A ten szkielec na koniu! Takiego samego widziałem na motorze. Popatrz, też męczą ludzi” [Benedyktowicz, Kuśmierczyk 1998, 52].

Następna ilustracja, jaką oglądają bohaterowie, to portret Erazma z Rotterdamu. Postać tego renesansowego filozofa również pojawia się nieprzypadkowo. Ten intelektualista był zagorzałym pacyfistą – zdecydowanie sprzeciwiał się wojnie, twierdząc, że wojna przeczy naturze ludzkiej.

Trzecia ilustracja z książki to kolejna reprodukcja grafiki Dürera: *Rycerz, śmierć i diabeł*. Kopia miedziorytu również nawiązuje do tematu wojny i śmierci, którą nieuchronnie ze sobą niesie. Ilustracje podkreślają znaczenie wojny jako apokalipsy, zagłady świata Iwana, a jego los i indywidualne doświadczenia są doświadczeniem pokolenia ludzi, którzy przeżyli wojnę. Podczas oglądania reprodukcji wzrok Iwana zatrzymuje się na przewróconym dzwonie. Choć chłopiec będzie próbował go zawiesić, to jego starania okażą się bezcelowe

– wskutek kolejnego bombardowania cerkiew zostaje zdewastowana. W ruinach świątyni zachował się jedynie fresk ukazujący Matkę Boską z Chrystusem Emmanuelem. Wojna jest więc także upadkiem wiary. Przestaje obowiązywać szacunek dla tego, co niegdyś było świętością. Mimo to w kolejnych kadrach można zauważyć nadzieję, że nie wszystko stracone. Gdy umilkł huk bomb, spośród dymów wyłonił się ażurowy krzyż oświetlony przez promienie słońca. Dmitrij Sałyński dostrzega w tej scenie „negatywny motyw *zbezczeszczenia krzyża*” [Sałyński 2013, 189], ale istnieje jeszcze odmienna droga jej interpretacji – jako symbol nadziei. Zgodnie z duchem chrześcijańskim krzyż jest symbolem odkupienia przez cierpienie i wiary w życie wieczne. Taki sposób rozumienia znajduje uzasadnienie w ostatnich kadrach filmu. Choć Iwan został zabity przez hitlerowców, śmierć nie była dla niego końcem, a zaledwie początkiem: „В момент смерти обретает то, что потерял²” [Сальвестрони 2007, 216].

Bohater przenosi się w miejsce przypominające raj z widzeń sennych. Jednak w odróżnieniu od snów tym razem nie wybudzi go już wystrzał oraz głos wroga. Ostatnia scena to przedłużenie pierwszego snu – Iwan pije wodę z wiadra, a matka z uśmiechem pełnym czułości patrzy na niego. Taki zabieg – klamra kompozycyjna daje wrażenie, jakby nie było żadnej wojny ani żadnego cierpienia. Iwan oraz dziewczynka z trzeciego snu zaczynają biec, potem chłopiec wyprzedza ją i biegnie po przejrzystej wodzie. W tej scenie dominuje poczucie bezbrzeżnej wolności i radości, niezmaconych żadnym cieniem ani nieograniczonych żadną linią horyzontu.

Po przeprowadzonej analizie można zauważyć, że w swoim pierwszym pełnometrażowym filmie Andriej Tarkowski zaprezentował charakterystyczny styl, który będzie przejawiał się i ewoluował w późniejszej twórczości. Jak sam przyznał, film ten wpłynął na formowanie jego światopoglądu [Tarkowski 2007, 35]. Właśnie w tym dziele wykorzystał kino w typowy dla siebie sposób – jako środek do badania świata wewnętrznego człowieka. Przekazanie widzowi kondycji wewnętrznej chłopca zamieszanego w kataklizm II wojny światowej stało się nadrzędnym celem dla reżysera. Taki zabieg tworzenia zwierciadła ludzkiej duszy na taśmie filmowej będzie powtarzał się w późniejszych obrazach, podobnie jak wykorzystane w *Dzieciństwie Iwana* motywy. Spośród tych ostatnich szczególnie miejsce zajmuje ukazywanie metaforycznego znaczenia wody, drzewa, podkreślanie roli dzieciństwa i matki w kształtowaniu osobowości człowieka. Film ten wyróżnia się na tle następnych dzieł reżysera siłą wiary w życie wieczne oraz raj, który niekoniecznie należy utożsamiać z chrześcijańskim wyobrażeniem. W dalszej twórczości takie podejście będzie się zmieniać, będzie tracić ten optymizm. *Dzieciństwo Iwana* pozwala wierzyć, że choć na świecie zaczęła się zagłada, to dusza w człowieku wciąż jest silna.

² „W chwili śmierci zyskuje to, co stracił” [przeł. J.K.].

Bibliografia

- Andriej Tarkowski. Scenariusze. Tom 1.* 1998. Red. Benedyktowicz Z., Kuśmierczyk S. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Kuśmierczyk Seweryn. 2012. *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego.* Warszawa: Skorpion
- Mitchell Tony. 1982/83. *Tarkovsky In Italy.* „Sight and Sound” nr 52/1, Winter: 54-56.
- Sałynski Dmitrij. 2013. *Kanon Tarkowskiego.* W: *Strefa filmu: kino Andrieja Tarkowskiego.* Red. NDiaye I.A., Sokołowski M. Wydawnictwo: Adam Marszałek: 177-226.
- Špidlik Tomas. 1995. *Religijne podłoże filmów Tarkowskiego.* „Kwartalnik Filmowy” nr 9-10: 178–190.
- Tarkowski Andriej. 2007. *Czas utrwaloony.* Warszawa: Świat Literacki.
- Сальвестрони Симонетта. 2007. *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура.* Москва: Издательство ББИ.
- Мосфильм. *Иваново детство.* В: <http://cinema.mosfilm.ru/films/film/1960-1969/ivanovo-detstvo> [Доступ: 10 VI 2016].

Summary

SPIRITUALITY IN EARLY WORKS OF ANDREI TARKOVSKY

Andrei Tarkovsky is the one who “invented a new language, true to the nature of film, as it captures life as a reflection, life as a dream,” said Ingmar Bergman. This article discusses the first feature film directed by Tarkovsky – *Ivan’s Childhood*. This deeply spiritual movie includes the most characteristic features and plots found in Tarkovsky’s works. According to him, film is a way to reach the truth. For this reason, he attempts to find answers to essential questions: the meaning of life and the condition of the human spirit.

Kontakt z Autorką:
j.koziel@o2.pl