

# Wiktor L. Pietruszenko

---

## Fundamentalne podstawy egzystencji człowieka w filmach Andrzeja Tarkowskiego

---

Sztuka i Filozofia 3, 205-214

---

1990

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wiktor L. Pietruszenko

## FUNDAMENTALNE PODSTAWY EGZYSTENCJI CZŁOWIEKA W FILMACH ANDRZEJA TARKOWSKIEGO

Plastyczny i myślowy świat filmów Andrzeja Tarkowskiego jest niezwykle bogaty i wieloznaczny. Jego rozpoznawanie dopiero się rozpoczęło i przyniesie nam jeszcze wiele interesujących odkryć i skarbów. Już teraz jest jasne jedno: filmy Andrzeja Tarkowskiego posiadają zadziwiającą wewnętrzną jednolitość. I ta jednolitość wyznaczona jest przenikającym ją tematem — tematem poszukiwania i przemyślenia przez człowieka jego życiowych problemów, fundamentalnych podstaw życia. W związku z tym należy przestrzec wszystkich tych, którzy myśląc o filmach Andrzeja Tarkowskiego z zachwytem nad nimi oceniając je zbyt powierzchownie. Nietrudno dostrzec w jego utworach elementy zbliżone do feudyzmu, fundamentalizmu, naleciałości egzystencjalizmu i tematyki religijnej itd. Dlatego też łatwo jest „rozłożyć” filmy na części, przekształcić każdą taką część w samodzielny, a nawet samowystarczalny. Trudniej jest zrozumieć filmy jako zjawisko całościowe. Co to jednak znaczy całość? Czyż nie poznajemy jej poprzez sumę składających się na nią jednostek, elementów, części? I tak i nie. Poznanie elementów tylko w tym wypadku może doprowadzić do zrozumienia całości, jeśli każdy element rzutuje na pozostałe, odzwierciedla i zawiera w sobie ich treść. W tym sensie elementy treści filmów Andrzeja Tarkowskiego przypominają system zwierciadeł, które będąc ustawione w kręgu, odbijają się nawzajem i cały krąg w całości, a także wszystko, co wpada w sferę odbicia. Takie porównanie z pozoru dotyczy tylko filmów. Nie będziemy ukazywać prostych faktów, które świadczą o swoistym stosunku Tarkowskiego do lustra, przejawiających się w jego filmach, w scenariuszu *Hofmamiary*; powołamy się na ciągle ukazywanie obrazów, dostatecznie wyraźnie obserwowaną „zwierciadlaną symetrię”, zarówno w budowie filmów od początku do końca, jak i w konstrukcji inscenizacji, a nawet formie poszczególnych kadrów. Z drugiej strony filmy swoją żywą pulsacją przypominają tak zwany system organiczny, w którym każdy element żyje życiem swojego systemu.

W stosunku do tych cech filmów Andrzeja Tarkowskiego nie można być obojętnym. Żeby je zrozumieć należy je zaakceptować. I odwrotnie: brak akceptacji prowadzi do niezrozumienia. Jest to uwarunkowane sensem filmów, ponieważ mowa w nich o człowieku, jego egzystencji w świecie, aktywności, samooczczeniu i samoświadomości. Dlatego ludzie dalecy od przedstawionych

problemów, po prostu nie są w stanie zrozumieć tych filmów. Jak głosi interesujące apokryficzne powiedzenie: „Ten, co nie tańczy w kręgu, nie rozumie spełnienia”. Można tu też dodać, że tam, gdzie nie mówi się o rzeczach zewnętrznych, które można obserwować, a o jakościowych granicach ludzkich stosunków, to jasne jest, że te wymagają nie kontemplacji (jest to niemożliwe), a aktywnego urzeczywistnienia. Człowiekowi, który nigdy nie odczuł miłości a nawet zauroczenia, nie można opowiedzieć, co to jest miłość, tak samo jak temu, kto nie czyni dobra, bardzo trudno jest uzmysłwić sobie jego sens i treść. Właśnie na ukazanie granic ludzkiego bytu ukierunkowane są wszystkie filmy Andrzeja Tarkowskiego, a poszukiwania i odnajdywanie takich spraw jest tą jednością, tym absolutem, które podkreśla on we wszystkich obrazach i szkicach filmów. I właśnie dlatego od początku apeluje do ludzkich uczuć.

Jak więc w filmach Andrzeja Tarkowskiego przejawia się ten temat, jakie przybiera w nich formy? Żeby wyjaśnić to pytanie, należy odwołać się do niektórych osobliwości treści filmów.

Przede wszystkim nie można nie zauważyć, że bohaterowie filmów znajdują się w niezwyklej sytuacji — sytuacji oderwania. Oderwania od czego? Z reguły od swoich rodzimych korzeni, naturalnego życiowego środowiska, gleby. W takiej sytuacji znajdował się Iwan w filmie *Dzieciństwo Iwana*, Rublow, oderwany przez okrucieństwo epoki od twórczości, Kris Kelvin, dokonujący inspekcji stacji „Solaris”, Aleksy znajdujący się na granicy życia i śmierci (*Zwierciadło*), Stalker idący do „Zony”, poeta Gorczakow, przebywający we Włoszech, w końcu Aleksander zrywający ze swoją pracą naukową, wybierający samotność na wyspie, gdzie stał się świadkiem „końca świata”. „Sytuacja oderwania” jest czasami przedstawiona wyraźnie: np. lot chłopca balonem w *Andrzeju Rublowie* i kojarzące się z nim niemożliwe oderwanie się od ziemi odlanego z metalu dzwonu, lot Krisa Kelvina na ocean Solaris, seria sztychów przedstawiających historię lotów powietrznych, wiszących na ścianach w domu ojca Krisa, sceny lotu (a dokładniej: zawieszenia w powietrzu, tzw. oderwania) Krisa i Harey (*Solaris*), Marii (*Zwierciadło*), Marii i Aleksandra (*Niosący ofiarę*). Dlaczego ta sytuacja jest tak istotna dla reżysera? Dlatego, że to właśnie w niej ujawniają się lub zostaną uświadomione, dają o sobie znać prawdziwe korzenie człowieczeństwa. Ta sytuacja oderwania wyjaśnia, bez czego człowiek nie może być człowiekiem, jakie jego źródła, korzenie nie mogą być odcięte, zniszczone, żeby nie utracić własnej tożsamości. Właśnie w naturalnej jedności człowieka z warunkami jego egzystencji staje się trudne, a niekiedy niemożliwe, odróżnienie istnienia od nieistnienia. Sytuacja oderwania, przedstawiona w filmach Andrzeja Tarkowskiego maksymalnie zaspokaja tak zwaną „czystość” twórczych poszukiwań, ale przede wszystkim obnaża najgłębsze korzenie bytu człowieka, jego fundamentalne podstawy. W niej więc odbywa się nie tylko oderwanie jako odejście, ale ucieczka do znowu odnalezionych podstaw bytu. Oto dlaczego u Tarkowskiego jest tak dużo powtórzeń, co niektórzy krytycy, oceniając ten

fakt powierzchownie, odczytali jako objaw niezdecydowania, melancholii. Niekiedy cały film zrealizowany jest na zasadzie „powrotu do początku” (*Solaris*, *Zwierciadło*, *Niosący ofiarę*).

Czy sytuacja oderwania jest dowodem na to, że Tarkowski odkrywa swoich bohaterów w ekstremalnej sytuacji? Wydaje się, że ekstremalna sytuacja to często po prostu sytuacja niezwykle wyjątkowa. Jest ona nadzwyczajna i ukazuje pewne cechy pojedynczego, konkretnego człowieka. W filmach Tarkowskiego, nie bacząc na zewnętrzne podobieństwa, nie ma czegoś takiego. Ale lot Krisa Kelvina i jego spotkanie z myślącym oceanem *Solaris* — czyż to nie jest wyjątkowa sytuacja? Jako forma — tak, ale ponieważ naprawdę mowa jest tu o spotkaniu samego ze sobą, o głębokich zakamarkach świadomości, o stosunkach między ludźmi, między wiedzą, sumieniem i moralnością, to niezwykłość sytuacji szybko się rozwiewa, przybierając charakter chwytu wprowadzenia nas w istotę sprawy. A sama istota rzeczy jest całkowicie życiowa i może wydarzyć się w dowolnym miejscu i w jakichkolwiek warunkach.

Czyż jednak inni poważni twórcy, w tej liczbie — reżyserzy, nie mówią o tym samym? Rzeczywiście dosyć często. Jest jednak istotna różnica w sposobach urzeczywistniania pomysłu. Można pokazywać życiowe sytuacje, poprzez które przejawia się ta głęboko życiowa tematyka, a można właśnie tę tematykę, te pytania uczynić głównym przedmiotem artystycznego wyrazu, tak jak przedstawił to Andrzej Tarkowski. Jest to zabieg, który wymaga zupełnie nowego podejścia do kina, filmu, poetyki, przedstawienia, sposób pozwalający Andrzejowi Tarkowskiemu stać się nie tylko reżyserem filmów, ale poetą kina.

Poszukiwanie i odnalezienie — oto dwa bieguny, które nakreślają sytuację oderwania i które decydują o wielu cechach poetyckiej budowy filmów. Zauważmy, że konstrukcja filmów Tarkowskiego oparta jest na zasadzie kontrastu. Jest to zrozumiałe: oderwanie bez kontrastu jest niemożliwe, jak niemożliwe jest wyjaśnienie i wyrażenie skrajnych granic istnienia jakichkolwiek przedmiotów i jakiegokolwiek jakości. Ale kontrast, będąc wpisany w poszukiwanie najważniejszego i najistotniejszego dla człowieka, w filmach Andrzeja Tarkowskiego nie sprowadza się do konstatacji; wciela on w siebie nie tylko przeciwności, ale i podobieństwa, a nawet zlewanie się kontrastowych cech, obrazów, bohaterów.

Świat wojny i świat dzieciństwa, życie i śmierć, miłość i nienawiść, siła i słabość, dobro i zło, wewnętrzne i zewnętrzne — te i wiele innych przeciwieństw (o niektórych mówiliśmy już wcześniej) tworzą żywą, napiętą, pulsującą tkankę filmów. Zasadniczo ważny jest kontrast bohaterów, ich stosunek do życia, do siebie. Właśnie tutaj w kontrastach między sobą ujawniane są wszystkie skrajne bieguny bytu człowieka, jego działalności i postępowania, wyraźnie kontrastują na przykład Andrzej i Kirył w filmie *Andrzej Rublow*, zmuszając nas do przypomnienia sobie tragicznej doskonałości Puszkinińskiego *Mozarta i Sale-riego*. Na swój sposób kontrastuje Andrzej Rublow z Teofanem Grekiem, rażący

kontrast przejawia się między Krisem Kelvinem przed lotem na stację „Solaris” i po powrocie z niej, między bohaterami *Stalkera* przed wyprawą na „Zonę” i po. Tarkowski ukazywał przeciwstawne bieguny życiowych postaw i stosunków, osiągając przy tym głębię, delikatność i dokładność obserwacji problemów ludzkiego istnienia, operując egzystencjalnymi charakterystykami człowieka, dotykając zasadniczych jego uczuć, cech, zdolności (miłość, szczęście, sens, wina, strach, zrozumienie, obowiązek, słuszność postępowania, wiara).

Celowi wyjaśnienia podstaw bytu człowieka służy swoiste „lustrzane”, wielokrotne, wariantowe powtarzanie tej samej sytuacji, tej samej pozycji, tego samego stosunku. Twórczość Andrzeja Rublowa ukazana jest na tle i w stosunku do twórczości „latającego” chłopaka Kiryłła, Daniła Czarnego, Teofana Greka, Kazimierza, Borysa. W *Solaris* w tej samej sytuacji (każdy na swój sposób) znajduje się Kris Kelvin, Snaut, Sartorius, Gibarjan, Berton. W *Zwierciadle* sytuacji, stosunki przedstawicieli dwóch pokoleń tej samej rodziny jakoś kontrastują, przenikają się nawzajem ze sobą, jak gdyby odzwierciedlają się w losach innych ludzi, w losach epoki, wcielając je w siebie i jak gdyby przymierzając do siebie.

Ten element poetyki filmów historycznie nawiązuje do sztuk W. Szekspira, w których ta sama życiowa sytuacja powtarza się w różnych wariantach. Ale jeśli u Szekspira takie powtórzenie zapowiada nieodwracalność losów, nieuchronność życiowego przeznaczenia każdego uczestnika dramatu, to u Tarkowskiego, będąc uzależnione od podstawowych tematów, pozwala odkryć niuanse, różne odcienie tych samych życiowych sytuacji, widzieć ich podobieństwo i różnice, konfrontować i oceniać, a w końcu dać nam możliwość prawie całościowego ich widzenia. Jednocześnie ta wariantowość zwrócona jest znowu na ujawnianie ostatecznych granic bytu człowieka.

Wszystko to razem wzięte — odrwanie, kontrast, odzwierciedlanie sytuacji, pozycji, obrazów — nadaje filmom Andrzeja Tarkowskiego niepowtarzalną wewnętrzną budowę, podobną do budowy świątyni chrześcijańskiej, która, jak wiadomo, jest modelem kosmosu człowieka, niezwykłą sferą, gdzie wszystko jest przepełnione fundamentalną, wyjściową prawdą i gdzie również królują kontrast i odzwierciedlenie. Spróbujmy wyobrazić sobie to w jedności: oderwanie, kontrast, zwierciedlaną mnogość — otrzymamy sensowny model ruchu. Dlatego też kościół np. całą swoją budową powinien stwarzać wrażenie ruchu. Również bohaterowie filmów Andrzeja Tarkowskiego, jak zauważył w jednym z artykułów W. Borzowicz, znajdują się w ruchu. Jest to nie tylko podróż, ale droga życiowa, to znaczy droga wewnętrznych strat i zysków, na której wszystko zdobywane jest poprzez pracę, pot, krew, cierpienie i namiętność.

Dramatyzm, napięcie tego ruchu życiowego, które stało się udziałem bohaterów filmów Andrzeja Tarkowskiego, ma wiele przyczyn, znaczeń i odcieni. Ale źródła ich są uwarunkowane tym, że droga życiowa człowieka rozwija się jako rozwiązanie całej serii przeznaczonych mu alternatyw. Można by było

powiedzieć: „sprzeczności”, ale słowo „alternatywa” lepiej oddaje istotny sens filmów Andrzeja Tarkowskiego. Mowa jest w nich o rzeczywistych biegunach, o skrajnościach losów ludzkich, które nie są ze sobą połączone, ale każdy człowiek krocząc przez życie swoją działalnością jak gdyby je łączy. Łączy je na swój jednostkowy, specyficzny sposób. Ze względu na to ta alternatywa dla każdego wkraczającego w życie znowu staje się na tyle niejednolita, że doświadczenie przeszłych pokoleń może okazać się niepotrzebne i bezpomocne. Problem oczywiście nie w nauce traktowanej w kategoriach technologicznych. Jeśli jednak mowa o poszukiwaniu sensu, fundamentalnych podstaw prawd życiowych, każdy człowiek okazuje się sam na sam z bezmiarem nieznanym, niezapowiedzianym. Porównując takie alternatywy, jak życie i śmierć, dobro i zło, wieczne i przejściowe, spontaniczne i racjonalne, zamierzone i uzyskane, rutynowe i twórcze, wewnętrzne i zewnętrzne, rozumne i bezmyślne itd., nietrudno dostrzec, że są one rzeczywiście wieczne dla ludzkiego bytu, zakodowane w człowieku przez sam sposób jego istnienia w jego związku ze światem. Dlatego też, że są one rzeczywistymi alternatywami, życie człowieka istnieje nie tyle w ramach stosunku rzeczywistego i możliwego, ile poprzez stosunek możliwego i niemożliwego. W tym właśnie tkwi jego prawdziwy dramatyzm. Tak właśnie wyrażał charakter ludzkiego samourzeczywistnienia M. Bachtin w swoich badaniach nad twórczością F.M. Dostojewskiego: „Jedną z podstawowych idei, którą wysuwa on w polemice z socjalistami, to właśnie teza, że człowiek nie jest wielkością stałą i do końca wymiarną, na której można oprzeć obliczenia dokładne; człowiek jest istotą wolną i dlatego może unieważnić każdą narzuconą mu prawidłowość”.

Ludziom, którym bliższe sercu jest operowanie pojęciami dialektyki, może wydawać się nieoczekiwane wysunięcie połączenia możliwego i niemożliwego. Ale nic mistycznego w tym nie ma. W prawdziwych przeciwieństwach tkwi nie tylko to, co względne, ale i to, co nieprzemijające, absolutne; inaczej świat już dawno byłby anulowany na drodze wzajemnej absorpcji przeciwieństw. Zrozumiałe powinno być i to, że prawdziwe „nowe”, to — „niemożliwe” według logiki starego. Jednocześnie, kiedy już powstało, można dostrzec w starym jego pierwiastki, niejaki tendencje do pojawienia się. Ale do chwili ujawnienia się z uporem pozostaje ono dosyć długo niemożliwe. I dlatego też bohaterowie filmów Andrzeja Tarkowskiego dokonują czynów, które łączą skrajne i wieczne alternatywy ludzkiej egzystencji, to znaczy dokonują czegoś niemożliwego. Głównym punktem zainteresowania stało się postępowanie człowieka. Postępek w swojej istocie jest takim krokiem, jakim może kroczyć tylko człowiek, pokonując siebie i tym samym łącząc to, co pozornie niemożliwe do połączenia.

Co jest podstawą postępowania bohaterów filmów Tarkowskiego i na czym może opierać się człowiek w takich sytuacjach? Oczywiście, z jednej strony życiowe zasady dane są człowiekowi jako ogólne właściwości jego istnienia. W filmach Andrzeja Tarkowskiego przekonująco ukazane są trzy pierwiastki

człowieczeństwa, bez których człowiek nie może być człowiekiem: zasada ziemskiego istnienia (człowiek jest istotą ziemską ze swoją ziemską powłoką, postacią, skłonnościami), kulturą (człowiek wyraża się w kulturze i w znacznej mierze tworzy ją) i stosunki międzyludzkie (człowiek może się realizować tylko w stosunkach z drugim człowiekiem). Dokładnie tak, jak wspomniane wcześniej alternatywy, pierwiastki te są w określonym sensie absolutne. Bez nich albo poza nimi nie może być człowieka.

U Tarkowskiego jest wiele motywów, które można nazwać zakorzeniem, powrotem do ziemskiego pierwiastka człowieka, do jego związków z ziemską przyrodą i ziemskimi żywiołami (wodą, powietrzem, ogniem, ziemią), do swoistego ziemskiego obrazu człowieka. Na tyle jest to zrozumiałe, na ile i nieprzekazywalne słowami. Przypomnijmy sobie gesty Rublowa, jego sposób poruszania się (chód) i mimikę wielkiego księcia, ziemskie pejzaże *Solaris*, obraz bohaterów tego filmu... Stworzyć to wszystko mógł tylko artysta, przepełniony uczuciem miłości do ziemi i zdolny wypełniać tym uczuciem niezwykłości i ulotności swój utwór. Zauważmy w związku z tym wyjątkową skłonność Tarkowskiego do ukazywania wody. Sam Tarkowski objaśnia to dosyć prosto — woda jest wyjątkowo fotogeniczna. Ale można też przecież odwoływać się do znanego starożytnego znaczenia wody jako jednego z pierwiastków kosmosu i bytu, do filozoficznego pojęcia wody jako substancji, do naukowych objaśnień roli i znaczenia wody w procesach zachodzących w kosmosie, we wnętrzu ziemi, w postawianiu i istnieniu życia.

W filmach Tarkowskiego żywe jest nawiązanie do zjawisk kultury światowej. Przy czym wplątane są one w tkanę filmów bynajmniej nie dla ilustracji. Mają swój samodzielny istotny ciężar, dzięki czemu w filmach prowadzony jest dialog kulturowy, stwarza się polifonia kultur i kulturalnych tradycji. I wszystko to tylko po to, by rozszyfrować skomplikowaną wielopłaszczyznowość egzystencji człowieka. Kulturologiczne reminiscencje u Tarkowskiego nie są demonstrowaniem erudycji. Jego stosunek do kultury można zilustrować jednym z motywów filmu *Andrzej Rublow*. Tutaj stosunek Andrzeja i Kiryła do sztuki wymaga przypomnienia, jak już zauważyliśmy, postawy Mozarta i Salieriego w tragedii Puszkina. Kiedy ślepy muzyk uliczny w obecności Mozarta i Salieriego wygrywa arię „z Mozarta”, Mozart chichocze, a Salieriego opanowało szaleństwo. Następuje znany fragment, który nie wiadomo dlaczego jest często cytowany w podręcznikach jako budujący dla dorastającej młodzieży:

Mnie nie śmieszno, kiedy maliarz niegodny,  
 Mnie paczkajet Madonnu Rafaelia,  
 Mnie nie śmieszno, kiedy figliar przyziennyj  
 Parodiej bieszczestit Aligierii.

Salierii jak gdyby trwożliwie odnosi się do sztuki, ale w tym lęku, z jednej strony, sztuka jest przez niego traktowana jako coś samowystarczającego, co zastępuje i zakrywa zjawiska życia. A z drugiej strony ujawnia się tutaj i to, że

Salieri lubi w sztuce pozę, popis. Tego pozbawiony jest Mozart, a również Rublow w odróżnieniu od Kirilla, a także i sam Andrzej Tarkowski. Dla Rublowa mają znaczenie nie tylko efektowne formy, nie przedmioty i atrybuty sztuki same w sobie, a wyrażenie życia w sztuce, to znaczy sztuka jest dla niego ważna jako poznanie, zrozumienie i przeżywanie życia. Ten motyw przewija się w filmach Tarkowskiego, dlatego też taki okazał się Andrzej Rublow. Dla Tarkowskiego ani książka, ani obrazy i dźwięki nie zasłaniają życia człowieka z jego przeżyciami, mękami, wątpliwościami. Kultura i sztuka (jak przedtem ziemia i przyroda) są dla Tarkowskiego swoistymi zwierciadłami człowieka, skupiającymi, zapisującymi jego kształty. Dlatego najbogatszy materiał do zrozumienia człowieka daje ukazanie w filmach ludzkich stosunków i wzajemnych kontrastów. To właśnie w stosunkach między ludźmi ujawniają się całkiem inne strony i pierwiastki człowieka. „Nie potrzebujemy innych światów. Człowiekowi potrzebny jest tylko człowiek”

Poszukując życiowych prawd i będąc oderwanym od prawdziwego środowiska swojego istnienia, człowiek zwraca się do tych zasad, które decydują o jego byciu człowiekiem. Ale zarówno sama treść tych zasad jak i stosunki między nimi dalekie są od jednoznaczności. Alternatywny charakter życiowej drogi człowieka pogłębia tę niejednoznaczność, przekształcając postępowanie człowieka w wybór takiej pozycji, której ceną jest jeśli nie życie to cierpienie. Szczególnie jasno taki charakter wyboru życiowego dostrzegany jest w tych kolizjach ludzkich stosunków, które dźwięczą w filmie *Solaris*, ale jeszcze bardziej doniosły charakter przybrały w następnych filmach. W *Solaris* Tarkowski zaakcentował ten fakt, że dla każdego człowieka zasada egzystencji jest jedyna i niepodzielna. Na stacji „Solaris” wszyscy mieszkańcy to ludzie, ale każdy istnieje po swojemu. Ich jedność podkreślona jest ich prawie anonimowością. (W *Stalkerze* anonimowość jest już pełna: nie wiemy niczego o życiowych biografiach bohaterów.) Jedność jest podkreślana cytatem z Cervantesa o tym, że we śnie wszyscy ludzie stają się jednakowi, a właśnie we śnie rozgrywają się najważniejsze zdarzenia na stacji. Prawdziwe unikatowe w filmie artystycznym staje się ukazanie procesu ucłowieczania się Harey, tej zmaterializowanej „matrycy” — na skutek włączenia jej w stosunki ludzkie. Jednak fundamentalna jedność ludzi to tylko jedna strona wzajemnych stosunków, druga — to różnice między nimi, ich indywidualizacja, wyjątkowość, wewnętrzna inność. Alternatywny charakter tych stron stosunków między ludzkich polega na tym, że człowiekiem nie można być nie utożsamiając się z innymi ludźmi, nie wchodząc z nimi w jedność, ale nie można nim być, nie oddzielając się od innych, nie stając się indywidualnością. Ludzie mogą tworzyć tylko dlatego, że są niestandardowi, podczas gdy ocean *Solaris* — jako substancja, ale nie wspólnota podmiotów — nie jest indywidualnością i może zmieniać istniejącą rzeczywistość jedynie według określonego wzoru.



Przykładem może być obraz zlewających się w całość światła potoku samochodów uprzemysłowionego miasta, giganta zataczających spirale bezosobowego oceanu!

Niejednoznaczność i alternatywność życiowego położenia człowieka zmusza nas do poszukiwania źródeł bytu ludzkiego. Można zadać takie pytanie: na ile cały życiowy kontekst filmów Andrzeja Tarkowskiego jest źródłem twórczej wyobraźni artysty? I można tu z całą odpowiedzialnością powiedzieć, że rzecz tkwi nie w wyobraźni i intelektualnym wyrafinowaniu reżysera (choć nie można mu tego odmówić). Rzecz tkwi w przenikliwości, w umiejętności widzenia wszystkich dostępnych ruchów życiowych i wyrażeniu ich najostrożniejszymi środkami artystycznego wyrazu. Wszystkie te poszukiwania, którymi zajęty jest reżyser i jego bohaterowie, dokładnie określają nam te procesy życia, które stopniowo umacniały się i rozwijały we współczesnym społeczeństwie. Mowa tu o rzeczywistym zbliżeniu narodów, o rozszerzeniu sfery działalności społecznej ludzkości i każdej jednostki, aż do obszarów całej planety. Mowa tu jednocześnie o ujawnionym bogactwie, różnorodności tradycji kulturowych społeczeństwa, o znanym kulturowym pluralizmie. Mowa tu również o wzroście świadomości ludzi, o zmniejszeniu wagi indywidualnych problemów człowieka na tle „istotnych” problemów i jednocześnie — tym samym — zaostrzeniu uczucia nicości, zagubieniu człowieka w świecie i o dążeniu do znalezienia takich podstawowych jakości swojego bytu, do usprawiedliwienia prawa do swojej indywidualności i osobistej swobody. Mowa jest w końcu o złożoności i wielopłaszczyznowości współczesnych procesów społecznych, o tendencjach politycznych do okrucieństwa i totalitaryzmu, o przejawianiu się realnego zagrożenia samounicestwienia ludzkości, o wzroście dążeń konsumpcyjnych, moralnej zachłanności. W tych warunkach pojawiło się z całą siłą pytanie o podstawy działalności człowieka, które byłyby niezachwiane, nienaruszalne, fundamentalne.

Te rzeczywiste tendencje społecznego i indywidualnego życia znalazły swoje odzwierciedlenie w filmach Andrzeja Tarkowskiego. Jest to jedna z głębszych przyczyn zainteresowania się jego twórczością. Przyczyna druga jest ogólniejszej natury. Przecież człowiek jest istotą niewyspecjalizowaną. Sposoby jego działalności, charakter zachowań nie jest zakodowany jednoznacznie w jego anatomiczno-fizjologicznym ustroju. To anatomiczne niezaprogramowanie człowieka z jednej strony czyni go istotą uniwersalną, a z drugiej strony jest przyczyną oddzielenia człowieka od jego własnej istoty, co zmusza go do ciągłego poszukiwania własnych fundamentów egzystencji. Stąd wynika konieczność i nostalgiczne ciągoty człowieka do absolutu, do znajdowania fundamentów i podstaw życia raz na zawsze, co oczywiście jest niemożliwe z powodu podkreślanej już alternatywności i nieokreśloności ludzkiego istnienia. Znaleziony w końcu absolut rozplywa się w relatywności — i od człowieka wymagane są coraz to nowe wysiłki po to, by znów tworzył w tym zmieniającym się świecie,

gdzie jednocześnie nie można istnieć nie znajdując absolutów i nie odchodząc od nich.

Powtarzamy, wielkość i prawda Tarkowskiego jako twórcy przejawiały się w tym, że przeczuł on wszystkie te aspekty ludzkiego istnienia i wyraził je z genialną dokładnością i subtelnością. Odkrył przed nami świat z jego zmysłowością i jednocześnie zwrócił nam poczucie prawdy życia, jego słodczy i goryczy, jego łatwość i mękę niepowodzenia. Andrzej Tarkowski wyniósł życie ludzkie na najwyższy stopień w hierarchii wartości najwyższej ceny. Człowiek dla niego nie jest jednym z przejawów życia, ale jego samootwarciem. Stoi on, można powiedzieć, na czele rozwoju wszechświata. Stąd wynika ogromne zainteresowanie Tarkowskiego realizacją człowieka. Stąd rozwijanie przez Tarkowskiego swojej filozofii ludzkiego działania: zaufaj temu co tkwi w tobie, przyjrzyj się temu, nie wymagaj życiowych gwarancji, ale buduj swoje dzieło z dnia na dzień, z godziny na godzinę — to prawie dosłowne powtórzenie zdań wymawianych przez bohaterów Tarkowskiego.

Są być może dwie drogi rozwoju ludzkości. Jedna — obserwować co i jak robią nowatorzy i powtarzać ich ruchy. Druga — przezwyciężyć samego siebie, zdobyć się na wysiłek i wykonać krok do przodu, tym samym pociągnąć za sobą całą ludzkość, dokonać postępu dla całej ludzkości. Druga droga — to droga bohaterów Tarkowskiego, droga samego Andrzeja, dla którego sztuka, jak wiadomo, była zajęciem poważnym, środkiem poszukiwania i odkrywania życiowych prawd.

Tak więc człowiek będąc istotą niewyspecjalizowaną, szuka fundamentów, podstaw swojej działalności, swojej egzystencji. Szuka absolutu. Po co? — By odnaleźć w końcu sens życia. Ponieważ sens zjawia się tam i wtedy, gdzie i kiedy znajdują się takie punkty odniesienia, które pozwalają dowolne ludzkie zdarzenia, dowolne zjawiska życiowe układać w jakiś jeden związek dający im sens i znaczenie. Jakie są te absoluty? Znowu zwracają nas one do zasad, które określają ludzkie istnienie w tym sensie, w jakim wchodząc w działalność człowieka stają się jego jakościowymi wyznacznikami. Absolutne stają się zakorzenienie człowieka w świecie, w głębi tego, co istnieje, jego kosmiczność, przyrodniczy charakter. Absolutna dla człowieka jest twórczość, stanowiąca istotę, piękno i kulturę. Absolutna jest ogólna, komunikatywna, to znaczy moralna istota człowieka. Absolutne są alternatywy ludzkiego istnienia, których przezwyciężenie wnosi w wieczną walkę człowieka tak wiele miłości i cierpienia.

Nie można tu przemilczeć i jeszcze jednego bardzo ważnego momentu. Nie można nie zauważyć zainteresowania Andrzeja Tarkowskiego religią. Istnieje przeświadczenie, że cała droga życiowa Tarkowskiego — to droga poszukiwania Boga. Jeśli się nie rozpatruje wszystkich stron, wszystkich aspektów twórczości reżysera, można dojść do takiego wniosku. A jednak Andrzej Tarkowski był zbyt wielkim, zbyt wrażliwie odczuwającym życie i drżenie duszy człowieka artystą,

by dać na ten złożony problem jednoznaczną i decydującą odpowiedź. O tym chociażby mówi ostatni film Tarkowskiego, gdzie elementy chrześcijaństwa sąsiadują z jawnymi pogańskimi motywami, wschodnimi duchowymi rozmyślaniami, buddyzmem, sceptyzmem. Tym samym artysta podkreślał z jednej strony siłę różnych dróg, sposobów i środków poszukiwania i odnajdywania przez ludzi życiowych podstaw, racjonalnych absolutów, a z drugiej znowu podkreślał niemożność zatrzymania się człowieka na jednej z krawędzi życia i zamknięcia oczu na całą jej głębię, złożoność i dramatyzm.

*Thumaczyła Barbara Zimińska*