

TEKSTURA
Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy
tom 1 (5) 2014

<http://dx.doi.org/10.12775/Tek.2014.003>

Mateusz Zmarzły (UMK)

mateuszzmarzly@gmail.com



FILM ORAZ IKONA

O ESTETYCE OBRAZU *STALKERA* ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

Analizując twórczość Andrieja Tarkowskiego pod kątem nawiązań do sztuki ikonopisarskiej, warto zacząć od wspomnienia o *Andrieju Rublowie*. Jest to film biograficzny jedynie z pozoru – biografia ikonopisa była dla reżysera tylko pretekstem do wypowiedzi na temat nie tylko średniowiecznej Rusi¹, ale także do przedstawienia rezultatów osobistych poszukiwań istoty swojej własnej sztuki². Cytowana wyżej myśl wchodzi w konsonans z definicją powieści XIX-wiecznej w ujęciu Orlando Figesa. Przytacza on zdanie Tołstoja, silnie rozdzielające dzieła prozy rosyjskiej od „europejskiego” rozumienia powieści³, i pisze o tych pierwszych:

To dzieła, podobnie **jak ikony służące poetyckiej kontemplacji** [pogrubienie moje – M.Z.], laboratoria, w których wypróbowywano idee; wyrastały tak jak nauka i religia, z dążenia do prawdy [...]. Chyba w żadnym innym kraju twórca nie był w takim stopniu obciążony zadaniem moralnego przywództwa narodu, nigdzie państwo nie bało się go i prześladowało tak bardzo. Artyści rosyjscy, z powodu poglądów politycznych oderwani od sfer urzędowych, a z powodu wy-

¹ S. Kołos, *Andriej Rublow Tarkowskiego – Biografia jako pretekst, film jako refleksja*, [w:] *Recepcja kultury średniowiecznej w humanistyce*, red. K. Obremski, J. Wenta, Toruń 2010, s. 106.

² Tamże, s. 114.

³ O. Figes, *Wstęp*, [w:] tenże, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2007, s. XXII.

kształcenia – od ludu, postanowili poprzez literaturę i sztukę tworzyć **wspólną myśl i ideę**⁴ [pogrubienie moje – M.-Z.].

Laboratorium – to celne określenie w stosunku do powieści Dostojewskiego i zawartej w niej dialektyki wiary i niewiary, dobra i zła. Do dzieł Tarkowskiego pasują jednakowo dobrze – *Rublowa*, *Solaris*, *Stalkera*, *Nostalgie*, *Ofiarowanie* zdecydowanie można nazwać w podobny sposób. Osobiste poszukiwania reżysera, które znajdowały wyraz w każdym z dzieł, są „podróżami do obszarów tajemnicy człowieka”⁵, co po dodaniu ich chrześcijańskiego charakteru jest realizacją owego „moralnego przywództwa narodu”. Dlatego trudno dziwić się reakcji władz ZSRR, która utrudniała dojście filmów Tarkowskiego, a zwłaszcza *Andrieja Rublowa*, do oficjalnej dystrybucji. W kontekście prześladowań i nakreślonego przez Figesa oderwania, ikona *Trójcy* przedstawiona w zakończeniu filmu nabiera szczególnego znaczenia. To ona w odhumanizowanym państwie stanowiła znak wspólnej myśli i idei. Będzie to przyszły *leitmotiv* filmów Tarkowskiego.

Seweryn Kuśmierczyk również dostrzega w filmach Tarkowskiego „staranie, by mogły zbliżyć do prawdy, by stały się współczesnymi ikonami”⁶. Uważa sztukę autora *Stalkera* za „religijną potrzebę ducha, w której widzenie jest postrzeganiem prawdy ostatecznej, a rzemiosło ostatecznym działaniem, to znaczy przemianą siebie i innych”⁷. Zdanie to potwierdza podobieństwo charakteru twórczości Tarkowskiego do pracy nad pisaniem ikon. Paweł Florenski pierwszą fazę powstania ikony nazywa „mroczną”, tę która stanowi bolesne doświadczenie rozbieżności między pięknem wizji duchowej a prawdziwym wyglądem świata⁸. Wspaniałe formy stworzone dzięki temu uczuciu to drugie stadium, natomiast prawdziwym arcyzmem jest trzecie, tj. odkrycie, że formy występujące w rzeczywistości mogą stać się nośnikiem duchowej rzeczywistości, która ma z nich „wyzierać”⁹. Tomasz Spidlik dodaje uwagę o filmowym *Rublowie*, czującym, że musi wznieść się ponad sztukę Teofana Greka, polegającą na ukazywaniu zmysłowych wizji, czyli

⁴ Tamże.

⁵ T. Spidlik, *Religijne podłoże filmów Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 64, s. 178.

⁶ S. Kuśmierczyk, *Przedmowa*, [w:] A. Tarkowski, *Scenariusze*, t. 1, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1998, s. 9.

⁷ Tamże.

⁸ T. Spidlik, dz. cyt., s. 185.

⁹ Tamże.

ukazywaniu tego, co „tylko” estetyczne¹⁰. Swe wielkie dzieło ikonograficzne przychodzi mu jednak rozpocząć dopiero po doświadczeniu cierpień, zarzuceniu pracy nad pisaniem ikon oraz na koniec znalezieniu sił, by podjąć twórczość na nowo¹¹.

Podobną drogę przyszło przejść Tarkowskiemu, zmuszonemu ponieść konsekwencje swojej bezkompromisowej postawy, którą to wielokrotnie narażał się władzom radzieckiej Rosji. Obecność w jego filmach choćby odniesień do religii i sztuki prawosławnej czy poruszanie tematów związanych z jego własną osobą lub własnym światopoglądem, zdecydowanie nie zgadzała się z ideologicznym kierunkiem wyznaczonym przez władze (zaznaczmy, że w Związku Radzieckim Tarkowski nie mógł być twórcą „niezależnym” i korzystać z budżetu innego niż państwowy). Skutkowało to wieloletnimi okresami przymusowego bezrobocia, koniecznością walki o ostateczny kształt każdego dzieła¹² i jeśli już nie o samą ich dystrybucję, to o dopasowanie jej do oglądalności czy choćby o informację prasową o projekcjach¹³. Tarkowski podobnie jak filmowy Rublow przeżywa zwątpienie w to, czy warto kontynuować ścieżkę twórczą, co było skutkiem odrzucenia przez opinię publiczną i środowisko filmowe jego najbardziej osobistego (i być może największego) dzieła – *Zwierciadła*¹⁴.

W zakończeniu *Andrieja Rublowa* oglądamy ikony zawierające tę głębię, której posiadania na początku odmawia tytułowemu Andriejowi inny pisarz ikon – Kirył – używając słów: „Nie ma twrogi, nie ma wiary. Wiary, która pochodzi z głębszych pokładów duszy”¹⁵. Z ustalonym przez samego siebie ideałem twórczym przyszło się zmierzyć Tarkowskiemu w czasie, gdy stracił

¹⁰ T. Spidlik, dz. cyt., s. 178.

¹¹ S. Kuśmierczyk, *Przedmowa...*, s. 9.

¹² Znamienne są choćby zastrzeżenia ideologiczne, jakie otrzymał po prezentacji członkom partyjnym filmu *Solaris*: „jaka formacja polityczna wysłała Kelvina w kosmos?” oraz nakazów: „wyrzucić koncepcję Boga”; *Sala posiedzeń*: „wyrzucić obcokrajowców”. Por. A. Tarkowski, *Dzienniki*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1998, s. 57.

¹³ Z dziennika Tarkowskiego z datą 1971 (czyli 5 lat po nakręceniu filmu i decyzji Partii o niedopuszczeniu go do dystrybucji): „W gazetach nie ma żadnej informacji o tym, że *Rublowa* można zobaczyć w kinie. Na mieście nie ma ani jednego plakatu. A bilety są wyprzedane! Dzwoni wiele osób. Są wstrząśnięte. Dziękują”. Por. tamże, s. 53.

¹⁴ S. Kuśmierczyk, *Posłowie*, [w:] A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2007, s. 265.

¹⁵ Ścieżka dialogowa filmu.

(według oficjalnych danych z powodu błędu przy wywoływaniu¹⁶, lecz jest to tylko jedna z wersji zdarzeń) niemal całą taśmę filmową z pierwszą wersją *Stalkera*. Reżyser decyduje się napisać scenariusz od nowa, ale główną postać widzi już wtedy całkiem inaczej – z twardego typu hemingwayowskiego przemienia się ona w chrystusowego szaleńca gotowego cierpieć w imię zbawienia innych. Decyzja ta odmienia kształt filmu, albowiem wyraźny podział na *sacrum* i *profanum* jest następstwem postrzegania świata przez tytułową postać.

Sposób kreacji świata niezwiązanego ze świętością, świata codziennie obserwowanego, jest związany z owym ostrym rozdzieleniem rzeczywistości *sacrum* i *profanum*. W przypadku tej drugiej od początku rzuca się w oczy spowita półmrokiem ciemnobrunatna kolorystyka, uzyskana dzięki zabarwieniu czarno-białej taśmy filmowej¹⁷. Wygląd mieszkania udającego się do Zony *Stalkera* przytłacza widza swoim ubogim wyposażeniem. Zmurszałe, surowe ściany i wilgotna podłoga sypialni wraz z wyposażeniem składającym się jedynie z łóżka oraz nocnego stolika z lekarstwami, nasuwa skojarzenie, które przewodnik wypowie podczas kłótni z powstrzymującą go przed wyjściem żoną – „wszędzie więzienie”¹⁸.

W tej samej estetyce utrzymany jest bar, w którym Profesor oczekuje *Stalkera*. Duża przestrzeń obejmuje jedynie kontuar i stolik bez krzeseł w pobliżu. Ściany, podobnie jak w mieszkaniu, są betonowe, a fałdy na jej fakturze budzą skojarzenia ze skórnymi wrzodami. Każdy kąt jest jakby pogrążony w rozpadzie i naznaczony zbliżającą się śmiercią.

Długa obserwacja tak zaprezentowanego *profanum* przyprawia o uczucie dyskomfortu spowodowanego stagnacją. Już podczas drugiego ujęcia – panoramy pokazującej *Stalkera* śpiącego wraz rodziną, oglądamy w zbliżeniu twarze jego, jego żony oraz córki. Mimo że oczy pierwszej dwójki są otwarte, a czas upływa, nie widzimy ani jednego mrugnienia. Otoczenie trwa w bezruchu, przerażając perspektywą dalszego rozpadu. Jedną z zasad, jakimi rządziły się do tej pory światy kreowane przez Tarkowskiego, jest dynamika. Reżyser od początku dążył do tego, co znajduje się w ruchu, co jest w trakcie rozwoju¹⁹. Tym silniej zatem statyczność sceny odbierana jest jako stan nie-naturalny, stan, w którym bieg życia jest przerwany²⁰.

¹⁶ Tenże, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Warszawa 2012, s. 282.

¹⁷ Tamże, s. 323.

¹⁸ Ścieżka dialogowa filmu.

¹⁹ W. Michałkowicz, *Energia obrazu*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9–10, s. 81.

²⁰ Tamże.

Świat materialny nosi w sobie kruchość za sprawą działania czasu, co czyni go tym bardziej beznadziejnym, ponieważ przemijającym. Nie stanowi dla człowieka punktu odniesienia, w którym mógłby położyć nadzieję, stąd budzi się potrzeba zaistnienia czegoś, co wzniosłoby nas ponad niego.

Jest to konieczne w czasie, kiedy – jak mówi w filmie Pisarz: „przyszłość zlała się z teraźniejszością”²¹. W zdaniu tym rezonuje stosunek Tarkowskiego do okresu, w którym przyszło mu żyć: „W teraźniejszości zawarte są wszelkie przesłanki nieodwracalnej katastrofy mogącej wydarzyć się w niedalekiej przyszłości – zdajemy sobie z tego sprawę, lecz nie potrafimy temu zapobiec”²². Świat w obecnej formie jest światem nastawionym na pomnażanie dóbr materialnych, światem, którego kierunkiem jest już tylko dalsze zepsucie. Antyhumanistyczny kierunek rozwoju technicznego podkreśla widok fabryki w scenie przedstawiającej Stalkera wraz z rodziną udającego się do domu²³. Celem tego rozwoju nie jest zapewnienie człowiekowi lepszego bytu, a zdobycie zysku jego kosztem. Potrzeba czynu doprowadzającego do zmiany jest nagląca.

W tym filmie Tarkowskiego, zgodnie ze słowami Igora Jewłampijewa, objawia się utrata wiary w harmonię w świecie doczesnym. Wskazuje on brak odnoszących się do niej symboli, często występujących w dziełach reżysera: konia, deszczu²⁴ i jabłka. „Po raz pierwszy mówi nie tyle o możliwościach uczynienia świata doskonalszym, ile o zbawieniu świata od pełnego rozpadu, o zatrzymaniu go na skraju zagłady”²⁵ – pisze filozof. „Temat apokalipsy, powszechnej katastrofy prowadzącej do [...] zapanowania chaosu i absurdu, po raz pierwszy pojawia się z całą mocą właśnie w *Stalkerze*”²⁶.

Za pomocą silnego kontrastu kolorystycznego, wyróżniającej ją od dotychczas oglądanego, zdominowanego przez barwę brunatną *profanum*, została przedstawiona Zona – spowita legendami (podobno spadł tam kiedyś meteoryt, a wysłani na miejsce żołnierze nie wrócili), ogrodzona i pilnie strzeżona strefa. Pierwsze ujęcie pokazujące jej teren jest zarazem pierwszym w filmie, w którym zaistniał kolor inny niż czerń, biel lub brąz. Pogłębia to

²¹ Ścieżka dialogowa filmu.

²² A. Tarkowski, *Czas...*, s. 241.

²³ Por. S. Kuśmierczyk, *Księga...*, s. 293.

²⁴ Wbrew słowom autora, deszcz w filmie występuje – pada przez chwilę wewnątrz spełniającej życzenia Komnaty.

²⁵ I. Jewłampijew, *Obraz Jezusa Chrystusa w filmach Andrieja Tarkowskiego*, przeł. K. i R. Koschany, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 62.

²⁶ Tamże.

pierwszy kontakt z nią i oddziałuje na wyższym poziomie niż zaskoczenie. Powoduje odczucie jej „tchnienia” za sprawą dominującej w tym ujęciu barwy zielonej, powszechnie utożsamianej z nadzieją i naturą. Jej pojawienie się powoduje niesprecyzowane uczucie ulgi. „Nareszcie w domu”²⁷ – mówi Stalker.

Zastosowanie nagłego przeskoku obrazu czarno-białego w kolorowy mogliśmy zaobserwować już w *Andrieju Rublowie*. Odbyłoby się to w ostatniej części filmu ukazującej ikony, które ikonopis namalował w efekcie przeobrażenia osiągniętego dzięki zdobytym doświadczeniom. *Andriej Rublow* został sfilmowany w czerni i bieli, natomiast pełnia kolorów została zastosowana tylko w omawianej scenie. To znak wzniesienia się ponad czasy okrucieństwa i podziałów, ponad czas średniowiecza, w którym Rusini potrafili wystąpić przeciw sobie w zмовie z okupantem. Użycie pełnej palety barw wzmacnia wrażenie przejścia z owego świata do rzeczywistości *sacrum*, do której „bramę” stanowią ikony. Analogicznie, wejście do Zony oznacza wejście do „innego” świata, przestrzeni odsłaniającej *sacrum*.

W taki właśnie sposób Strefę traktuje Stalker. Podczas modlitwy nie patrzy on w kierunku nieba – robi to, kierując twarz do ziemi²⁸. Chwilę po przybyciu do Zony oddala się od towarzyszy, by się z nią przywitać: pada na kolana, oddaje pokłon, po czym kładzie się, niemal wtulając się w zarośla. Głęboka więź z ziemią, po której stąpa, wpisuje go w silnie akcentowane przez Dostojewskiego poczwiennictwo (od *poczwa* – gleba). To właśnie ta więź sprawia, że człowiek jest zdolny do osiągnięcia harmonii ze społeczeństwem, z otoczeniem i z samym sobą²⁹. Dlatego teren Zony różni się od świata poza nim i przybiera charakter niemal sakralny³⁰.

Kuśmierczyk określa zielone barwy Zony jako niedoskonałe z racji występujących domieszek czerni³¹, która to na ikonach oznacza grzech i niewiarę³². Pełnię doskonałości kolorystycznej posiada ukryta w jej środku spełniająca życzenia Komnata: pojawia się w niej kolor złoty³³. Blask odbijający się w wodzie odwołuje nas znów do sztuki ikonopisarskiej. „W ikonie nie ma żadnego zewnętrznego źródła światła (stąd też nie ma też i cienia)” – pisze

²⁷ Ścieżka dialogowa filmu.

²⁸ *Pervert's guide to cinema*, reż. Slavoj Žižek, 2006.

²⁹ A. de Lazari, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego „Poczwiennictwo”*, Łódź 2000, s. 60.

³⁰ Tamże.

³¹ S. Kuśmierczyk, *Księga...*, s. 324.

³² Tamże, s. 323.

³³ Tamże, s. 324.

Elżbieta Mikiciuk³⁴. „W rzeczywistości, którą objawia ikona, to Chrystus jest samym światłem i zarazem źródłem światła”³⁵. Nawiązania do sztuki pisania ikon znajdziemy także w sposobie doboru kadrów. Jedną z zasad kompozycji dzieł ikonopisów jest odwrócona perspektywa.

Przyzwyczajenie, jakie nakłada na nas odbiór malarstwa zachodnioeuropejskiego, sprawia, że patrzymy na dzieło z tego samego punktu co malujący. To dlatego dla nas linie perspektywiczne powinny zbiegać się na horyzoncie³⁶. W ikonie jest odwrotnie – jej regułą kompozycyjną jest przyjęcie perspektywy abstrakcyjnego widza znajdującego się wewnątrz obrazu³⁷. Może być to np. punkt widzenia najważniejszej postaci³⁸. W filmie tę regułę bez problemu jesteśmy w stanie zauważyć już w pierwszej scenie filmu, gdy łóżko Stalkera i jego rodziny oglądamy poprzez niedomkniętą parę drzwi. Wyznaczone przez nie linie perspektywiczne nie zbiegają się na horyzoncie, ale w punkcie, z którego patrzy kamera.

Zajęcie „odwróconej” pozycji jest udziałem widza także w scenie ukazującej Pisarza samowolnie starającego się dostać do Komnaty najkrótszą drogą. Po ujęciu w bliskim planie, zza pleców postaci, przechodzimy do spojrzenia z wnętrza pomieszczenia, po czym rozlega się głos: „Ani kroku dalej”³⁹, co brzmi zupełnie jak: „Nie zbliżaj się tu!”, wypowiedziane przez Boga do Mojżesza pod górą Synaj. „Zdejm sandały z nóg, bo miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą”⁴⁰. Znaczące wydaje się to, że wejście do Komnaty zostaje wówczas zasłonięte przez gęsty dym. Najświętsza część cerkwi, w której dokonuje się przemienienie chleba i wina w Ciało oraz Krew Chrystusa, odgrodzona jest od wiernych rzędem ikon – ikonostasem. Ikony jako „bramy” do świata *sacrum* budują wyobrażenie świętości, jaka znajduje się po ich drugiej stronie⁴¹. Wierni zostają do tej sfery symbolicznie dopuszczeni poprzez otwarcie carskich (królewskich) wrót znajdujących się w samym środku ikonostasu. Na podobnej zasadzie Komnata zasłania się przed Pisarzem,

³⁴ E. Mikiciuk, *Barwy ze Słońca są. O symbolice koloru w ikonie*, [w:] *Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarcka-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010, s. 69.

³⁵ Tamże.

³⁶ S. Kuśmierczyk, *Księga...*, s. 320.

³⁷ Tamże, s. 321.

³⁸ Tamże, s. 320.

³⁹ Ścieżka dialogowa filmu.

⁴⁰ *Księga Wyjścia*, rozdział 3, wers 5 (tłumaczenie: zespół pod redakcją ks. Michała Petera).

⁴¹ Por. P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997, s. 127.

który nie zostaje wówczas dopuszczony do poznania jej tajemnicy na początku swojej drogi. Zabieg o takiej samej regule został zastosowany w czasie powrotu do rzeczywistości *profanum*. Ostatnie ujęcie z wnętrza Komnaty przedstawia ryby żyjące w wodzie podmywającej jej posadzkę. Słyszymy wówczas dźwięk odjeżdżającego pociągu, co stanowi skrót podróży powrotnej, natomiast obraz zasłania plama ciemnego oleju – *sacrum* zostaje przed nami zakryte. To rodzaj przejścia z rzeczywistości doskonałej do codziennej; w następnym ujęciu świat widzimy znów w ciemnobrunatnej kolorystyce.

Nawiązania do sztuki pisania ikon nie kończą się jednak na stosowaniu odpowiedniej palety barw, odwróconej perspektywie czy wspomnianym dążeniu reżysera do przybliżania prawdy poprzez dzieło filmowe. Ważnym punktem odniesienia jest ikona *Trójcy* Andrieja Rublowa. Sposób, w jaki ustawia się trójka głównych postaci *Stalkera*, stanowi wyraźną analogię do największego dzieła ruskiego ikonopisarstwa. Najsilniej jest to widoczne w scenie wewnątrz baru, gdy jeszcze przed wyruszeniem do Zony postacie zajmują miejsce przy stoliku, lekko się nachylając, co przypomina układ głów trzech aniołów⁴² reprezentujących Świętą Trójcę na ikonie Rublowa. Ikonopis przedstawia ich podczas wizyty u Abrahama, także siedzących przy stole. Ramy kompozycyjne wyznaczają aniołowie znajdujący się po bokach. Podobnego sposobu przedstawienia postaci szukał najwyraźniej Tarkowski. Scena w barze rozpoczyna się bowiem planem ogólnym, natomiast w miarę upływu czasu, prawie niedostrzegalnie, kamera zbliża się do stolika aż do uzyskania podobnego porządku kompozycyjnego do przedstawienia Rublowa. Horyzontalny obraz filmowy nie pozwala jednak na zgodność z ikoną – przy filmowaniu osób widocznych od stóp do głów, po bokach jest mnóstwo „powietrza”, zatem po chwili koncentracji na Pisarzu, Stalkerze i Profesorze, kamera ponownie zbliża się do nich aż do osiągnięcia momentu, w którym postury postaci siedzących na brzegu zetkną się z lewą i prawą krawędzią kadru. Ich głowy, tak jak u Rublowa, znajdują się wtedy na trzech czwartych wysokości obrazu i są umieszczone na planie trójkąta w równych odstępach od siebie. Głowy bohaterów ułożą się w podobny sposób w trakcie filmu jeszcze kilka razy: choćby w scenie podróży do Zony czy siadania u progu spełniającej życzenia Komnaty.

Przechodząc do kolejnego zagadnienia w obrazie *Stalkera* nawiązującego do sztuki pisania ikon, należy podkreślić, iż ich zadaniem jest odsłonięcie „innej” rzeczywistości, ale żadna nie potrafi dokonać tego u każdego czło-

⁴² S. Kuśmierczyk, *Stalker jako ikona*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9–10, s. 150.

wieka, z racji że nie jest literalnym „oknem” na świętą przestrzeń, a „tylko” dziełem, które ma pośredniczyć w kontakcie człowieka z Bogiem. Samo patrzenie na ikonę (samo patrzenie na film) może nie zdać się na nic, jeśli nie zdobędzie się na duchowe przeżycie.

Nadzieja na to, że widzowie obejrzą dzieło gotowi do rozpoczęcia kontemplacji, jest oczywiście niedorzecznością, jednak Tarkowskiemu udało się znaleźć sposób na to, żeby przygotować do niej widza środkami filmowymi. Cała część jego dzieła przedstawiona w barwach sepii miała za zadanie wywołać zwątpienie w możliwość uzyskania oparcia w świecie doczesnym, w dobrach materialnych, które nie wygrywają konfrontacji z czasem. Może to wywołać potrzebę zwrócenia się do czegoś niezmiennego, budzącego nadzieję. Na taki odbiór Zony i znajdującej się na jej terenie Komnaty Tarkowski stara się nas naprowadzić.

Eugeniusz Trubiecki zastanawia się, skąd może rodzić się w człowieku wrażenie wręcz odpychającego oddziaływania ikony⁴³. Wspomina, że zrozumiał to, gdy po obejrzeniu ikon udał się bezpośrednio na wystawę dzieł Rubensa.

Bachanalia są skrajnym wyrazem tego stylu życia, który odrzuciła ikona. Tłuste, trzęsące się ciało, które rozkoszuje się sobą, żre i zabija, aby żreć – oto czemu zagradzają drogę złożone do błogosławieństwa palce świętych. Ale to nie wszystko. Święci żądają od nas, abyśmy zostawili za progiem wszelki banał i trywialność. Należałoby się również wyrzec „trosk życiowych”, które prowadzą do triumfu ciała. Dopóki nie odsuniemy od siebie kielicha ordynarnych ziemskich rozkoszy, ikona nie przemówi do nas⁴⁴.

Trubiecki odrzuca cielesność i troski życiowe za sprawą przesyty. Tarkowski stara się osiągnąć ten cel, pokazując widzowi świat w taki sposób, by nie zawierzył on cielesności nawet na chwilę.

Na koniec rozważań warto zastanowić się nad obecnością *Trójcy*, czyli największego dzieła Rublowa w *Stalkerze*. Wróćmy do sceny, w której postaci zasiadają u progu Komnaty. Kamera cofa się w jej głąb. Nie będąc finałem obrazu, ujęcie wpisuje się w poetykę zakończeń wszystkich pozostałych dzieł Tarkowskiego, od *Dzieciństwa Iwana* zaczynając. Każde charakteryzuje synteza wyrażonych w dziele treści.

⁴³ Tamże, s. 148.

⁴⁴ Tamże.

Trójca Święta Rublowa jest wyrazem tęsknoty za jednością. To ona, jak zostało już to wspomniane, w odhumanizowanym państwie radzieckim mogła być odczytywana jako symbol wspólnej myśli i idei. Jest wezwaniem do harmonii z bytem, o której mówił Jewłampijew. Paul Evdokimov z kolei napisał o dziele Rublowa: „Z ikony jakby wydobywa się potężne wezwanie: «Bądźcie jedno, tak jak Ojciec i Ja stanowimy jedno»”⁴⁵.

Trójca, w jaką układają się postacie, jest przekształceniem ikony, prezentującej niemożliwe do zrealizowania ludzkie pragnienie bycia jednością. To wyraz tęsknoty za doskonałością, jaka cechuje nie tylko ikonę Rublowa, ale i Komnatę, którą utożsamić można z formą wiary we wszechmogącego Boga rządzącego światem⁴⁶. Wewnątrz „pokoju pragnień” spada deszcz, utożsamiany w poprzednich filmach Tarkowskiego z doskonałym porządkiem⁴⁷, postacie siedzą u jego progu, nie mogąc go przekroczyć z racji własnej niedoskonałości. Mogą ofiarować jej tylko swoje dążenie, by przez własną metamorfozę i przygotowanie do metamorfozy innych, jak najbardziej upodobnić się do przebóstwionych wizerunków świętych znanych z ikon oraz do samej Trójcy, czyli Boga. Tego Boga, który poprzez Komnatę i Zonę zaczął do ludzi przemawiać. Oto i podstawa religii Stalkera: gotowość do tego, by ofiarować Najwyższemu jeśli już nie doskonałość, to chociaż walkę o nią. Paweł Florenski napisał o *Trójcy Świętej*: „od materialnego jej widoku wznosi się umysł i myśl ludzka ku Boskiej doskonałości i miłości”⁴⁸. Zestawmy to zdanie z myślą samego Tarkowskiego: „Uważam, że jest moim obowiązkiem, aby człowiek – oglądając moje filmy – odczuł potrzebę miłości, zapragnął nią obdarzać i doświadczył wezwania piękna”⁴⁹. Być może zatem jedną z tajemnic silnego oddziaływania obrazu *Stalkera* na widza jest „wezwanie” w pewnym stopniu zbliżone do tego, które zawierają w sobie ikony.

Bibliografia

Filmografia Andrzeja Tarkowskiego (reż.):

Andriej Rublow, ZSRR 1966

Nostalgia, Włochy, ZSRR 1983

⁴⁵ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 213.

⁴⁶ I. Jewłampijew, dz. cyt., s. 64.

⁴⁷ Tamże, s. 61.

⁴⁸ T. Spidlik, dz. cyt., s.131.

⁴⁹ A. Tarkowski, *Czas...*, s. 206.

Ofiarowanie, Francja, Szwecja, Wielka Brytania 1985
Solaris, ZSRR 1972
Stalker, ZSRR 1979
Zwierciadło, ZSRR 1975

Obrazy:

Rublow Andriej, *Trójca Święta*.

Literatura przedmiotu:

Lazari Andrzej de, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego „Poczwinnictwo”*, Łódź 2000.
Evdokimov Paul, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999.
Figes Orlando, *Wstęp*, [w:] *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, Warszawa 2007.
Florenski Paweł, *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997.
Kuśmierczyk Seweryn, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Warszawa 2012.
Kuśmierczyk Seweryn, *Stalker jako ikona*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9–10.
Kołos Sylwia, *Andriej Rublow Tarkowskiego – Biografia jako pretekst, film jako refleksja*, [w:] *Recepcja kultury średniowiecznej w humanistyce*, red. K. Obremski, J. Wenta, Toruń 2010.
Jewłampijew Igor, *Obraz Jezusa Chrystusa w filmach Andrieja Tarkowskiego*, przeł. K. i R. Koschany, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64.
Michałkowicz Władimir, *Energia obrazu*, przeł. A. Rekus, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9–10.
Mikiciuk Elżbieta, *Barwy ze Słońca są. O symbolice koloru w ikonie*, [w:] *Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010.
Tarkowski Andriej, *Czas utrwalony*, przeł. i posłowie S. Kuśmierczyk, Warszawa 2007.
Tarkowski Andriej, *Dzienniki*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa, 1998.
Tarkowski Andriej, *Scenariusze*, przeł. i przedmowa S. Kuśmierczyk, t. 1, Warszawa 1998.

Streszczenie

W moim artykule staram się spojrzeć na film Andrieja Tarkowskiego pt. *Stalker* w kontekście nawiązań do sztuki ikonopisarskiej, twórczości reżysera oraz sztuki rosyjskiej. Następnie mowa jest o wyraźnym podziale w filmie na rzeczywistość *sacrum* i *profanum* oraz o cechach charakterystycznych każdej z nich. Przedstawiam figury filmowe odnoszące się bezpośrednio do sztuki ikonicznej: stosowanie szczególnej kolorystyki, „odwróconej perspektywy”, użycie zasłon pełniących podobną rolę do carskich wrót w ikonostasie, nawiązania do *Trójcy Świętej* Andrieja Rublowa, oraz omawiam zabieg reżyserski mający na celu wywołanie w widzu stanu niezbędnego do kontemplacji ikony. W zakończeniu podejmuję próbę dokonania syntezy poruszonych przeze mnie zagadnień.

Słowa klucze

w języku polskim: Stalker, Tarkowski, ikona, sacrum, Rublow

w języku angielskim: Stalker, Tarkovsky, icon, sacrum, Rublov