



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Kamila Żyto
Uniwersytet Wrocławski

ARTYSTA W ZWIERCIADLE SZTUKI. RECENZJA KSIĄŻKI SEWERYNA KUŚMIERCZYKA: KSIĘGA FILMÓW ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

Księga filmów Andrieja Tarkowskiego Seweryna Kuśmierczyka nie jest książką, lecz — jak chce sam autor — księgą. I nie decyduje o tym bynajmniej jej imponująca objętość (ponad 400 stron tekstu), ale zamysł, sposób opowiadania o radzieckim reżyserze, który przedstawiony zostaje jako człowiek i artysta, a może raczej człowiek-artysta? Kuśmierczyk wydaje się doskonale przygotowany, aby taką księgę napisać. Od lat zajmuje się dorobkiem Tarkowskiego i spuścizną po nim. Opracował i przełożył *Dzienniki* reżysera (Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998), jego wypowiedzi (Andriej Tarkowski, *Kompleks Tolstoja: myśli o życiu, sztuce i filmie*, Pelikan, Warszawa 1989) oraz książkę *Czas utrwalony* (Świat Literacki, Warszawa 2007), w której artysta wyklada, między innymi, swoje poglądy na kino i kondycję dwudziestowiecznego społeczeństwa. Przyczynił się też do wydania dwóch tomów jego scenariuszy filmowych (Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998). *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego* jest więc owocem prawdziwej fascynacji autora swym bohaterem — co jest ogromną zaletą, choć miejscami też źródłem pewnych mankamentów pracy.

Księga filmów... na pierwszy rzut oka wydaje się bardzo tradycyjnie napisaną monografią, poświęconą dorobkowi twórcy, który był jednym z ostatnich „wielkich” europejskich autorów filmowych w znaczeniu, jakie temu terminowi nadali filmowcy skupieni wokół „Cahiers du Cinéma”. Wskazuje na to i podpowiada to struktura książki: oprócz wprowadzającego rozdziału, poświęconego pierwszemu etapowi życia Tarkowskiego (do momentu ukończenia szkoły filmowej) i kształ-

towaniu się jego artystycznej osobowości, wszystkie kolejne części skupione są wokół chronologicznie uszeregowanych filmów radzieckiego reżysera, a jego dalsze losy wplatanie są w opowieść o ich powstawaniu. Na przykład: rozdział poświęcony *Nostalgii* jest też opowieścią o wyjeździe do Włoch i próbie pozostania na Zachodzie, co okupione zostaje rodzinnym dramatem rozłąki; analiza *Solaris* połączona jest z informacjami na temat konfliktu reżysera ze Stanisławem Lemem; a *Andriej Rublow* zaprezentowany na tle problemów z cenzurą. Jednocześnie w toku narracji Kuśmierczyk stara się wskazać powracające i konstytuujące styl Tarkowskiego wątki, motywy, tematy czy rozwiązania formalne (doskonale na przykład pokazany zostaje motyw podróży, którą — w ten czy inny sposób, metaforycznie bądź literalnie — odbywają bohaterowie prawie wszystkich filmów reżysera). Taki sposób prezentacji twórczości filmowych autorów charakterystyczny jest dla wielu pozycji monograficznych: podobną strategię przyjmują między innymi Alicja Helman w swojej książce poświęconej Viscontiemu (*Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2001) czy Ewelina Nurczyńska-Fidelska, pisząc o Filipie Bajonie (*Czas i przesłona. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Rabid, Kraków 2003). Jednak już pierwsze zdanie i początkowe strony napawają czytelnika zwątpieniem. Książka rozpoczyna się bowiem następującą informacją:

Andriej Tarkowski urodził się 4 kwietnia 1932 roku w Związku Radzieckim, we wsi Zawraże, w okręgu jurjewieckim, obwodu iwanowskiego (obecnie okręg akadyski obwodu kostromskiego), w dzisiejszej Rosji. Przyszedł na świat w domu swojej babki ze strony matki, Wiery Nikołajewny Wiszniakowej (1870–1950) (s. 11).

Nadmiar i szczegółowość podawanych faktów sugerują biografię. Dalej autor bardzo dokładnie prezentuje rodzinne korzenie Tarkowskiego, choć wpływ na artystę wywarł przede wszystkim ojciec — poeta Arszenij Tarkowski, który porzucił rodzinę, i matka — Maria Iwanowna, niespełniona intelektualistka, korektorka w jednym z wydawnictw radzieckich (*Zwierciadło* w pierwotnym zamyśle miało być przeprowadzonym przez syna reżysera filmem-wywiadem rzeką z nią). Zamyśl Kuśmierczyka staje się jasny wraz z zagłębianiem się w lekturę. *Księga filmów...* nie jest bowiem ani klasyczną biografią, ani klasyczną monografią, choć zawiera elementy obu tych gatunków. Splatają się one w opowieść o artyście i jego procesie twórczym. Czytelnik śledzi rozwój osobowości i filozofii Tarkowskiego, sposobu jego myślenia o kinie oraz dojrzewanie i kształtowanie się jego światopoglądu na sztukę, co wyraźnie wybrzmiewa na ostatnich kartach książki, na których czytamy:

Dzieło stworzone przez artystę nie ma wpływu na rozwój społeczny, ale może i powinno oddziaływać na każdego człowieka. Sztuka filmowa — uważał Tarkowski — jest zdolna w sposób bezpośredni wpływać na emocje, myśli i czyny. Film przenikając do świata wewnętrznego widza powinien, zdaniem rosyjskiego mistrza, oddziaływać na bieg życia — stać się katalizatorem wewnętrznej przemiany. Nikt przed Tarkowskim takiego zadania wobec sztuki filmowej nie postawił (s. 442).

Podróż przez kolejne dzieła Tarkowskiego jest więc podróżą, w której trakcie dane jest nam śledzić wewnętrzną metamorfozę samego Tarkowskiego — reżysera całe życie zapisującego swoje przemyślenia w *Dziennikach*. Co ciekawe, zapiski przestają się pojawiać dopiero, gdy artysta tworzy *Ofiarowanie*. Kuśmierczyk przypisuje to zaangażowaniu reżysera w realizację filmu. Warto jednak zastanowić się, czy brak zapisków nie jest wynikiem osiągnięcia duchowej jedności, poczucia artystycznego spełnienia, wobec czego dodatkowa przestrzeń ekspresji staje się zbędna.

Pietyzm autora w referowaniu faktów, nadmiar informacyjny dotyczący — oprócz wspomnianych już detali biograficznych — także tych partii książki, w których czytelnikowi nie zostaje oszczędzona długa lista szczegółowo referowanych różnic między *Pasją według Andrieja* a *Andriejem Rublowem*, a więc pierwotną i oficjalną (po poprawkach wymuszonych przez władze) wersją tego samego dzieła (podrozdz. *Analiza porównawcza „Strasti po Andrieju” i „Andrieja Rublowa”* w rozdziale III), omówione zostają polskie korzenie rodu Tarkowskich czy podane oceny ze szkolnych świadectw, jest z pewnością wynikiem olbrzymiej erudycji autora, niepotrafiącego zrezygnować z żadnego ułamka wiedzy, jaki posiada, i materiałów, jakimi dysponuje. Niekiedy jednak przytaczane, omawiane czy cytowane są obszernie dokumenty, po które czytelnik sam by nie sięgnął, a dopełniają one obrazu rzeczy, stanu umysłu i świadomości reżysera. Kuśmierczyk przywołuje na przykład wiersze Arsenija Tarkowskiego (choćby utwór pod tytułem *Kolebka*, napisany w dniu urodzin syna), ale wskazuje także na te dzieła ojca, które radziecki reżyser wykorzystał w swoich filmach (jak pojawiający się w ścieżce dźwiękowej *Zwierciadła* utwór *Pierwsze spotkanie*, sprawnie wpisany w partię interpretacyjno-analityczną poświęconą temu dziełu). Z materiałów archiwalnych wydobywa także liczne dokumenty: opinię, jaką Tarkowski uzyskał po powrocie z wyprawy geologicznej na Syberię, a przedstawił komisji egzaminacyjnej rekrutującej adeptów studiów reżyserskich na WGIK; życiorys, napisany i złożony przez niego w tejże uczelni, fragment pracy napisanej przez Tarkowskiego w czasie egzaminu czy list z Rzymu wysłany do ojca w 1983 roku, w którym reżyser tłumaczy swoją chęć pozostania na Zachodzie. Obszernie przywoływane, czasami wręcz w całości tłumaczone dokumenty oddają, oprócz emocjonalnego stanu reżysera, także stosunki panujące w Związku Radzieckim, są świadectwem sposobu funkcjonowania państwa sowieckiego i jego podejścia do obywateli, zwłaszcza tych niepokornych, myślowo samodzielnych jak Tarkowski. W zakończeniu życiorysu młodego artysty czytamy „Obecnie zawładnęło mną marzenie zostania dobrym reżyserem w radzieckim kinie”¹. W liście do ojca artysta potwierdza miłość do ojczyzny, choć widać tu wyraźnie jego rozczarowanie działaniami filmowych decydentów:

¹ A. Tarkowski, *Naczalo... i puti*, red. M. Rostockaja, Moskwa 1994, s. 11, cyt. za: S. Kuśmierczyk, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Warszawa 2012, s. 32.

Nie jestem dysydem, jestem artystą, który wniósł swój własny wkład do skarbnicy kina radzieckiego [...]. Dlatego nie wierzę w niesprawiedliwy i nieludzki stosunek do mnie. Jak zaś byłem radzieckim artystą, tak nim pozostanę, cokolwiek by teraz mówili winni wypchnięcia mnie za granicę².

Dużą wartość poznawczą mają omawiane przez Kuśmierczyka, mniej znane, wczesne etiudy Tarkowskiego, w których pojawiają się wątki i motywy powracające w jego dojrzałej twórczości. Autor porównuje, między innymi, studencką, niemą etiudę Tarkowskiego *Zabójcy* (nakreconą wraz z Aleksandrem Gordonem na podstawie opowiadania *Mordercy* Ernesta Hemingwaya) z noirowym filmem Roberta Siodmaka *The Killers* (*Zabójcy*, 1946) i konstatuje, że scena otwierająca, rozgrywająca się w barze, była pod względem dramaturgii ciekawsza niż w amerykańskim arcydziele kina czarnego. Z kolei wspólny, szkolny projekt Tarkowskiego i Gordona zatytułowany *Dzisiaj przepustki nie będzie*, jak pisze autor: „Choć [...] może zostać uznany za produkcję o charakterze propagandowym, to zawarta w nim prawda psychologiczna nie traci swojej aktualności mimo upływu wielu lat od premiery (s. 44). Co więcej, w *Dzisiaj przepustki nie będzie* można odnaleźć nawiązania do *Ceny strachu* (*Le salaire de la peur*, 1953) Henriego-Georges’a Clouzota. Tego typu odwołania staną się częstą praktyką radzieckiego twórcy. Odnajdziemy je w nigdy niezrealizowanym — na skutek sprzeciwu Grigorija Kozincewa — scenariuszu *Antarktyda*, który Kuśmierczyk omawia, wskazując na nawiązania do *Lecą żurawie* (*Letiat żurawli*, 1957) Michaiła Kałatazowa. *Antarktyda* ujawnia ponadto wyraźną fascynację reżysera przyrodą, jest z pewnością artystycznym pokłosiem jego syberyjskiej wyprawy geologicznej, a także świadectwem pietyzmu, z jakim Tarkowski będzie budował swoje filmy. Mamy tu bowiem kompozycję opartą (podobnie jak w *Dzieciństwie Iwana* czy dyptykowej, „zrymowanej” *Nostalgii*) na kontraście liryzmu i trudu. Późniejsze arcydzieło *Andriej Rublow*, jak pokazuje autor, ma narracyjną ramę i podział na części, ale wewnątrz jest filmem jednorodnym, albowiem opartym na koncepcji triadycznej, co obejmuje na przykład poszczególne wątki i postaci. *Zwierciadło* natomiast określone zostaje mianem filmu-labiryntu, lecz Kuśmierczyk dostarcza w swojej analizie nie Ariadny przeprowadzającą czytelnika *Księgi filmów...* przez zawilości jego narracji.

W książce autor ciekawie pogłębia też kontekst kulturowy wielu filmów Tarkowskiego. Dla przykładu, w *Stalkerze* wskazane zostają nawiązania do sztuki ikony, która jest przeciwieństwem jednym z tematów *Andrieja Rublowa*. Natomiast tytułowy bohater tego pierwszego filmu zostaje porównany do figury jurodiwego, człowieka obłąkanego miłością Chrystusa, a więc kontekstem interpretacyjnym staje się złożony fenomen kultury dawnej Rusi. Wątki te wędrują przez twórczość Tarkowskiego, podobnie jak tematy, takie jak wyprawa i ryt przejścia (np. *Stalker*) czy moty-

² A. Tarkowski, *Ja ostalsia sowietskimi chudożnikom*, oprac. F. Miedwiediew, „Ogoniok” 1987, nr 21, s. 27, cyt. za: S. Kuśmierczyk, *op. cit.*, s. 393.

wy muzyczne, powracające w sposób przemyślany w różnych filmach i stanowiące świadome nawiązania reżysera do własnych dzieł.

Kuśmierczyk, podsumowując, zauważa, że wraz z upływem czasu „poeta kina Andriej Tarkowski” stawał się coraz częściej, także w odczuciu widzów, „metafizycznym Tarkowskim”. Jego książka w tym kontekście jest przewodnikiem po poetyce i metafizyce kina radzieckiego autora, artysty, reżysera i człowieka, jest także przewodnikiem po tajnikach procesu twórczego, wyprawą do Komnaty (jak w *Stalkerze*) umysłu niepokornego.

THE ARTIST IN THE MIRROR OF THE ART. REVIEW OF SEWERYN KUŚMIERCZYK'S THE BOOK OF ANDREI TARKOVSKY'S MOVIES

Summary

Volumetrically impressive elaboration by Kuśmierczyk — amounting to a hundred pages — describes Tarkovsky as a real man-artist. The book, having the formula of a biographic monograph, tries to catch all the film accomplishments of the Soviet director. The author, analyzing chronologically the artist's works, not only refers extensively to their biographic context, but also focuses our attention on plots, motifs and formal solutions marking Tarkovsky's style. In a very convincing mode Kuśmierczyk shows the creative way of Tarkovsky, the development of his personality and approach to the cinema philosophy. With a great diligence the researcher quotes biographical curiosities connected with the process of creating the director's works and traces the cultural and metaphysical contexts of *Stalker's* author's poetics.

Translated by Kamila Żyto