

# Tarkowski i Proust

*Zwierciadło i W poszukiwaniu straconego czasu –  
co innego, a przecież jedno i to samo*

KAROL SZYMAŃSKI

Andriej Tarkowski odżegnywał się od związków *Zwierciadła* (*Zierkało*, 1975) z powieścią Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Owszem, dostrzegał powinowactwa w tym, że jak Proust oparł się na *ożywieniu ogromnego gmachu wspomnień*<sup>1</sup> i posłużył zbliżoną *metodą narracji* oraz *subiektywnym punktem widzenia*<sup>2</sup>. Ważniejsza była dlań jednak różnica odmiennych motywacji. Oceniał, że Prousta wspomnienie interesowało z powodów egotycznych: jako *metoda poszukiwania osobowości, źródła i korzeni* – po to, by *znaleźć w tej konstrukcji własne miejsce*. Zaś jego motywy odwoływania się do przeszłości były *zupełnie inne*: chodziło o *uregulowanie długów zaciągniętych wobec rodziców, bliskich, (...) dzieci, żony*<sup>3</sup>.

Trudno mi się z tym zgodzić. Nie bowiem nie współbrzmie równie mocno ze *Zwierciadłem* jak dzieło Prousta i żaden film nie zestrzaja się równie naturalnie z *Poszukiwaniem straconego czasu* jak utwór Tarkowskiego. Nie tylko dlatego, że oba arcydzieła – jedno w domenie literackiej, drugie na obszarze filmu – są podobnie wyjątkowymi dokonaniem, jeśli chodzi o ścisłość i „nieuniknioność” w zakresie wykorzystania konkretnego autobiograficznego, odprysku życia oraz powiązania go z poszukiwaniem sensu bardziej uniwersalnego. Zasadniczym impulsem do napisania tego eseju było przeczucie, że Proust i Tarkowski mówią to samo, w ten sam sposób i do tego samego zmierzają. Że różnica między *Zwierciadłem* a *Poszukiwaniem* tylko pozornie stoi w opozycji do powtórzenia<sup>4</sup>, i że ta sama prawda, przemierzając różne epoki i rozmaite środowiska, łącząc odmienne przedmioty i podmioty, umiejscowiła się w tak różnych na pierwszy rzut oka dziełach sztuki. Można by więc, za Deleuze’em, powiedzieć, że film Tarkowskiego i powieść Prousta to utwory, które stanowią *co innego*, a przecież równocześnie *jedno i to samo*<sup>5</sup>.

Pomijając wątki odmienności *Zwierciadła* i *Poszukiwania*, spróbuję przynajmniej częściowo uzasadnić swoje przeczucie i zaprezentować wspólne właściwości obu utworów, wynikające ze zmagania się z problemem czasowości (w sensie przemijania i tracenia czasu), z użycia pamięci i tworzonego dzieła jako środków do odzyskania czasu utraconego, wreszcie – z podobnego rezultatu podjętego trudu duchowego i artystycznego, jakim stało się rozpoznanie i wyartykułowanie pozaczasowego „ja”.

## **Życie zmienione w dzieło**

Zarówno w wypadku *W poszukiwaniu straconego czasu*, jak i *Zwierciadła* nie tylko sama idea dzieła dojrzewała długo i zmieniała się, ale też jego realizacja miała

powikłaną, rozciągniętą w czasie historię <sup>6</sup>. To akurat w dziejach twórczości artystycznej nie jest żadnym ewenementem. U Prousta i Tarkowskiego towarzyszył temu niezmiernie ważny czynnik: obaj dogłębnie i bez wahań odczuwali twórcze powołanie, przymus stworzenia dzieła istotnego, przeżywanego jako prawdopodobnie najważniejsze w ich życiu.

Impulsem dla obu artystów było podjęcie – jak to określiła Janet Gunn <sup>7</sup> – *trudu konfrontacji z problemem czasowości*, sposobem zaś na ową konfrontację stało się „poszukiwanie utraconego czasu” (przy czym „poszukiwanie” należy rozumieć tutaj, na co wskazywał Deleuze, tak jak w wyrażeniu „poszukiwanie prawdy” <sup>8</sup>). Jedynym środkiem, za pomocą którego Proust i Tarkowski mogli – i zdołali – zrealizować swoje poszukiwania, były ich dzieła. Jawią się więc one jako szczególne instrumenty, które pozwoliły autorom odzyskać przeszłość i tym samym przezwyciężyć czas.

Narzędziem francuskiego pisarza i rosyjskiego reżysera stała się pamięć. Dla obu przypominać sobie, od-pominać – znaczyło: tworzyć, a tworzyć – przypominać sobie <sup>9</sup>. Trzeba jednak uwzględnić – o czym więcej za chwilę – powody, dla których Proust i Tarkowski stali się podmiotami odzyskującymi przeszłość; akt przypominania nie był dla nich celem samym w sobie – miał służyć odkrywaniu prawdy o świecie i o „ja”. Strona Méséglise i strona Guermantes, droga do Ignatiewa i do Tomszyna, *nie tyle są źródłami wspomnień, co doznań, na których budowana będzie wiedza o świecie* <sup>10</sup>.

*Poszukiwanie...* i *Zwierciadło* nie są oparte na wyobraźni czy fantazji; nie ma w nich żadnych wymyślonych epizodów, są całkowicie zanurzone w materii autobiograficznej i rzeczywistym jednostkowym doświadczeniu, choć oczywiście ta substancja egzystencjalna została twórczo przetworzona <sup>11</sup>. Oba dzieła wypełniają konkretne momenty, które nie mogłyby być żadnymi innymi i niczymi innymi momentami, oraz konkretne miejsca, które nie mogłyby być żadnymi innymi miejscami. Kluczowym zaś wspomnieniem, jądrem, z którego rodzi się i rozwija tak powieść, jak i film <sup>12</sup>, jest obraz domu z lat dziecięcych oraz wizerunek matki, a także skojarzone z nimi uczucie oczekiwania i bolesnej tęsknoty: mały Marcel czeka w sypialni w Combray na pocałunek matki na dobranoc, matka małego Andrieja czeka przy drodze do Ignatiewa na przyjazd męża.

Tym sposobem całe życie Prousta i Tarkowskiego staje się materiałem i czynnikiem sprawczym dla dzieła ich życia. Ale życie pisarza zmienia się w powieść, a życie reżysera zamienia się w film jeszcze w inny sposób: trud konfrontacji z czasem i wysiłek wskrzeszania przeszłości za pomocą pamięci, a następnie pisarskie i filmowe zabiegi realizacyjne, rekonstrukcyjne (takie, jak choćby odtworzenie domu rodzinnego w *Zwierciadle* <sup>13</sup> albo relacjonowanie kolejnych niekończących się przyjęć u Guermantów i Verdurinów w *Poszukiwaniu...*) równocześnie stają się same w sobie procesem powstawania, materializowania dzieła, jego przebiegiem i dojrzewaniem w czasie. I powieść, i film są skomponowane jakby od wewnątrz, co znaczy, że także sam proces przypominania – odzyskiwania czasu – tworzenia staje się treścią, osią i istotą dzieła <sup>14</sup>.

### Mogę mówić!

Film Tarkowskiego rozpoczyna się poprzedzającą czołówkę sceną dokumentalnego zapisu terapeutycznego seansu hipnozy. Oglądamy, jak jękający się dotąd

młody mężczyzna zaczyna po hipnozie mówić *głośno i wyraźnie, swobodnie i lekko, nie bojąc się swego głosu, swojej mowy*<sup>15</sup>. Seans kończy się jego porywającym stwierdzeniem: *Mogę mówić!* Natomiast w ostatniej sekwencji filmu *rozlega się głośny okrzyk małego chłopca, który poprzez swe znaczenie łączy się z wypowiedzianymi w prologu „Zwierciadła” słowami „Mogę mówić!”*. Tak wyraża swą radość wkraczający dopiero w życie Alosza, który za kilkadziesiąt lat stanie się narratorem, mężczyzną umierającym w przedostatniej scenie filmu<sup>16</sup>.

Początek i wielki finał *W poszukiwaniu straconego czasu* są oparte na analogicznym fundamentalnym motywie: jak nauczyć się mówić, czyli wyrażać siebie samego, „nie bojąc się swego głosu”, w jaki sposób przemówić „wyraźnie i swobodnie”, by odkryć i wydobyć z siebie dzieło życia? Z magdalenki maczanej w herbacie lipowej wysnuwa Proust w pierwszym tomie powieści pamięć dziecięcych lat spędzanych w Combray. Pierwsze zdanie *Poszukiwania* – *Przez długi czas kładłem się spać wcześniej* – uruchamia, jak hipnoza u Tarkowskiego, nurt odświeżania pamięci i wrażeń, proces artykułowania swojego życia i snucia powieści. Od Proustowskiego „przypominam sobie”, znaczącego tyle samo, co „mogę mówić”, zaczyna się więc trud odzyskiwania utraconego czasu, ale dopiero po siedmiu tomach *ziemskiego pielgrzymowania*<sup>17</sup>, wędrówki przez różne środowiska, miłości i śmierci, kolejne przyjęcia i podróże, pisarz, będąc już niemal „mężczyzną umierającym”, może radośnie, jak Alosza u Tarkowskiego, zakrzyknąć na nierównych płytach dziedzina pałacu Guermantów: (...) *pora już zabierać się do dzieła. Najwyższa pora (...). Długo trzeba będzie pisać*<sup>18</sup>. W finale „*Zwierciadła*” *cichnie muzyka i chór*<sup>19</sup>, w zakończeniu *Poszukiwania* cichnie zgiełk świata i wewnętrzne zwątpienie, a Tarkowski i Proust – odnalazłszy łączność z Marceliem i Aloszą sprzed lat – stają się zdolni mówić, czyli wyrażać samych siebie za pośrednictwem dzieła.

W otwarciu i zamknięciu obu utworów odnajdujemy jeszcze inną klamrę, poświadczającą, że przy wszystkich różnicach są one „jednym i tym samym”. W faktycznie pierwszej (zmontowanej po napisach początkowych) scenie filmu Maria, matka małego Aleksieja, siedzi na drewnianych żerdziach ogrodu, przy drodze prowadzącej do domu w Ignatiewie i paląc papierosa, czeka na pojawienie się męża – niepewna, czy ten przyjdzie. Podobnie na początkowych stronicach powieści Marcel oczekuje w sypialni w Combray na zakończenie spotkania rodziców ze Swannem – niepewny, czy matka przyjdzie i jak zawsze uściska go i ucałuje na dobranoc. Mamy tutaj w stanie czystym czas zawieszenia i przestrzeń graniczną, będącą – jak pisał za Bachtinem Seweryn Kuśmierczyk – *potencjalną czasoprzestrzenią (...)* *przełomu życia*<sup>20</sup>. To *drobiny czasu w stanie czystym*<sup>21</sup>, które zdecydują o dalszym życiu Tarkowskiego i Prousta, a których wspomnienie ukonstytuuje ich jako artystów.

Z kolei w ostatniej sekwencji koncertu u księżnej de Guermantes, który stanowi kodę *Poszukiwania*, Proust stwierdza upływ i działanie czasu przez obrazy ruiny fizycznej bohaterów, a pośrednio i samego siebie. Jednocześnie jednak w końcowym wielkim akcie odzyskania przeszłości, powiązania wrażeń teraźniejszych z przeszłymi, powieściowy Marcel dokonuje samorozpoznania i uświadamia sobie powołanie twórcze. Podobnie w finałowych scenach *Zwierciadła*: obrazy zrujnowanego domu, spróchniałych i porośniętych mchem desek, zniszczonych przedmiotów, opuszczonych krajobrazów pamięci, *pustego, porośniętego trawą*

*miejsca*<sup>22</sup> – prowadzą nas do spojrzenia młodej, oczekującej (jak się wcześniej dowiadujemy z dialogów) dziecka matki Aleksieja, która patrzy w zbliżeniu prosto w obiektyw kamery. Potem matka *odwraca głowę i (...) widzi... siebie, jako starą kobietę prowadzącą drogą przez las dwójkę małych dzieci, syna i córkę*<sup>23</sup>. Mały Alosza wydaje wspomniany wcześniej radosny okrzyk, współbrzmiały z początkowym: *Mogę mówić!* Ta sekwencja – jak przyjęcie u Guermantów i utrata równowagi przez Marcela na nierównych płytach dziedzica, odsyłająca go do podobnego wrażenia przeżytego w Wenecji – spina początek i koniec dzieła, spaja cały trud odzyskiwania przeszłości i pokonywania czasowości przez Tarkowskiego i Prousta.

Matka Tarkowskiego spogląda na samą siebie o kilkadziesiąt lat starszą; chory, prawdopodobnie umierający narrator *Zwierciadła* widzi siebie jako kilkuletniego Aloszę prowadzonego przez matkę; wreszcie Marcel, przeglądający się w oczach postarzałych gości koncertu u pani de Guermantes, konstatuje swój zaawansowany wiek i zbliżającą się śmierć – wszystkie te sekwencje możemy potraktować jako „spotkania z sobowtorem” w znaczeniu zbliżonym do tego, jakie przypisuje im Małgorzata Czermińska<sup>24</sup>. Spotkania takie spełniają pragnienie wydobycia, nazwania i pokazania prawdziwego „ja”, które było utracone, zatajone, nieujawnione. Zawiera się w tym metafora samopoznania: przyjrzenie się dawnemu sobie z dystansu staje się zarazem uwyrażeniem siebie aktualnego, siebie samego w ogóle. W takim znaczeniu „spotkanie z sobowtorem” w przypadku Prousta i Tarkowskiego zostało uwieńczone sukcesem. Dzięki syntezie obrazów z czasu teraźniejszego i przeszłego, na bazie odzyskanych wspomnień, dotarli oni do samopoznania, uświadomienia potencjału twórczego i możliwości samoartykulacji. W finale swoich dzieł mogą poczuć w końcu *w swoim wnętrzu głęboki spokój*<sup>25</sup>.

### Czas jako scalający wymiar narracji

To, co Anna Iwaszkiewicz przypisywała powieści Prousta, możemy odnieść i do filmu Tarkowskiego: dzieła te nie mają nic z konwencjonalnych narracji, z intrygą czy nawet elementami sensacji, spełniających się w pewnej logicznej i jasnej konstrukcji. Ani *W poszukiwaniu straconego czasu*, ani *Zwierciadło* nie są takimi opowiadaniem o życiu (...) *jakie widzimy poprzez wszystkie nasze pojęcia i schematy myślowe, nie ma w tym nic z tej kompozycji, z tej inscenizacji, którą zwykle, post factum, układamy sobie już podług naszych podsumowanych wspomnień i doświadczeń. (...) nie ma już śladu tego schematu. (...) całe to nieskoordynowanie, irracjonalność (...) jest tym, co przeżywamy naprawdę, a co później uogólniamy pod schematycznymi nazwami: miłość, cierpienie, szczęście. Stąd też pozorna dysproporcja w opisywaniu zdarzeń, która jest właściwie dysproporcją samego życia*<sup>26</sup>.

Czy jednak może być inaczej, skoro w obu zajmujących nas utworach przeważa ton wspomnienia i wyznania?<sup>27</sup> Wielowarstwowa, achronologiczna, nielinearna i zaskakująca odbiorcę (ale trzeba też dodać, że precyzyjnie zaplanowana i zorganizowana<sup>28</sup>) struktura tych dzieł, ich nieciągłość, skojarzeniowość i chimeryczne przejścia – wszystko to odzwierciedla konstrukcję i „sposób bycia” pamięci i wspomnień. Poza tym *W poszukiwaniu straconego czasu* i *Zwierciadło* mają tak samo skomplikowaną, trudno uchwytą i pokawałkowaną strukturę, jak sam czas

utracony i czas odnaleziony. Dla Deleuze'a to zupełnie naturalne, że dzieła sztuki, dla których *Czas jest przedmiotem czy nawet podmiotem*, składają się z *fragmentów, które nie mogą się już dopasować, kawałków, z których nie można już złożyć układanki, które nie należą (...) do [żadnej] przedustawnej całości (...)*<sup>29</sup>. Deleuze twierdził też, że tylko to, co konwencjonalne jest wyraźne – rezultaty podjętego przez Prousta i Tarkowskiego wysiłku (egzystencjalnego i artystycznego) nie mogą więc żyć w *łagodnej krainie jasnych i wyraźnych pojęć*<sup>30</sup>, logicznych kompozycji czy *planów z góry ułożonych*<sup>31</sup>.

Są jednak, poza formalną budową utworów i ich stylem, przynajmniej dwa czynniki, które owym skomplikowanym – na wzór pamięci i czasu odnalezionego – strukturom nadają jednolitość i spójność. Po pierwsze, spoiwem pokawałkowanych i kapryśnych wspomnień, wrażeń, obrazów i odzyskiwanych „drobin czasu” jest obecność narratora oraz jednostkowa, osobowa perspektywa, przy czym w powieści Prousta i w filmie Tarkowskiego różnica między narratorem, autorem i bohaterem zostaje zatarta (o wszechobecnym „ja” – jak by napisał Barthes – *nigdy nie wiemy jednoznacznie, do kogo odsyła: do autora, do narratora, czy bohatera*<sup>32</sup>). Jacek Wachowski dokonał rozróżnienia Ja od Innego: oddzielił Ja, które się nie starzeje, od ściśle uzależnionego od ciała, przemijającego Innego, który zarazem podszywa się pod Ja, udaje go i naśladuje w lustrze<sup>33</sup>. Ja i Inny mają zupełnie inne czasy: czas pierwszego jest esencjonalny, intensywny, przeciwny rytmowi pór roku i lat, zaś czas drugiego – beztłoty, *zapamiętujący raczej (...) następstwo niż emocję i biegnący za szybko*<sup>34</sup>. Na przeciwstawieniu tych dwóch czasów – mojego i mojego Innego, na próbach neutralizacji braku koherencji między nimi opiera się zarówno *Zwierciadło*, jak i *W poszukiwaniu straconego czasu*. I o ile za temat tych dzieł, przedmiot, z którym się zmagają, możemy uznać czas Innego, o tyle za czynnik nadający im spójność, jednolitość i sens musimy uznać czas Ja (czas narratora-autora). Ze zmagania z *linearnym, horyzontalnym, posuwającym się naprzód syntagmatycznie* czasem starzejącego się Innego zwycięsko wychodzi *wertykalny, paradygmatyczny*, oparty na doznaniach ogólnych i skojarzeniach czas Ja<sup>35</sup>. Pozaczasowe „ja” narratora-autora, nadające dziełu spójność i scalające wszystkie wysiłki związane z pokonywaniem czasowości, opiera się więc – trochę paradoksalnie – na czasie nakładających się na siebie intensywnych wspomnień, przywoływanych wrażeń, summy myśli, lektur, ogólnych skojarzeń, a nie na czasie uporządkowanych, posuwających się w stałym rytmie faktów i konkretnych zdarzeń. Zauważmy ponadto, że również czas historyczny, utrwalaony w kronikach (sprawa Dreyfusa i Paryż w okresie I wojny w *Poszukiwaniu*, Wielka Wojna Ojczyźniana, hiszpańska wojna domowa, napięcia na granicy radziecko-chińskiej w *Zwierciadle* itp.), a więc poniekąd czas Innego zanurzonego w historii, zostaje u Prousta i Tarkowskiego przefiltrowany, zaanektowany przez czas „indywidualny” Ja, osobisty i ahistoryczny.

Drugim spoiwem omawianych dzieł jest sam czas. Czas staje się w nich tym wymiarem narracji, tym czwartym wymiarem, *który posiada moc bycia całością (...) [i] jednością wszystkich części*<sup>36</sup>. I nie tyle chodzi tu o czas tracony i odzyskiwany, czas narratora i bohatera itd., ile przede wszystkim o czas związany z realizacją dzieła, *czas, w którym się opowiada, czas wypowiedzi*<sup>37</sup>, czas czytania *Poszukiwania...* albo oglądania *Zwierciadła*. Ich jedność i całość nie jest bowiem – zgodnie zresztą z „życzeniem” Deleuze’a wobec dzieł sztuki<sup>38</sup> – wcześniej ufor-



mowana czy prefigurowana. Perspektywa scalająca wyłaniała się dopiero w trakcie rozwoju utworów oraz w toku ich recepcji przez odbiorców. Alogiczne i achronologiczne kawałki czasu utraconego i odzyskanego, fragmentaryczna materia wspomnień i wrażeń zyskują jedność i spójność w trakcie przejawiania się dzieła, w czasie jego realizowania, w procesie stawania, w drodze przebywanej wspólnie przez artystę i czytelnika lub widza. Całość, pełnia i koherencja pojawia się więc *jako efekt (...) dzieła* <sup>39</sup>, efekt jego istnienia w czasie.

### **Dzieło o ludzkiej egzystencji w poszukiwaniu własnej esencji**

Istotę poszukiwania straconego czasu przez Prousta i Tarkowskiego stanowi to, że ich powroty do utraconych chwil nie służą jedynie podniecającemu odświeżaniu wrażeń czy jałowemu sentymentom. Nie poprzestają oni na wspomnieniach dla samych wspomnień. Przypominaniu i wszystkim wrażeniowym, *zmysłowym przesłankom* towarzyszy nieustanny *duchowy trud* <sup>40</sup>. *Poszukiwanie...* i *Zwierciadło* są bowiem w rzeczywistości zwrócone ku przyszłości, a nie przeszłości <sup>41</sup>, a czas przeszły pełni w nich funkcję służebną wobec czasu teraźniejszego narratora-autora <sup>42</sup>. Parafrazując rozważania Michała Głowińskiego, dotyczące narracji autobiograficznych w ogóle <sup>43</sup>, możemy powiedzieć, że Proust i Tarkowski przywołują, przedstawiają i analizują własną przeszłość ze względu na swoją sytuację teraźniejszą; odzyskiwanie czasu utraconego jest dla nich czymś więcej niż tylko wspominkami: stanowi punkt wyjścia interpretacji i sądu nad własnym życiem. *Czas przeszły (...) ma ułatwić wyjaśnienie, dlaczego narrator znajduje się właśnie w takiej, a nie innej sytuacji w momencie, w którym opowiada* <sup>44</sup>. Dzieło powstałe w rezultacie działania władz pamięci staje się więc zwierciadłem, w którym przegląda się jego twórca, a podjęty przez niego „duchowy trud” zmagania się z czasem ma być fundamentem poznania i ukonstytuowania „ja”.

Tym sposobem twórcy nieustająco odzyskują i kreują samych siebie przez siebie samych; ich istnienie jest – jak napisał Georges Poulet – *tworzeniem (...) bytu, którym się jest, przez byt, którym się było, chwili, kiedy wspominamy, przez chwilę, którą wspominaliśmy* <sup>45</sup>. Wraz z odnalezionym fragmentem czasu: wspomnieniem i wrażeniem, Proust i Tarkowski odzyskują „przylepione” do owego fragmentu „ja” związane z konkretną chwilą i konkretnym miejscem w przestrzeni – *mały świat obdarzony własnym czasem i miejscem osobnym* <sup>46</sup>. Posiłkując się dalej rozróżnieniami Pouleta, dostrzegamy, że ani w *Poszukiwaniu*, ani w *Zwierciadle* nie chodzi o pozbawione treści „ja” teraźniejsze, *wydane na łup czasowi i śmierci*, ani też o ledwo uchwytnie „ja” minione, stracone i ewentualnie odzyskane. Gra idzie o „ja” pozaczasowe, sytuujące się w związku, ale pomiędzy „ja” teraźniejszym i „ja” przeszłym; chodzi o byt prawdziwy uwolniony od czasu i przypadku <sup>47</sup>. Odzyskiwanie przeszłości staje się tym samym dla Prousta i Tarkowskiego poszukiwaniem prawdy – najgłębszej prawdy o sobie, a powieść i film okazują się dziełami o *ludzkiej egzystencji w poszukiwaniu własnej esencji* <sup>48</sup>.

W *Zwierciadle* manifestuje się więc ten sam telos, co w *Poszukiwaniu*: artysta za pomocą swego dzieła przywołuje przeszłość i zapanowuje nad czasowością, wyzwalając się z porządku czasu, z rwącej rzeki tego, co przypadkowe, przemijające i śmiertelne. Staje się wolny zarówno w sensie zdolności do rozpoznania i określenia samego siebie, swego głębokiego, trwałego, pozaczasowego „ja”, jak

i – w sensie ukształtowania i zdolności do realizowania swej podmiotowości jako artysty – do wyrażenia „ja” przez dzieło.

### Poszukiwanie czasu utraconego jako poszukiwanie sensu życia i droga zbawienia

Tarkowski uważał, że publiczność chodzi do kina nie dla rozrywki i przyjemności, lecz w poszukiwaniu *czasu utraconego, przeoczonego, lub dotąd nieodnalezionego* <sup>49</sup>, po to, by wzbogacić własną znajomość świata i doświadczenia życiowe, niewystarczające i nieadekwatne w sytuacji przyspieszonego rozwoju cywilizacyjnego, za którym nie nadąży rozwój duchowy człowieka. Naturalną istotą i siłą kina było dla Tarkowskiego to, że *poszerzało* [ono], *wzbogacało i kondensowało* doświadczenia widzów, wpływając w ten sposób na ich życie i pomagając im odnaleźć sens egzystencji <sup>50</sup>. W *Zwierciadle* to oddziaływanie zostaje wzmocnione i przeniesione na wyższy poziom. Chodzi już nie tylko o stwarzanie iluzji rzeczywistości, w której widzowie mogliby się przejrzeć i z którą mogliby skonfrontować własne doświadczenia. Tarkowski chce wskazać właściwy sposób na odnalezienie sensu życia – drogę do osiągnięcia zbawienia na wzór jego własnej drogi.

Poulet zauważył, że w koncepcjach Prousta pamięć pełni tę samą funkcję, co łaska w chrześcijaństwie <sup>51</sup> – słowa te możemy z powodzeniem odnieść i do Tarkowskiego. Pamięć ma być w jego wypadku nie tylko narzędziem pozwalającym artyście odzyskać wrażenia i wspomnienia, znaleźć uzasadnienie i „pozaczasowy” fundament dla obecnego „ja”, przywrócić jego *naturze upadłej i odłączonej od początków (...)* *pierwotną nieskazitelną* <sup>52</sup> oraz zdolność do wyrażania samej siebie. Przede wszystkim ma pomóc człowiekowi pokonać czas, rozwiązać problem „czasowości” i umożliwić – jak już powiedziano – osiągnięcie *głębokiego spokoju* <sup>53</sup>. W zapisie scenariuszowym ostatniej sekwencji *Zwierciadła* Tarkowski odnajduje przecież nieśmiertelność, konstatując: *Wiedziałem już, że matka – jest nieśmiertelna* <sup>54</sup>.

Proust i Tarkowski artykułują więc propozycję, która ma być wzorem i inspiracją dla odbiorców – prezentują swe dzieła jak drogowskazy, *skuteczne środki*, dzięki którym czytelnicy i widzowie odnajdą *drogę zbawienia* <sup>55</sup>. Tym samym nawiązuje się zupełnie inna relacja narratora-autora z odbiorcą: utwór staje się w większym stopniu rozmową „ja” z „ty” niż monologiem <sup>56</sup>, w miejsce inwokacji silniej wchodzi perswazja, kazanie czy – może najlepsze określenie – „dobra nowina”. Czytelnik *Poszukiwania...* i widz *Zwierciadła* zostają wciągnięci w orbitę utworu na zupełnie innych zasadach niż w innych dziełach sztuki.

Powieść i film, które były dotąd dla twórców narzędziem poszukiwania utraconej przeszłości, a dla odbiorcy świadectwem tych poszukiwań i zwierciadłem, w którym przeglądali własne doświadczenia, stają się w finale objawieniem. To, co wydawało się „tylko” dziełem – staje się Księgą. Proust i Tarkowski przynoszą odbiorcom program życiowy, propozycję nadania sensu ich życiu, spisują dla nich „świecką ewangelię”. Ostatecznym efektem jest więc ujawnienie epifanicznego charakteru ich dokonań artystycznych. *Zwierciadło* i *Poszukiwanie* – potwierdzone i uwierzytelnione autentyzmem doświadczeń ich twórców – mają być dla widzów i czytelników „drogą, prawdą i życiem”.

Jest w nich jednak coś jeszcze, co Deleuze uznał za rzeczywiście nowatorskie u Prousta i zapewniające jego wspomnieniom *wieczne znaczenie* <sup>57</sup>. *Poszukiwanie*

– i podobnie *Zwierciadło* – nie ogranicza się do prezentacji i analizy odzyskanej przeszłości i związanych z tym *uprzywilejowanych chwil*<sup>58</sup>. Te dzieła są same w sobie „maszynami” – odpowiednio: literacką i filmową – wytwarzającymi „uprzywilejowane chwile”. To zapewnia im wyjątkowe i specyficzne oddziaływanie na odbiorcę. To nie opis magdalenki maczanej w herbacie lipowej działa najgłębiej na czytelnika, ale sama powieść Prousta jako całość; dzieło poszukujące utraconego czasu samo w sobie smakuje i skutkuje jak magdalenka. To nie inscenizacje domu dzieciństwa i obrazów matki są epifanicznymi wrażeniami odzyskanymi, ale film *Zwierciadło*, jego przebieg, całościowy sens i związana z nim emocja staje się dla widza „ekstazą”, „uprzywilejowaną chwilą”, Proustowską magdalenką. Arcydzieła Tarkowskiego i Prousta są Deleuzjańskimi, *rezonującymi* z pełną mocą, *maszynami do epifanii*<sup>59</sup>. Obcowanie z nimi staje się wprawiającą w ekstazę, rozdzierającą zasłonę, „chwilą uprzywilejowaną”, która może odmienić życie i wskazać drogę „świeckiego” zbawienia przez pamięć zmienianą w sztukę.

KAROL SZYMAŃSKI

<sup>1</sup> A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1991, s. 43.

<sup>2</sup> A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989, s. 241.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Stosownie do rozróżnienia wprowadzonego przez Gillesa Deleuze’a (G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 49).

<sup>5</sup> Tamże. Deleuze napisał m.in.: *cóż można by zrobić z esencją (...), jeśli jej nie powtarzać? Oto dlaczego wielką muzykę można tylko grać wciąż od nowa, wiersza zaś można się jedynie nauczyć na pamięć i go recytować. Różnica i powtórzenie tylko pozornie tworzą opozycję. Każdy wielki artysta i jego dzieło mówią nam: [esencja] „ta sama, a przecie inna”*.

<sup>6</sup> Historię powstawania *Zwierciadła* – od zarysów pomysłu w pierwszej połowie lat 60. aż do skomplikowanego i długotrwałego montażu w 1974 r. – zrekonstruował Seweryn Kuśmierczyk (*Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012, s. 207-277). Natomiast mniej lub bardziej szczegółowo odtworzone koleje pisania *W poszukiwaniu straconego czasu* w latach 1909-1922, związaną z tym faktografią oraz konteksty, można znaleźć po polsku m.in. w następujących pracach: G.D. Painter, *Marcel Proust. Biografia*, tłum. A. Frybesowa, t. 1-2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972; J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyce-*

*niu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985; *Proust w oczach krytyki światowej*, wybór, red. i przedmowa J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 5-23; T. Żeleński (Boy), *Obiad literacki. Proust i jego świat*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958; M.P. Markowski, *Wahania języka*, w: Marcel Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 5-25.

<sup>7</sup> Cyt. za: M. Maron, *Sytuacja autobiograficzna w „Zwierciadle” Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 138.

<sup>8</sup> G. Deleuze, dz. cyt., s. 9.

<sup>9</sup> Zob. tamże, s. 106.

<sup>10</sup> Tamże, s. 9.

<sup>11</sup> Jedyne w *Zwierciadle* epizod wymyślony to choroba autora-narratora (S. Kuśmierczyk, dz. cyt., s. 231-232). W przypadku Prousta niemal do legendy przeszły relacje o tym, jak bardzo jego metoda pisarska i przywiązanie do prawdy szczegółu uzależnione były od rzeczywistych faktów i przeżyć, np. z relacji jego wieloletniej służącej Céleste Albaret znamy historię wykonania w mieszkaniu pisarza, tylko dla niego samego, *Kwartetu smyczkowego* Césara Francka, w celu ustalenia jakiegoś szczegółu niezbędnego do opisu słynnej frazy Vinteuila (C. Albaret, *Pan Proust*, wspomnienia spisał G. Belmont, tłum. E. Szczepańska-Węgrzecka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 421-427). Boy-Zeleński napisał o Prouście, że *póki siłił się „wymyślać”, cierpiał na bezpłodność*;



- kiedy zrozumiał, że zadaniem jego jest po prostu odwzorzyć to, na co patrzył, znalazł siebie, i dalej, że nie ma u niego bodaj ani jednego szczegółu, który by nie był autentyczny, i ani jednej osoby „bez klucza” (...) musiał wszystko brać z faktów (...) cierpiał wręcz na obsesję autentyzmu (dz. cyt., s. 177-178). Jednakże, choć pisarz niczego nie wymyślił, przecież wszystko przemienił (G. D. Painter, dz. cyt., s. 9).
- <sup>12</sup> Zob. M. Maron, dz. cyt., s. 135.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 139.
- <sup>14</sup> Zob. A. Iwaszkiewiczowa, *Szkice i wspomnienia*, do druku podała M. Iwaszkiewicz-Wojdowska, wstępem opatrzył P. Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 54.
- <sup>15</sup> Cytaty ze ścieżki dźwiękowej podają za: S. Kuśmierczyk, dz. cyt., s. 234.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 263.
- <sup>17</sup> Określenie S. Kuśmierczyka (tamże).
- <sup>18</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7, *Czas odnaleziony*, tłum. J. Rogoziński, Porozumienie Wydawców, Warszawa 2000, s. 451, 461.
- <sup>19</sup> S. Kuśmierczyk, dz. cyt., s. 263.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 238.
- <sup>21</sup> G. Deleuze, dz. cyt., s. 61.
- <sup>22</sup> A. Tarkowski, *Białe, biały dzień* (Zwierciadło), tłum. S. Kuśmierczyk, w: tegoż, *Scenariusze*, t. 2, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998, s. 62.
- <sup>23</sup> S. Kuśmierczyk, dz. cyt., s. 261. Owo spojrzenie matki w obiektyw kamery, rozpromienione, a jednocześnie ze łzami w oczach, konotuje w sobie takie sensy, jak: dystans, świadomość, rozpoznanie, wiedza – i jest dodatkowo wzmocnione przez fakt, że w obiektyw patrzy przecież także aktorka Margarita Tieriechowa, grająca w filmie zarówno matkę, jak i żonę reżysera.
- <sup>24</sup> M. Czermińska, *Bohater autobiograficzny jako sobowtór* (O wczesnej prozie Jarosława Iwaszkiewicza), w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, pod red. A. Brodzkiej, Kraków 1983, s. 130.
- <sup>25</sup> A. Tarkowski, *Białe, biały dzień...* dz. cyt., s. 62.
- <sup>26</sup> A. Iwaszkiewiczowa, dz. cyt., s. 54, 56-57.
- <sup>27</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 14.
- <sup>28</sup> Jest w tym tylko pozorny paradoks, bo przecież wyznania, wrażenia i wspomnienia – niby dane bezpośrednio – zostały przepracowane artystycznie i poddane ujednoliciącemu działaniu stylu.
- <sup>29</sup> G. Deleuze, dz. cyt., s. 108.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 92, 96.
- <sup>31</sup> A. Iwaszkiewiczowa, dz. cyt., s. 60.
- <sup>32</sup> Cyt. za: M.P. Markowski, dz. cyt., s. 24.
- <sup>33</sup> J. Wachowski, *Kilka uwag o poznaniu somatycznym i aktorstwie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 5 (25), *Aktor w świecie i teatrze*, Poznań 1998, s. 141.
- <sup>34</sup> Tamże.
- <sup>35</sup> Definicje czasu Ja i czasu Innego: tamże.
- <sup>36</sup> G. Deleuze, dz. cyt., s. 158.
- <sup>37</sup> M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 132.
- <sup>38</sup> G. Deleuze, dz. cyt., s. 153.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> Określenia G. Pouleta, *Czas i przestrzeń Prousta: Czas*, tłum. J. Błoński, w: *Proust w oczach krytyki światowej...* dz. cyt., s. 281.
- <sup>41</sup> Zob. G. Deleuze, dz. cyt., s. 10.
- <sup>42</sup> Gunn (cyt. za: M. Maron, dz. cyt., s. 138, 140) twierdzi, że *autobiograficzny trud* zawładnięcia swoim życiem i *trud konfrontacji z problemem czasowości* zawsze należy rozumieć jako ruch w przyszłość, ku możliwościom interpretacji autobiografii.
- <sup>43</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 134.
- <sup>44</sup> Tamże, s. 132.
- <sup>45</sup> G. Poulet, dz. cyt., s. 285.
- <sup>46</sup> Tamże, s. 281.
- <sup>47</sup> Tamże, s. 298.
- <sup>48</sup> Tamże, s. 277.
- <sup>49</sup> A. Tarkowski, *Czas utrwalony...* s. 45.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 45-46.
- <sup>51</sup> G. Poulet, dz. cyt., s. 277.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 278.
- <sup>53</sup> A. Tarkowski, *Białe, biały dzień...* s. 62.
- <sup>54</sup> Tamże.
- <sup>55</sup> G. Poulet, dz. cyt., s. 277.
- <sup>56</sup> Zob. M. Głowiński, dz. cyt., s. 120-121.
- <sup>57</sup> G. Deleuze, dz. cyt., s. 143-144.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 144.
- <sup>59</sup> Tamże.