

Sytuacja autobiograficzna w *Zwierciadle* Andrieja Tarkowskiego

MARCIN MARON

*Ani trucizna, ani anatema
Niestraszne mi. W przeczucia i w złowieszcze
Znaki nie wierzę. Wiem, że śmierci nie ma
W przyrodzie wszystko, co żyje, jest wieczne.*
Arsenij Tarkowski

*W jaki sposób to mleko, które piliśmy w dzie-
ciństwie stało się symbolem?*
Marina Tarkowska

*W filmie rzeczą zasadniczą jest wyrażenie nie-
skończoności poprzez umiejscowienie przepływu
czasu.*
Andriej Tarkowski

*Wieczność, która jest nieskończonością jako-
ściową, oznacza rozwiązanie paradoksu czasu
i uleczenie choroby czasu.*
Mikołaj Bierdiajew

Nie ma chyba drugiego takiego filmu w historii kina, w którym pierwiastek autobiograficzny – niepowtarzalny szczegół czyjegoś życia – łączyłby się w sposób tak głęboko umotywowany z poszukiwaniem uniwersalnego sensu. Tym filmem jest *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego. Siła i piękno tego dzieła polega na radykalnym i wyrażonym otwarcie zwróceniu się reżysera ku osobistym przeżyciom, po to jednak, by z za ich obrazu mógł się wyłonić kształt wiecznej tajemnicy.

*Historia, która zaczyna się w 1932 r., w roku mojego urodzenia i jest doprowadzona do naszych dni, jest w pewnym sensie opowieścią autobiograficzną. Życie matki, która jest moją matką, jej młodość, lata i praca w drukarni oraz gospodarstwie do którego przeniosła się wraz z dwojgiem dzieci przed wojną, twarde doświadczenia wojenne, odjazd i niespokojne oczekiwania na powrót ukochanego mężczyzny są przedstawione przez pryzmat mojego dzisiejszego widzenia życia i młodości mojej matki*¹. Tak wyraził się o filmie sam Tarkowski, rok po jego nakręceniu. Autobiograficznym pryzmatem jest tu zatem pamięć człowieka, a jego

głównym obrazem wizerunek matki i domu, w którym Tarkowski, będąc dzieckiem, przeżywał trudne (odejście ojca, bieda), ale także szczęśliwe chwile.

Zwierciadło nie jest oczywiście filmem autobiograficznym w klasycznym rozumieniu. Tarkowski nie starał się odtworzyć całości swojego życia w chronologicznym porządku. Sam zresztą w powyższych słowach stwierdził, że jest to opowieść „w pewnym sensie autobiograficzna”. Jego myślenie na temat wątków autobiograficznych w tym dziele ewoluowało podczas realizacji. Jeśli jednak najważniejszą, ukrytą motywacją stojącą u podstaw tworzenia autobiografii jest w istocie próba określenia związków podmiotu-osoby, człowieka z jego życiem w pewnym całokształcie, czyli złączenie *autos* z *bios*, to *Zwierciadło* może być znakomitym przykładem tej próby. Film ten to coś w rodzaju autobiografii duchowej, w której artysta w ułamkach zwierciadła minionych chwil swojego życia próbuje odnaleźć te być może najistotniejsze. Ważne jest, że autobiograficzna konkretyzacja dokonuje się w dziele artystycznym, które zostało ukształtowane w taki sposób, by wyrazić także pewien archetyp ludzkich losów i postawić pytanie o ich sens. Autobiografizm jest tu zatem pretekstem do rozważań na temat świata i obecności w nim człowieka, stanowi jednak niezwykle istotny punkt wyjścia.

Tarkowski określił główny temat swojego filmu jako ukazanie związków między pamięcią indywidualną a historią. Powiedział: *Na pierwszy rzut oka los przedstawionej rodziny wcale nie jest typowy, nawet dla rodziny należącej do inteligencji. Ale mam na ten temat bardzo określone zdanie: myślę, że archetyp staje się najlepiej widoczny, gdy się konkretyzuje, gdy jest indywidualny i jedyny*². Taki jest główny temat filmu. Jego idea tkwi jednak głębiej. Jest nią problem miłości, czyli chęć ukazania istniejącego w świecie konfliktu sił, który powoduje „stan miłości w zawieszeniu” – rozziw między ideałem a jego ułomną realizacją na ziemi, między głębokim pragnieniem miłości a jego spełnieniem. Ten właśnie bolesny stan jest w istocie doświadczeniem narratora filmu. Jak okazuje się na jego końcu, jest nim nie sam Tarkowski, ale fikcyjna postać umierającego na *chorobę duszy*³ mężczyzny – Aleksieja. Film zawiera zatem pewną podwójną perspektywę. Dobrze charakteryzują to również słowa reżysera: *Celem filmu było odtworzenie życia ludzi, których bardzo kocham i dobrze znam. Chciałem opowiedzieć o cierpieniach człowieka, któremu wydaje się, że w żaden sposób nie może odwdziżyć się najbliższemu za ich miłość, za wszystko, co dlań uczynili. Dręczy go uporczywa myśl, że za mało ich kochał*⁴. Słowa te wyrażają bardzo osobisty stosunek do tematu, ale zarazem pewne ufikcyjnienie, dokonujące się za sprawą wprowadzenia filmowego *porte parole*. Paradoksalnie jednak to właśnie ufikcyjnienie pozwoliło przekonywająco uchwycić na ekranie stawanie się prawdy o życiu. Powtórzmy: film ukazuje związki między ludźmi i ich duchową historią, w czasie – jako realne życie w jego przejawach.

Zwierciadło jest więc czymś więcej niż tylko opowieścią autobiograficzną. Kreuje „sytuację autobiograficzną”, w której może się dokonać akt czytania siebie oraz pewna orientacja w świecie. Dotyczy to zarówno autora filmu, jak i widzów. Jednak w ten sposób ujawnia się to, co w autobiografii najistotniejsze, czyli *bios*. *Dzięki dążeniu podmiotu do orientacji w swoim świecie ujawnia się bios autobiografii. (...) Autobiografia może zaistnieć właśnie dlatego, że podmiot należy do czasoprzestrzeni swego świata...*⁵

W *Zwierciadle* Tarkowski w misterny sposób przywołuje na ekran tę właśnie „czasoprzestrzeń swego świata” niejako w pełnej skali: od autentycznego wizerunku twarzy swojej matki zaczynając, przez obrazy domu rodzinnego i otaczającej go ziemi, po utrwalony w kronikach obraz historii oraz zapisane w dziełach sztuki świadectwa kultury. Owo przywoływanie świata należy traktować jako pewien proces dynamiczny, kształtowany aż do ostatniego etapu realizacji filmu, ostatniej wersji montażu.

Zanim jednak przekonamy się, czym jest w istocie owa sytuacja autobiograficzna w *Zwierciadle*, przypomnijmy sobie dokładniej autobiograficzne motywy filmu. Film ten nie jest przecież jedynie sentymentalnym wspomnieniem z dzieciństwa, a jego strukturę dodatkowo komplikuje wzmiankowane wprowadzenie fikcyjnej figury narratora. A jednak, jak twierdził Tarkowski: *Film ten został zrobiony według mojego własnego scenariusza, w którym nie ma ani jednego wymyślonego epizodu. Wszystkie epizody miały miejsce w życiu mojej rodziny. Wszystkie co do jednego. Jedyne epizody wymyślone to epizod choroby narratora, autora (którego nie oglądamy na ekranie)* ⁶.

U genezy filmu tkwiły prześladowające Tarkowskiego od lat wspomnienia z dzieciństwa oraz widziane w snach obrazy domu, w którym kiedyś mieszkał. Wiedziony tymi wspomnieniami reżyser próbował przelać je na papier, a formą, w której mogłyby się one skryzystalizować, miało być początkowo opowiadanie o wojennym nauczycielu. Opowiadania Tarkowski nie napisał, a początkowy zamysł okazał się zbyt wątył na scenariusz filmu. Pisząc później właściwy scenariusz *Zwierzciadła* oparty na większej liczbie epizodów z dzieciństwa, Tarkowski miał zamiar włączyć do filmu zarejestrowane kamerą (w duchu *cinéma - vérité*) wywiady z matką ⁷. Zrezygnował jednak z tego pomysłu. Idea dzieła dojrzewała z czasem i ewoluowała. Ale to właśnie wizerunki matki oraz obrazy domu z dziecięcych lat stały się jego jądrem. Chcąc zachować możliwie pełną zgodność z minioną rzeczywistością, wskrzesić ją niejako na nowo, reżyser dokonał czegoś w kinie dotąd nieznanego. *W miejscowości Ignantiewo, w której Tarkowski jako kilkuletni chłopiec spędzał wraz z matką i siostrą letnie miesiące, odtworzono – na miejscu, w którym zachowały się resztki fundamentów – dom Gorczakowów. W latach 30. rodzina Tarkowskich wynajmowała tam pokój* ⁸. Wszystkie zatem przypomniane z dzieciństwa epizody mogły zostać rozegrane niejako raz jeszcze w tej samej przestrzeni. Realnej, przypomnianej i odtworzonej przestrzeni dzieciństwa towarzyszą umieszczone w strukturze narracji sekwencje kronikalne. *Są to wydarzenia najbardziej typowe lub bardzo znaczące w tamtych czasach: pierwsze loty do stratosfery, Hiszpania w roku 1936, pewne zdarzenia wojenne. Autentyczne wydarzenia związane z przeszłością łączą się z wydarzeniami osobistymi. (...) „Małe” wydarzenia z dzieciństwa łączą się z „wielkimi” wydarzeniami, które wstrząsnęły światem. Wszystko widziane jest oczyma, którymi „dzisiaj” widzę moją matkę, moje dzieciństwo i życie* ⁹. Zatem także te kronikalne ujęcia należy rozpatrywać w kontekście autobiograficznym. Co więcej, to one właśnie nadają temu kontekstowi prawdziwie istotną rangę, sytuując indywidualny ludzki los wobec historii. Jak bowiem zauważono: *Dopiero równoczesna obecność perspektywy indywidualnej i dokumentarnej autentyczności (która niekoniecznie jest równoznaczna z faktograficzną prawdziwością) przesądza o autobiograficznym charakterze tekstu* ¹⁰, w tym przypadku filmu. Jak można sądzić, Tarkowski dobrze o tym wiedział. Ponadto zauwa-

żył też: „*Pamięć kolektywna*” w „*Zwierciadle*” to problem konstrukcji. Gdyby nie było epizodów związanych z „*pamięcią kolektywną*”, film byłby niezrozumiały¹¹. To jeszcze nie wszystko. Koncepcja dzieła ewoluowała w trakcie jego powstawania. Do filmu włączono sekwencje dziecięcych snów narratora. I to jednak nie przyniosło poszukiwanego efektu. Tarkowski wspominał: *Zostały wymyślone i sfilmowane dziecięce sny narratora, lecz i one nie pozwoliły uformować materiału w określoną całość. Film w obecnej postaci narodził się dopiero wówczas, kiedy wpadliśmy na pomysł wprowadzenia do opowieści samego narratora, którego nie było wcześniej ani w koncepcji filmu, ani w scenariuszu*¹². Wtedy też Tarkowski wpadł na pomysł, aby rolę żony narratora zagrała Margarita Terechowa – grająca już rolę matki w sekwencjach ukazujących dzieciństwo autora. Później, podczas montażu, reżyser postanowił przemieszać epizody z przeszłości i teraźniejszości tak, aby płynnie się ze sobą łączyły, jednak nie w porządku chronologicznym. W ten sposób narodziła się skomplikowana, zaskakująca widza, lecz w efekcie niezwykle precyzyjnie zorganizowana struktura dzieła. W znaczący sposób dopełniły ją wiersze Arsenija Tarkowskiego – ojca reżysera – oraz muzyka klasyczna. Aby uczytelnić ową strukturę, Tarkowski zastosował dwa rodzaje taśmy filmowej – barwną i czarno-białą (wirażowaną). Co ważne, pierwsza posłużyła do ukazania tych scen, których reżyser był uczestnikiem bądź naocznym świadkiem (z wyjątkiem scen „realnych”, ale opowiedzianych mu później np. przez matkę, tak jak scena w drukarni). Na tśmie czarno-białej pokazano natomiast sekwencje snów oraz zdjęcia kronikalne¹³.

Wprowadzenie narratora, podobnie jak w szerszym kontekście owa „*pamięć kolektywna*” (zdjęcia kronikalne, ale także reprodukcje dzieł Leonarda da Vinci, cytaty z Puszkina oraz muzyka Pergolesiego i Bacha) pozwoliły zjednoczyć obrazy filmu w całość. Obecność narratora nadała im wewnętrzną, jednostkową perspektywę – osobowej pamięci i wyobrażenia. W innym przypadku film byłby niezrozumiały – rozsypałby się właśnie na poszczególne epizody i obrazy. Narracja filmu została ukształtowana tak, aby przy braku bezpośredniej obecności osoby narratora na ekranie (słysząc jego głos, a on sam pojawia się jedynie fragmentarycznie, bez ukazywania twarzy, w jednej z końcowych scen filmu) zasugerować treść jego uczuć, wspomnień i marzeń. W ten sposób *Zwierciadło* ewokuje wewnętrzny stan człowieka ogarniętego wielkim kryzysem duchowym. Męczy go bowiem niewiara w sens własnego życia; zabija przekonanie o niemożności osiągnięcia życiowej pełni, której możliwość przeczuwał, będąc jeszcze dzieckiem; dręczy niemożność okazania uczuć swoim bliskim i pogłębiający się brak woli działania. W warstwie realnej, psychologicznej efektem tego stanu jest głęboki kryzys w relacjach z najbliższymi – żoną, synem i matką.

Znów zatem przypomina tu o sobie owa podwójna perspektywa – im bliżej końca filmu, tym na plan pierwszy silniej wysuwa się fikcyjna postać narratora, a nie sam autor. Jak jednak zauważył Seweryn Kuśmierczyk, wspomniany wcześniej dobór taśmy filmowej sprawia, że *istotne staje się rozróżnienie i zwrócenie uwagi właśnie na osobę reżysera, nie zaś Aleksieja, narratora filmu*¹⁴ – czyli na pierwiastek autobiograficzny.

Całość dzieła została ukształtowana przez Tarkowskiego w zgodzie z wielokrotnie wyrażanym przez niego fundamentalnym przekonaniem o duchowej istocie sztuki, której celem jest poszukiwanie prawd ostatecznych (absolutnych) oraz o roli

i możliwościach, jakie daje w tym względzie specyfika obrazu filmowego. Reżyser w większości swoich filmów, a w *Zwierciadle* szczególnie, ukazuje doświadczenie wewnętrzne przez pryzmat, jakim jest pamięć. Dokonuje tego za pomocą filmowych obrazów powiązanych poetycką logiką. Autobiograficzne przeżycie jest tutaj najgłębszym fundamentem, na którym opierają się następne warstwy dzieła. Rzec można jednak, że jest to autobiografizm bez pychy racjonalizacji. Jego celem jest nie tyle *odtworzenie się w swojej identyczności* – co stanowi cel konwencjonalnej biografii, ile raczej ukazanie nieskończonego procesu dążenia do owej jedności oraz wszystkich problemów związanych z niemożnością jej pełnego ziszczenia (sytuacja narratora). Reżyser ukazuje na ekranie nie tylko to, co było, ale przede wszystkim to, co się stawało i w pewien sposób nadal staje (dzieciństwo). Sięga poza prostą chronologię zdarzeń, dzięki skomplikowanej strukturze narracji (coś w rodzaju retrospekcji), a zarazem wskazuje na unikatowość i niepowtarzalność każdej chwili życia uchwyconej w pewnym przeplewieniu. Narracja filmu manifestuje *poetycką logikę*¹⁵, czyli poetyckie więzi ujawniające porządek ludzkiego myślenia i uczucia. Film staje się *rzeźbieniem w czasie*. Szczególnie istotną właściwością obrazu jest możliwość obserwacji. To coś więcej niż tylko powierzchownie rozumiany realizm. Jak pisał Tarkowski: *Film rodzi się z bezpośredniej obserwacji życia. Oto, moim zdaniem, właściwa droga do poezji filmowej. Dlatego, że forma obrazu filmowego jest w swojej istocie obserwacją zjawiska zachodzącego w czasie. (...) Obraz staje się prawdziwie filmowy, jeśli przestrzegać (wśród wielu innych) i tego koniecznego warunku, że nie tylko żyje w czasie, ale i czas żyje w nim, znajdując swój początek w każdym kadrze*¹⁶. Znana jest niechęć Tarkowskiego do symbolu pojmowanego jako posługiwanie się skonwencjonalizowanymi znaczeniami. Obraz to dla niego przede wszystkim coś, co można by nazwać faktycznością przepływu czasu. Dlatego też – jak twierdził – *człowiek idzie tu [do kina] po doświadczenie życiowe, gdyż kino jak żadna ze sztuk poszerza, wzbogaca i kondensuje jego rzeczywiste doświadczenie, a przy tym nie tylko je wzbogaca, lecz działa dłużej, rzekłbym znacząco dłużej. (...) W prawdziwym kinie widz jest nie tyle widzem, co świadkiem*¹⁷.

Można powiedzieć, że wszystko to składa się właśnie na ową sytuację autobiograficzną w *Zwierciadle*. Manifestuje się w niej czasowość ludzkiego doświadczenia, ale też być może coś więcej, coś, co może przekroczyć jej skończony wymiar.

Według Janet Verner Gunn rozpatrywanie opowieści autobiograficznej w szerszym kontekście sytuacji autobiograficznej pozwala przekroczyć ograniczenia klasycznie pojmowanej biografii. Podstawowym ograniczeniem towarzyszącym jej powstawaniu jest wycofanie podmiotu biografii ze świata życia, z obszaru żywego doświadczenia. W klasycznej biografii opowieść jest kształtowana na mocy uprzywilejowanej pozycji podmiotu w stosunku do samego siebie. Powoduje to izolację względem świata: *podmiot nie tylko zna siebie lepiej niż ktokolwiek inny, ale ponadto wiedza ta zawsze pozostaje dla innych tajemnicą*¹⁸. Modelem takiej uprzywilejowanej pozycji podmiotu względem świata jest oczywiście kartezjańskie *cogito*. Gunn wskazuje, że sytuacja autobiograficzna daje o wiele większe możliwości. Jest przekonana, że autobiografia może być czymś o wiele ważniejszym niż jedynie prywatną opowieścią lub też, co gorsza, po prostu kolejnym przypadkiem wytwarzania tekstu, w którym podmiotowość *de facto* traci rację bytu, niknąc w tekstualności. Gra zatem idzie o istotne usytuowanie autobiograficznego pod-

miotu w świecie. Aby było to możliwe, zdaniem Gunn, punktem wyjścia powinien być przede wszystkim nie *prywatny akt pisania o sobie, ale kulturowy akt czytania siebie*¹⁹. Chodzi zatem w istocie o hermeneutyczny punkt wyjścia. Ważne jest, że *czytanie pojawia się w dwóch momentach tego, co definiuje się jako sytuację autobiograficzną – pisze Gunn – po pierwsze, piszący autobiografię praktycznie „odczytuje” swoje życie; a po drugie, czytelnik odczytuje tekst autobiograficzny*²⁰. Te dwa akty czytania są możliwe dzięki zakorzenieniu podmiotów w czasowości oraz czasoprzestrzeni świata, czyli w świecie poddanym *przypadkowi doświadczeń historycznych*²¹. W ten sposób literacki wymiar autobiografii można lokalizować w szerokim kontekście – *pozwalającym dostrzec autobiografię jako działanie ludzkie, kulturowe, a nawet religijne*²².

Sytuację autobiograficzną konstytuują trzy poziomy, uzupełniające się wzajemnie i pozostające ze sobą w ścisłym związku. Są nimi: impuls autobiograficzny, perspektywa autobiograficzna i reakcja autobiograficzna.

*Impuls wynika z trudu konfrontacji z problemem czasowości (...) i odstania najbardziej podstawowy poziom naszego istnienia jako istot działających w określonej sytuacji i zawsze w odniesieniu do pewnych założonych wcześniej znaczeń, które znamy jako kulturę*²³. Jest to coś w rodzaju nieuświadomionego jeszcze ruchu sięgającego w rejony niewysłowione. Wpływa na niego obszar nawarstwiającej się przeszłości – pamięci indywidualnej i archetypów kulturowych. Do tych ostatnich można zaliczyć na przykład Bachelardowski archetyp domu *jako kolebki*. To na tym poziomie jest możliwe ugruntowanie autobiografii oraz jej recepcji – jeszcze na obszarze przedtekstowym.

Perpektywa autobiograficzna to rodzaj samoumiejszczenia podmiotu autobiografii w czasowości za pomocą autointerpretacji. Podmiot próbuje odczytać i zinterpretować siebie względem przeszłości i terażniejszości. Odkrywa niejako swoje zaangażowanie w świat i kształtuje je przez *podniesienie swego życia do sfery języka*²⁴. Jest to proces dynamiczny, uwzględniający zmienność w czasie i wobec tego otwarty także na przyszłość. To właśnie otwarcie na przyszłość nazywa Gunn pewnego rodzaju *ruchem ku możliwości*²⁵.

*Przyszłościowe nakierowanie autobiografii prowadzi do trzeciego momentu sytuacji autobiograficznej – ku autobiograficznej reakcji czytelnika*²⁶. Reakcja ta następuje w określonym kontekście kulturowym i jest *de facto* aktem interpretacji. To właśnie za jej sprawą czytelnik odkrywa możliwość tożsamości. Jak pisze Gunn: *recepcja autobiograficzna wymaga natomiast integracji – co Hans-Georg Gadamer nazywa „stopniem horyzontów”. Integracja uznaje i produktywnie wykorzystuje nie tylko napięcie między tekstem a czytelnikiem, ale również ich wspólne uczestnictwo w czasowym wymiarze głębi i ich wspólną przynależność do kategorii życia*²⁷.

W tak pojętej autobiografii, opartej na czasowym, a więc skończonym wymiarze istnienia, *głównym pytaniem nie jest już „kim jestem?” , ale raczej „gdzie przynależę?”*. Pytanie o tożsamość podmiotu staje się pytaniem o umiejscowienie podmiotu w świecie²⁸, a więc zakorzenienie piszącego w czasowości (i przestrzenności) świata jego życia stanowi zarówno początek, jak i „telos” autobiografii. *Nie jako ucieczkę od czasu, ale jako zanurzenie w nim; nie jako odrzucenie uwikłania w świat, ale jako uznanie temporalnego doświadczenia za nośnik znaczenia – tak właśnie autobiografia przedstawia „bios”*²⁹.

To wszystko można odnieść do filmu Tarkowskiego. Nie przeszkadza nawet fakt, że owa sytuacja autobiograficzna dotyczy przede wszystkim autobiografii literackiej, w której podmiot przedstawia siebie i uzyskuje dostęp do głębi *bios* za sprawą języka. W filmie Tarkowskiego tym „językiem” staje się filmowy obraz ze swoją temporalną specyfiką. Właściwie dwie pierwsze płaszczyzny sytuacji autobiograficznej *Zwierciadła* – impuls i perspektywę – już znamy. Impuls to oczywiście owe sny z dzieciństwa nawiedzające Tarkowskiego oraz obrazy domu, jak również przecucie, które towarzyszyło reżyserowi – przekonanie o gotowości do stworzenia dzieła istotnego, być może najważniejszego w życiu. *Pewność daje mi materiał, z którego chciałbym budować – jest prosty, a zarazem nieskończenie głęboki* – pisał Tarkowski w *Dzienniku* ³⁰. Ten właśnie impuls pchnął go do wysiłku stworzenia perspektywy autobiograficznej. W przypadku *Zwierciadła* jest ona związana w sposób ścisły z problemem czasowości. Chodzi nie tylko o wysiłek wskrzeszenia przeszłości za sprawą siły pamięci i zabiegów realizacyjnych (odtworzenie domu rodzinnego), ale także o wykorzystanie wspomnianej już czasowej specyfiki obrazu filmowego, jak również – co ważne – o zrelacjonowany przeze mnie proces powstawania dzieła, jego realizacyjnego dojrzewania w czasie. Ten właśnie proces spowodował znaczne poszerzenie perspektywy autobiograficznej. Proces formowania dzieła umożliwił tu rodzaj otwarcia na świat. Jak zauważył Tarkowski: *Film zaczynał się ode mnie samego, ponieważ ja byłem jak gdyby oczami tych wspomnień, potem okazało się zupełnie co innego* ³¹. Osobisty jedynie punkt widzenia zyskał głębsze umotywowanie i został przekroczony. Znamienne, że reżyser odróżnił swoje zamierzenia od zamierzeń Prousta, które – jego zdaniem – polegały na wykorzystaniu wspomnień jako metody *poszukiwania osobowości* ³². Natomiast własne powody Tarkowski określił przede wszystkim jako próbę uregulowania długu wobec bliskich.

Znamy już dwa poziomy sytuacji autobiograficznej tego filmu. Nie zaistniałyby ona jednak bez trzeciego poziomu, czyli autobiograficznej reakcji widzów. W przypadku *Zwierciadła* reakcje te były szczególnie istotne. Towarzystwo im bowiem kontrowersje już od wstępnej fazy formowania dzieła, to jest od momentu powstania pierwszej spójnej wersji scenariusza, aż do jego pełnej realizacji w postaci skończonego filmu. Wynikały one z niespotykanego wcześniej, radykalnie osobistego, autobiograficznego materiału zaproponowanego przez reżysera. Najpierw spowodowało to wycofanie się z produkcji dotychczasowego operatora Tarkowskiego, Wadima Jusowa ³³, a później nieprzychylnie reakcje środowiska filmowego w Związku Radzieckim. Pierwszy przypadek – Jusowa – można zrozumieć, ponieważ, jak wiemy, ów materiał scenariuszowy miał ewoluować w trakcie realizacji i w finalnym efekcie w znacznym stopniu sięgnął poza pierwotny zamysł (choć nie sprzeciwił mu się w istocie). Jusow nie mógł o tym wiedzieć przed przystąpieniem do zdjęć, po latach przyznał jednak, że po zobaczeniu dzieła zrozumiał intencję reżysera: *Kiedy później zobaczyłem film na ekranie, rzeczy, których w scenariuszu nie lubiłem, przestały mnie drażnić. Był duży rozdźwięk pomiędzy filmem a scenariuszem* ³⁴. Niechętne reakcje środowiska filmowego wynikały oczywiście z braku zrozumienia, a zwłaszcza, jak można sądzić, po prostu z oportunistycznym wobec władzy i z osobistej niechęci ³⁵.

O tym jednak, że Tarkowskiemu w tak radykalnym zwróceniu się ku sobie chodziło przede wszystkim o bezkompromisowe zanurzenie się w czasowości, po to,

aby ukazać uwikłanie człowieka w świat oraz duchowe doświadczenie bliskie także innym ludziom, a że zamierzenie to powiodło się, świadczą reakcje widzów. Reżyser, mocno zawiedziony reakcją środowiska, niezrozumieniem, które go spotkało, żywo reagował na dowody zrozumienia ze strony „zwykłych widzów”; napływały one do niego w postaci licznych listów. Kilka z nich zamieścił później we wstępie do swojej książki *Czas utrwalaony*³⁶. Wyznania widzów – równie osobiste jak film – świadczą, że za sprawą *Zwierciadła* mogło zaistnieć właśnie coś, co Janet Gunn określiła mianem *wspólnego uczestnictwa w czasowym wymiarze głębi i wspólną przynależnością do kategorii życia*³⁷. To „uczestnictwo”, zaistniałe na mocy żywej reakcji części publiczności, stanowi właśnie istotne dopełnienie „sytuacji autobiograficznej”, którą Tarkowski stworzył w *Zwierciadle*. Dlatego reżyser mógł żywić przekonanie, że w *szczególnym biopolu jednoczącym arcydzieło i widza ujawniają się dobre strony naszej duszy i rodzi się pragnienie ich wyzwolenia. Są to minuty, w których otwieramy się i poznajemy nieprzeniknione tajemnice naszych możliwości, głębię naszych uczuć*³⁸.

Janet Gunn zauważyła, że *autobiograficzny trud zawładnięcia swoim życiem trzeba rozumieć jako ruch ku możliwości, a nie tylko jako zwrot ku czemuś, co już osiągnięte*³⁹. Ten ruch jest ruchem w przyszłość – ku możliwościom interpretacji autobiografii. Jest to zatem ruch w czasie, któremu nieuchronnie musi towarzyszyć świadomość skończoności. To *skończoność okazuje się jedyną obroną podmiotu przed fałszywą jednością, która grozi wyrwaniem go z czasowego wymiaru głębi*⁴⁰. Idąc tym tropem, należałoby zapytać, czym może być u Tarkowskiego ów „ruch ku możliwości”? Z pewnością autobiograficzna perspektywa, którą roztacza on w *Zwierciadle*, nadała temu dziełu możliwość „otwarcia” ku przyszłości. Właśnie dzięki temu otwarciu mogło się dokonać głębokie porozumienie z widzem. Można jednak sądzić, że zaprojektowany przez reżysera „ruch ku możliwości” jest czymś więcej. W istocie stoi za nim próba wejrzenia poza skończoność. Próba ta jest związana ściśle z ukazywanym na ekranie zjawiskiem życia, ale też z jego pojęciem, rzec by można – w wymiarze skończonym i zarazem nieskończonym.

Powraca zatem kwestia tego, co w *Zwierciadle* miało zostać wyrażone przede wszystkim – ukazanie *bios*, czyli życia. Znowu pojawia się problem podwójnej perspektywy filmu jako sposobu ukazania życia, czyli relacja między autorem (podmiotem autobiograficznym) i narratorem filmu. Ukazane na ekranie życie narratora to niewątpliwie świat pęknięty, rozbity. Cechuje go przede wszystkim brak prawdziwej miłości i niezaspokojona tęsknota za nią, prowadząca w finale do śmierci. Jest to oczywiście związane z niemożnością odnalezienia w sobie wiary, a fakt ten z kolei jest przyczyną izolacji od świata, która uniemożliwia oddanie siebie innym. Ta niemożność złożenia siebie innym w ofierze jest szczególnie istotna w kontekście wizerunku historii, jaki został przedstawiony w *Zwierciadle*. Jest to pasmo wielkich dziejowych kataklizmów oraz małych, osobistych katastrof, świat potrzebujący zbawienia.

Ten obraz życia i świata jest kształtowany – jak zauważył András B. Kovács – według obecnej w całej twórczości Tarkowskiego *wizji istnienia dwóch światów w życiu człowieka*⁴¹. W przypadku *Zwierciadła* jest to przede wszystkim rozdział między wizją dzieciństwa, czyli przeszłością, a teraźniejszością, w której bohater nie może odnaleźć istotnego zaczepienia. W głębszym jeszcze wymiarze chodzi o rozdział między światem *wartości, wieczności, pokoju* a światem *historii, prze-*

*mocy, braku nadziei i braku tradycji*⁴². Z tego powodu o istocie filmów rosyjskiego reżysera decyduje konflikt, a zarazem próba jego zażegnania, czyli pojednania świata duchowego ze światem historycznym. Z tych zatem przyczyn sytuacja narratora w *Zwierciadle* jawi się jako wielce dramatyczna. Jest to życie zakończone klęską – niemożnością bycia szczęśliwym – chorobą duszy prowadzącą do śmierci, której sygnałem jest najprawdopodobniej przedostatnia scena filmu, rozgrywająca się w pokoju narratora podczas wizyty lekarza. Jest to właśnie ta jedyna – jak twierdził Tarkowski – scena fikcyjna w filmie, która oddziela w pewien sposób perspektywę autora od perspektywy narratora. Seweryn Kuśmierczyk dostrzegł jednak – w połączeniu tej sceny ze sceną ostatnią, ukazującą niejako czas przed narodzinami narratora (autora?) – pewną możliwość. Połączenie tych scen odczytał mianowicie jako metaforę wlotu duszy do „krajiny pośredniej”, w której, według pewnych koncepcji teologicznych prawosławia, mogłaby się dokonać oczyszczająca wędrówka duszy⁴³. Byłoby to zatem coś w rodzaju wędrówki pokutnej. Z pewnością nie jest to uwaga pozbawiona znaczenia.

Inny natomiast interpretator *Zwierciadła*, Grigorij Pomieranc, zauważył, że w tym filmie nastąpiło swoiste zatarcie granicy między autorem a narratorem. *Po zatarciu dystansu między sobą i bohaterem autor znalazł się w niewoli żalu nad samym sobą. Przepadła surowość, tak konieczna w pokucie – surowość „Notatek z podziemia” i „Zmartwychwstania”. Bohater kaja się ze swojej niemożności kochania i natychmiast współczuje samemu sobie...*⁴⁴

Należy jednak zapytać, czy jest to jedyny możliwy punkt widzenia na związek autora z narratorem i czy rzeczywiście dochodzi tu do całkowitego zatarcia dystansu? Jak już była o tym mowa, wprowadzenie fikcyjnej figury narratora pozwoliło przede wszystkim scalić obrazy filmu, nadać mu jednostkową, osobową perspektywę. Choć zrosnięta z nią perspektywa autorska sięga jednak znacznie dalej. Sygnalizuje to już pierwsza scena filmu (scena hipnozy), a dobitnie uzmysławia scena ostatnia. Ujmując rzecz zwięźle, można zauważyć, że o ile narrator filmu w próbie rekonstrukcji swojego życia grzęźnie w solipsyzmie, o tyle autor właśnie nie czyni tego. W przypadku narratora jego droga prowadzi niejako od *autos* do solipsyzmu; natomiast autor, czyli Tarkowski, unika tej pułapki, podążając zasadniczo od *bios* do *autos*, ale także – co ważne – poza sferę *autos*. Innymi słowy, *ruchem ku możliwości* może stać się w *Zwierciadle* perspektywa autobiograficzna wcielona w dzieło sztuki, którego punktem wyjścia i celem zarazem jest obserwacja życia. Realne życie ma jednak sens i źródło w wieczności. Kino Tarkowskiego utrwala czas, a czas za sprawą sztuki przekształca się w wieczną pamięć. Ważne jest jednak, że ta „obecność” wieczności przejawia się już w samym obrazie filmowym, a nie gdzieś poza nim. Sfera ta najwyraźniej daje o sobie znać właśnie w pierwszej i ostatniej scenie filmu. Pierwsza (umiejscowiona jeszcze przed napisami czołowymi) to zarejestrowany kamerą seans hipnotyczny. Anonimowy z początku chłopiec – jękała – wypowiada wtedy swoje imię: Żary Jurij – wypowiadając słowa, uwalnia tkwiącą w nim duchową energię: Ja mogę mówić... Według Pawła Florenskiego, *imię to materializacja, skrzep dobroczynnych lub okultystycznych sił, mistyczny korzeń, który łączy człowieka z innym światem. Przeto imię – to najwrażliwszy, najdelikatniejszy element człowieka. Mało tego. Imię jest samą mistyczną osobą człowieka, jego transcendentalnym podmiotem*⁴⁵; słowo zaś *jest energią człowieka, zarówno energią rodzaju ludzkiego, jak i poje-*

*dynczej osoby, jest odsłaniającą się poprzez osobę energią ludzkości i jako czynność poznawcza wyprowadza umysł poza granice subiektywności i łączy go ze światem znajdującym się po drugiej stronie naszych przeżyć psychicznych*⁴⁶. Rzec można, że imię to słowo-początek, czyli świadectwo istnienia oraz obecność myśli, czyli pojęcia, którego źródło jest wieczne. Jako takie zapowiada możliwość poznania świata (jako ścisłej relacji z bytem), będąc objawieniem energii znajdującej się w człowieku oraz w świecie. *Człowiek wciąż na nowo konfrontuje siebie ze światem, nękaną dręczącym pragnieniem odzyskania i połączenia się z istniejącym poza nim ideałem, jawiącym mu się jako początek dostępny intuicyjnemu poznaniu*⁴⁷ – pisał Tarkowski.

To pierwsza scena filmu – objawienie słowa. Natomiast w ostatniej scenie Tarkowski uchwycił wieczny niejako wizerunek życia lub też raczej: życie – realny czas – jako przejaw wieczności. Widzimy w niej filmowych rodziców narratora – jeszcze przed jego narodzeniem. Maria (Margerita Terechowa) odwraca się za siebie i widzi, jak z lasu nieopodal rodzinnego domu wychodzi matka reżysera – czyli, w filmie, ona sama za kilkadziesiąt lat – trzymając za rękę dziecko. Diachroniczny kierunek czasu zostaje zniesiony; w filmowym „teraz” obraz łączy przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. *„Czas odnaleziony” może być jedynie zwycięstwem nad chorobą czasu, a nie ruchem ku przeszłości lub przyszłości. Uzdrowienie czasu jest wiecznością. Cała aktywność twórcza, tworząca coś nowego, powinna być ukierunkowana nie na przyszłość, która zakłada troskę i lęk oraz ostatecznie nie przewycięża determinizmu, ale ku wieczności. Jest to ruch przeciwny w stosunku do przemijającego czasu*⁴⁸.

Oczywiście nie tylko w tych scenach można dostrzec istotne dla odczytania dzieła elementy, w których reżyser zdaje się dotykać zagadnienia wieczności w stosunku do człowieka – jak ujął to Piotr Pękala w swojej pracy p.t. *Problem czasu na przykładzie „Zwierciadła” Andrieja Tarkowskiego*⁴⁹. Te „elementy” to m.in. niechronologiczny sposób prowadzenia narracji, liczne motywy wizualne (np. kula, lustro itp.), obecność w filmie dzieł wielkich mistrzów (np. Leonarda da Vinci), co wprowadza pewien ahistoryzm zdarzeń i znaczeń, a także rozsiane w filmie motywy trynitarne⁵⁰. W ten sposób *Zwierciadło* staje się niejako próbą zobrazowania „wszechjedności rzeczywistości”, która pokonałaby zjawisko powszechnego rozpadu wynikającego z procesów historycznych. Sprzyja temu oczywiście wspomniana wyżej koncepcja obrazu filmowego. W filmie Tarkowskiego to obraz właśnie przejmuje jednoczącą świat funkcję słowa. Jak zauważył Władimir Michałkowicz, *problem obrazowego słowa Tarkowski rozwiązywał zasadniczo (...) w odniesieniu do dynamicznego rozumienia świata. Podstawowym elementem języka filmowego był dla niego nie przedmiot, nie rzecz, ale dynamika rzeczy, rytmika jej ruchów*⁵¹. Obraz ujawnia energię, obecność siły, która wprawia ludzi i rzeczy w ruch. Ruch to proces w czasie, a zatem film za sprawą ruchu utrwała czas. Każdy jego kadr to obserwacja świata, podczas której daje o sobie znać energia przedmiotów, czyli dynamika, siła wprawiająca je w ruch. W ten sposób obraz sugeruje – jak ujął to sam reżyser – *obecność rzeczywistości istniejącej w sposób nieograniczony poza kadrem; sugeruje obecność życia*⁵².

To, co – jak się zdaje – sugeruje w filmie reżyser, można porównać na przykład ze swoiście pojętym przez Pawła Florenskiego platonizmem. W jaki sposób to, co oddzielne, może uczestniczyć w tym, co wspólne? Przez jaki akt to, co skończone,



łączy się z nieskończonością? Alexandre Kojève pisał, że w platonizmie *człowiek w każdej chwili, gdy istnieje w czasie, może uczestniczyć w relacji wobec bytu znajdujacego się poza czasem*⁵³. Natomiast według Florenskiego byt jako całość ma dwie strony – niepołączone ze sobą, gdyż będące pierwotną jednością – zwrócone jednak w różnych kierunkach. Pierwsza to istota, czyli substancja, druga zaś to działanie lub energia. *Wszystko, co istnieje, ma w sobie życie i je przejawia*⁵⁴. Ten przejaw życia to właśnie energia istoty. Poszczególne byty żyją odseparowane od siebie, mogą jednak jednoczyć się na mocy przejawiającej się w nich energii. W ten sposób tworzą się związki synergetyczne. Dlatego jest możliwe zaistnienie synergetycznych procesów poznawczych jako *powtórnych objawień rzeczywistości*⁵⁵. Organem pozwalającym zaistnieć temu objawieniu jest właśnie słowo-imię. *Słowo jest błyskawicą* – pisał Florenski. – *Kanałem łączącym to, co dotychczas było rozdzielone*⁵⁶. Przez słowo można bowiem przeniknąć do energii, dzięki której objawia się istota rzeczywistości⁵⁷. Słowo ma właściwość symbolu, jest symbolem, a symbol ujawnia to, *co jest większe od niego, a co zarazem istotnie objawia się poprzez niego*⁵⁸. W ten sposób możliwe jest *religio* – związek dwóch światów.

Co ważne, w ten sposób, według Florenskiego, żywa istota jest niejako namacalnym przejawem idei. Życie to ruch, który można uchwycić w *dzielach sztuki jako obrazach ruchu*⁵⁹. Sprzyja temu syntetyczność dobrze uformowanego obrazu artystycznego, który może stanowić *połączenie w jednej apercpcji tego, co dane jest w różnych momentach, czyli z różnych punktów widzenia*⁶⁰. Dzieło takie jest właśnie sposobem przewycięzania czasu. Istotną rolę w tym przewycięzaniu odgrywa pamięć. A ponieważ każda percepcja jest związana z pamięcią, *każde postrzeżenie jako akt życia jest przewycięzeniem czasu, ma więc charakter syntetyczny*⁶¹. Zatem także człowieka jako osobę, jako jedność można odnaleźć tylko jako *syntezę wszystkich momentów jej biografii*. Jak zauważył Florenski, *ta jedność nie istnieje już w czasie, przynajmniej nie w czasie naszego porządku, lecz w czymś, co w porównaniu z naszym czasem można nazwać wiecznością, choć nie jest to wieczność w sensie absolutnym*⁶². I analogicznie: *syntetycznie postrzega się życie narodów i państw. Całe długie okresy historii świata, a nawet cały wszechświat, skupiają się czasem w jednym punkcie przed duchowym okiem*⁶³. Takim duchowym okiem – na siebie, Rosję i świat patrzy właśnie Tarkowski. Film, czyli

sztuka, odzwierciedla to spojrzenie. *Sztuka pociąga rzeczywistość do góry, przybliża ją do wiecznych wzorców, prowadząc nas „a realibus ad realiora”*⁶⁴, a temu kto kontempluje dzieła sztuki, objawia się to, co wieczne, powszechne, choć dzieła te są nawet bardziej konkretne i indywidualne od samych wrażeń zmysłowych⁶⁵.

Nigdzie nie widać tego lepiej niż właśnie w ostatniej scenie *Zwierciadła*. Konkretny czas – życie, staje się tu obrazem wieczności. To obrazy domu i ziemi, kobiety i mężczyzny, to wieczny obraz twarzy matki artysty i wieczny krzyk dziecka – przejaw niewyczerpanej energii życia. To nie obrazy-allegorie, to konkretne, niemal namacalne obrazy życia. Dlatego właśnie Tarkowski mógł uparcie twierdzić, że film ten nie zawiera *niczego więcej ponad to, co można zobaczyć na ekranie*⁶⁶.

Ostatnia scena to już bardziej perspektywa autora niż narratora. To syntetyczny obraz autobiograficznego konkretności, który swym znaczeniem przekracza ograniczenia subiektywnej podmiotowości.

W życiu fikcyjnego narratora nie była możliwa do spełnienia ofiara, która jednoczyłaby rozbitny świat. Może jednak ma słuszość autor cytowanej już pracy o problemie czasu w *Zwierciadle*, pisząc, że *Tarkowski obrazuje problem „ofiary”, składanej przez postać, która posłużyła jako natchnienie niezbędne do powstania wiecznego piękna w dziele sztuki*⁶⁷.

Z pewnością sztuka daje taką możliwość. Czy jednak jest konieczne i możliwe złożenie ofiary także poza nią – w świecie? Tarkowski zmagał się z tym problemem do końca swoich dni. Jego twórczość to wyraz konfliktu między światem materialnym a potrzebą pełni duchowej, ale również wyraz pewnej ambiwalencji. W *Zwierciadle* widać to może najlepiej ze wszystkich jego dzieł – dlatego film ten przenika wielkie napięcie znaczeń. Ta ambiwalencja daje także o sobie znać w kontekście podstawy autobiograficznej *Zwierciadła*. Jeśli bowiem rzeczywiście autobiograficzne zwrócenie się podmiotu ku sobie, w którym *artysta staje się swoim własnym modelem*⁶⁸, *jest wyrazem troski właściwej człowiekowi Zachodu*⁶⁹, troski będącej wynikiem doświadczenia *terroru historii*, to autobiografizm *Zwierciadła* jest wyrazem tego właśnie doświadczenia i troski. Lecz dzieło to stawia także pytania o możliwość odkrycia głębszego jeszcze niż tylko historyczny związek ze światem. Pojawiają się kwestie eschatologiczne. To pytania charakterystyczne dla rosyjskiej tradycji duchowej, tradycji która była przecież inspiracją i jednym z wielkich tematów twórczości Tarkowskiego.

*Sens czasu jest sensem historii, mojej historii i historii świata. Istnienie tkwi w wieczności, ale (...) czas jest sensem istnienia. Czas można zrozumieć jedynie przez ludzki los. (...) Czas potrzebny jest wieczności nie w perspektywie obiektywizacji, która zna jedynie nieskończone czasy i nie zna wewnątrzczasowej wieczności, a w perspektywie pogłębienia czasu wewnątrz wieczności. Pogłębienie owo dokonuje się w chwili, która nie jest fragmentem czasu i nie może być zastąpiona przez następną chwilę...*⁷⁰ – pisał Mikołaj Bierdiajew. Dlatego też *przeżywanie teraźniejszości jak wieczności oznacza przewyciężenie czasu i wprowadza w wieczność...*⁷¹

Georges Gusdorf zauważył, że *autobiografia jako uświadomienie sobie oryginalności każdej poszczególnej egzystencji jest późnym tworem pewnej cywilizacji. Na przestrzeni większej części historii jednostka nie przeciwstawia się innym; odczuwa swoje istnienie nie w oderwaniu od innych, a jeszcze mniej w opozycji do nich, lecz wraz z nimi, w solidarnej egzystencji, której rytm narzuca się całej społeczności. Nikt nie jest naprawdę panem swego życia ani swojej śmierci*⁷². Tar-

kowski dobrze o tym wiedział; w zakończeniu swojej, „w pewnym sensie”, autobiograficznej książki *Czas utrwalony* pisał: *Porównajmy muzykę Wschodu i Zachodu. Zachód krzyczy: „To ja! Patrzcie na mnie! Posłuchajcie, jak cierpię, jak kocham! Jestem bardzo nieszczęśliwy! Jestem bardzo szczęśliwy! Ja! Ja! Ja!” Wschód nie mówi o sobie ani jednego słowa. Człowiek całkowicie pochłonięty jest Bogiem, Naturą, Czasem. Odnajduje siebie we wszystkim i wszystko odkrywa w sobie. (...) Podobnie jak jednostka, która styka się ze społeczeństwem, tak jedna cywilizacja spotkała się z drugą. Być może zgubne było nie tylko owo spotkanie, lecz także konfrontacja ze światem materialnym, „postępem”, technologią. Cywilizacja powstaje jako rezultat, gromadzi prawdziwą wiedzę, jest solą soli ziemi. A walka jest we wschodniej logice grzechem z samej swej natury.*

*Żyjemy w wymyślonym świecie, który sami tworzymy. Jesteśmy zależni od wad, a moglibyśmy się cieszyć jego dobrodziejstwami*⁷³.

Tarkowski był zarazem człowiekiem i artystą Wschodu i Zachodu. Było to źródłem jego natchnienia i troski. Tę właściwość twórczości rosyjskiego reżysera można dostrzec także w filmie *Zwierciadło*, u którego podstaw znajduje się głęboko przemyślany i przeżyty materiał autobiograficzny – życie pewnego człowieka i jego rodziny...

MARCIN MARON

¹ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu i sztuce*, tłum., wyb. i opr. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 239-240.

² Tamże, s. 248, wyszczególnienie moje.

³ Czy też może lepiej byłoby to nazwać, za Mikołajem Bierdiajewem – „chorobą czasu”.

⁴ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 96.

⁵ J. V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, tłum. J. Węgrodzka, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 150-151.

⁶ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, dz. cyt., s. 241.

⁷ Jak pisze Seweryn Kuśmierczyk, *historia filmu ma swój początek w latach 60.*, kiedy to Tarkowski zobaczył zdjęcia zrobione przez swojego kolegę (a później szwagra), Aleksandra Gordona, w Ignatiewie, czyli tam, gdzie przed wojną bywał reżyser z matką i siostrą. *Tarkowski powrócił do swojego pomysłu po kilku latach. 6 stycznia 1967 roku w Studiu Eksperymentalnym wytwórni filmowej Mosfilm odbyło się posiedzenie kolegium redakcyjnego, w czasie którego reżyser przedstawił koncepcję filmu o roboczym tytule „Spowiedź”*. Projekt został uznany za „ciekawym”, mimo to nie skierowano go jeszcze wtedy do produkcji. Zob. S. Kuśmierczyk, *Zwierciadło: kulisy filmu*, w: „Res Publica Nowa” 2009, nr 7, s. 100.

⁸ S. Kuśmierczyk, *Labirynt „Zwierciadła”*, „Kino” 1998, nr 10, s. 17.

⁹ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, dz. cyt., s. 246.

¹⁰ M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, w: *Autobiografia*, dz. cyt., s. 13.

¹¹ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, dz. cyt., s. 247.

¹² A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 94.

¹³ Zob.: S. Kuśmierczyk, *Labirynt „Zwierciadła”*, dz. cyt.

¹⁴ Tamże, s. 18.

¹⁵ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 14.

¹⁶ Tamże, s. 48-49.

¹⁷ Tamże, s. 46.

¹⁸ J. V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, dz. cyt., s. 148.

¹⁹ Tamże, s. 150.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 153.

²² Tamże, s. 152.

²³ Tamże, s. 154.

²⁴ Tamże, s. 158.

²⁵ Tamże, s. 159.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 162.

²⁸ Tamże, s. 163.

²⁹ Tamże, s. 151.

³⁰ Cyt. za: S. Kuśmierczyk, *Labirynt „Zwierciadła”*, dz. cyt. s., 17.

³¹ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, dz. cyt., s. 240.

³² Tamże, s. 241.

- ³³ W. Jusow, *Zrozumieć istotę tworzenia. Z Wadimem Jusowem rozmawia Hiroshi Takahashi*, tłum. E. Misiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9-10, s. 244.
- ³⁴ Tamże, s. 244.
- ³⁵ Zob. S. Kuśmierczyk, „Zwierciadło”: *kulisy filmu*, dz. cyt., s. 100-105.
- ³⁶ Zob. A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 5-10.
- ³⁷ J. V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, dz. cyt., s. 162.
- ³⁸ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 33.
- ³⁹ J. V. Gunn, dz. cyt., s. 158-159.
- ⁴⁰ Tamże, s. 165.
- ⁴¹ A. B. Kovács, *Dwa światy Tarkowskiego*, tłum. ks. H. Paprocki, „Kwartalnik Filmowy”, s. 77.
- ⁴² Tamże, s. 78.
- ⁴³ Zob. S. Kuśmierczyk, *Labirynt „Zwierciadła”*, dz. cyt.
- ⁴⁴ G. Pomieranc, *W poszukiwaniu wewnętrznego kręgu*, tłum. ks. H. Paprocki, „Kwartalnik Filmowy”, s. 65.
- ⁴⁵ Ks. P. Florenski, *Ogólnoludzkie korzenie idealizmu. Filozofia ludów*, tłum. T. Obolevitch, w: tegoż, *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wyb. i opr. T. Obolevitch, P. Rojek, Warszawa 2009, s. 121, 122.
- ⁴⁶ Ks. P. Florenski, *Imiesławie jako zasada filozoficzna*, w: tegoż, *Sens idealizmu*, dz. cyt., s. 129.
- ⁴⁷ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 28.
- ⁴⁸ M. Bierdiajew, *Choroba czasu. Zmiana i wieczność*, w: tegoż, *Rozważania o egzystencji*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 75.
- ⁴⁹ P. Pękała, *Problem czasu na przykładzie „Zwierciadła” Andrieja Tarkowskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Piotra O. Scholza, Instytut Kulturoznawstwa, Wydział Humanistyczny UMCS w Lublinie, 2007.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ W. Michałkiewicz, *Energia obrazu*, tłum. A. Rekus, „Kwartalnik Filmowy”, s. 89.
- ⁵² A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt. s. 85.
- ⁵³ A. Kojève, *O wieczności, czasie i pojęciu*, tłum. J. Zychoń, „Kronos” 2009, nr 3, s. 100.
- ⁵⁴ P. Florenski, *Imiesławie jako zasada filozoficzna*, dz. cyt., s. 133.
- ⁵⁵ Tamże, s. 137.
- ⁵⁶ Tamże, s. 141.
- ⁵⁷ W tym kontekście warto przytoczyć, jak w skrócie platońską koncepcję Słowa scharakteryzował Aleksandre Kojève: *Słowo – jeśli nazwiemy tak (wieczne) Pojęcie, które istnieje w czasie – za pośrednictwem swoich znaczeń wykracza ponad siebie, wnosząc się do bytu, który się w nich odsłania. I odwrotnie, ów byt tą samą drogą zstępuje ku Słowu. Właściwie przekształca on sekwencję dźwięków w Słowo, sprawiając, że na podłożu ich zmieniającej się w czasie warstwy fonetycznej nadbudowują się trwałe znaczenia. Gdyby nie Słowo, wieczność nie uobecniałaby się w czasie i skutkiem tego byłaby dla człowieka nieosiągalna. Słowo w oderwaniu od wieczności utraciłoby sens. Wtedy wypowiedający je człowiek nie mógłby uwalniać się dzięki niemu od czasu i zmiany. Prawda stałaby się dla niego nierealna i niewyobrażalna*, A. Kojève, *O wieczności, czasie i pojęciu*, dz. cyt., s. 101.
- ⁵⁸ Ks. P. Florenski, *Imiesławie jako zasada filozoficzna*, dz. cyt., s. 135.
- ⁵⁹ Ks. P. Florenski, *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza*, w: tegoż, *Sens idealizmu...* dz. cyt., s. 39.
- ⁶⁰ Tamże, s. 46.
- ⁶¹ Tamże.
- ⁶² Tamże, s. 60.
- ⁶³ Tamże, s. 64.
- ⁶⁴ Tamże, s. 45.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, dz. cyt., s. 244.
- ⁶⁷ P. Pękała, *Problem czasu na przykładzie „Zwierciadła” Andrieja Tarkowskiego*, dz. cyt.
- ⁶⁸ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, w: *Autobiografia*, dz. cyt., s. 23.
- ⁶⁹ Tamże, s. 20.
- ⁷⁰ M. Bierdiajew, *Choroba czasu. Zmiana i wieczność*, dz. cyt., s. 81, 82.
- ⁷¹ Tamże, s. 82.
- ⁷² G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, dz. cyt., s. 21.
- ⁷³ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 165.