

Kod Zwierciadła

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Film labirynt

W wielu wypowiedziach na temat *Zwierciadła* można znaleźć opinie o bardzo złożonej, skomplikowanej formie tego filmu. Dzieło Tarkowskiego, mimo upływu lat, pozostaje trudne w odbiorze zarówno dla krytyków filmowych, jak i dla widzów. Układ poszczególnych scen i ujęć bywa odbierany jako przypadkowy, pozbawiony porządkującej logiki. Czy gotowe, zmontowane w ostatecznej wersji *Zwierciadło* stało się – niezależnie od intencji twórcy, jako obraz powikłany narracyjnie i nie-przejrzysty – swoistym labiryntem przedstawiającym, filmem-labiryntem? ¹

Wydaje się, że można przyjąć takie założenie. Obrazy z życia Aleksieja i jego matki nie odbijają się w jednolitej, zwierciadlanej tafli. Widz musi odkrywać sens prezentowanych wydarzeń, przypatrując się rozsypanym przed nim lustrzanym fragmentom. Nie jest to zadanie łatwe. Okruchy zwierciadła mnożą odbicia, zdają się odbijać zbyt wiele... Czy można zatem powtórzyć pytanie, które jest obecne w jednym z filmów Ingmara Bergmana: *Zwierciadło rozstrzaskalo się, ale co przedstawiają odłamki?* ² Czy film Tarkowskiego otwiera możliwość przedostania się na drugą stronę lustra i wejścia w przestrzeń wewnętrznych doświadczeń bohaterów, w świat ich duchowości?

Jak wiadomo, pokonanie zawilóści labiryntu staje się możliwe, gdy śmiałek podejmując się takiego zadania, trzyma w dłoniach... nić Ariadny. W przypadku filmu Tarkowskiego taką właśnie rolę pełnią konkretne, konsekwentnie stosowane przez reżysera zasady budowy filmu.

Jedno z przyjętych przez Tarkowskiego założeń dotyczyło obsady aktorskiej poszczególnych postaci. Dwoje aktorów otrzymało w filmie podwójne role. Margarita Tieriechowa gra zarówno Matkę, jak i Natalię, żonę Aleksieja. Najbardziej charakterystycznym szczegółem, pozwalającym odróżnić obie postaci, jest uczesanie aktorki. Włosy Tieriechowej w roli Matki są upięte, jak włosy matki Tarkowskiego na zachowanych rodzinnych zdjęciach ³, natomiast w roli Natalii rozpuszczone. Wprawdzie aktorka w roli Matki pojawia się w filmie także z rozpuszczonymi włosami, ale dzieje się to zawsze w czarno-białych sekwencjach wewnętrznych wizji narratora. Jest ona wówczas pokazywana w towarzystwie swojego męża. Także w podwójnej roli: Aloszy – narratora w wieku chłopięcym oraz Ignata, syna narratora, został obsadzony Ignat Danilcew. Tarkowski, zdając sobie sprawę z utrudnienia, jakim jest dla widzów taka obsada, informuje o podwójnej roli Tieriechowej w czołówce filmu. W trakcie montażu dokładał starań, by rozłożenie w filmie scen z Matką i Natalią nie było dodatkową komplikacją w odbiorze. Przez pewien czas zastanawiał się także nad umieszczeniem przed poszczególnymi sekwencjami napisów „matka”, „żona” ⁴.

Kolejną podstawową zasadą tworzącą strukturę filmu jest zróżnicowanie kolorystyki taśmy filmowej. W *Zwierciadle* pojawiają się sekwencje filmowane w kolorze, na taśmie barwnej oraz sekwencje czarno-białe. Zdjęcia zrealizowane na taśmie czarno-białej zostały następnie skopiowane na taśmie barwnej i w procesie obróbki laboratoryjnej otrzymały różne, jednolite odcienie barwne. Szarość towarzyszy koszarowi sceny w drukarni, natomiast fragmenty kronik pokazujących przejście żołnierzy radzieckich przez Siwasz oraz ewakuację dzieci hiszpańskich otrzymały zabarwienie brunatne, znacznie cieplejsze. Jeszcze inny odcień otrzymał fragment kroniki przedstawiający wydarzenia na wyspie Damanski ⁵.

Tarkowski przyjął założenie, że na taśmie barwnej zostaną nakręcone wyłącznie sceny opowiadające o wydarzeniach, których on sam, jako autor filmu, był bezpośrednim uczestnikiem bądź świadkiem. Zamyśl ten był obecny już w początkowym okresie prac nad filmem: *Zdjęcia z całą pewnością powinny się przeplatać: czarno-białe i barwne, zależnie od pamięci* ⁶.

Uważny widz mógłby jednak zwrócić uwagę na pewne odstępstwa od przyjętej zasady. Kiedy znamy już kolorystyczne założenia filmu, to oczywiste się staje, że epizod w drukarni został zrealizowany na taśmie czarno-białej. Narrator filmu, podobnie jak Tarkowski, mógł wiedzieć o tym wydarzeniu wyłącznie z relacji swojej matki. Jednak na taśmie czarno-białej została także zarejestrowana scena rozmowy Natalii z Aleksiejem o tym, u kogo z nich ma zamieszkać Ignat. Użycie tej taśmy w wypadku sceny dziejącej się współcześnie może wywoływać u widzów dezorientację. Przecież pierwsza rozmowa Natalii i Aleksieja, w tym samym mieszkaniu, została sfilmowana na taśmie barwnej. Czy wydarzenie to nie miało zatem miejsca w rzeczywistości, nie stanowiło wspomnienia twórcy?

Odpowiedź przynosi jeden z wywiadów Tarkowskiego: *... pewnego razu ojciec przyszedł w nocy i poprosił, aby matka oddała mnie jemu, gdyż chciał, abym z nim mieszkał. Pamiętam, gdyż przebudziłem się i słyszałem rozmowę. Wówczas postanowiłem, że gdyby mnie matka oddała ojcu, choć zawsze mi go brakowało, to nie zgodzę się z nim mieszkać* ⁷. Arsienij Tarkowski opuścił żonę, podobnie pozostawił pierwszą żonę Andriej Tarkowski ⁸. W filmie Aleksiej i Natalia nie są już razem, ale wspomnienie z dzieciństwa jakby przeważało nad współczesnością.

Konsternację u widza może także wywołać użycie taśmy barwnej w ostatniej scenie filmu, w której ojciec Aleksieja pyta żonę o płęć, jakiej pragnęłaby dla dziecka. Użycie barwy może tu być podyktowane chęcią lepszego uwypuklenia ramy filmu i nadania jej jednolitego charakteru formalnego. Można by też zapewne sądzić, iż reżyser uznał, że był już w tamtym momencie w drodze na świat obecny.

Taśma czarno-biała została zarezerwowana w filmie dla sekwencji snów, wewnętrznych wizji i wprowadzonych do filmu fragmentów autentycznych kronik. Na taśmie czarno-białej znalazły się między innymi także dwie sceny przedstawiające rodziców narratora: matka myjąca włosy oraz scena jej lewitacji.

Znajomość obu przyjętych przez reżysera zasad budowy filmu pozwala zagłębić się w jego dramaturgię, w treść i porządek występowania poszczególnych scen.

Epizod choroby narratora

Przyjrzyjmy się scenie, która dla zrozumienia dramaturgii *Zwierciadła* ma – jak się zdaje – znaczenie kluczowe. To scena śmierci autora, dopisana przez reży-

sera na końcowym etapie prac nad filmem. Oto, co sam twórca mówił na jej temat w jednym z ostatnich wywiadów: *Film ten został zrobiony według mojego własnego scenariusza, w którym nie ma ani jednego wymyślonego epizodu. Wszystkie epizody miały miejsce w historii mojej rodziny. Wszystkie, co do jednego. Jedyne epizody wymyślone, to epizod choroby narratora, autora (którego nie oglądamy na ekranie). Nawiasem mówiąc, ten bardzo interesujący epizod był konieczny, ażeby opowiedzieć o kryzysie duchowym autora, o stanie jego ducha. Być może, jest on śmiertelnie chory i, być może, właśnie to wywołuje wspomnienia, które układają się w ten właśnie film – jak u człowieka, który przed śmiercią przypomina sobie najważniejsze chwile swego życia. Nie jest to zatem gwałt zadawany przez autora swojej pamięci – wspominam to, co chcę – nie, to wspomnienia człowieka umierającego, rozważającego wspomniane epizody w swoim sumieniu. A zatem ten jedyny wymyślony epizod okazuje konieczny po to, ażeby mogły powstać inne, całkowicie prawdziwe wspomnienia*⁹.

Epizod, o którym mówił Tarkowski, pojawiający się kilka minut przed końcem filmu, przedstawia trzy osoby, lekarza w białym kitlu i dwie kobiety, zebrane w pokoju, przy osłoniętym parawanem łóżku, na którym leży chory mężczyzna. Nie widać jego twarzy. Pod koniec epizodu, słysząc jego głos, możemy poznać, że jest to autor – narrator filmu. O sytuacji, która ma miejsce, dowiadujemy się z wymiany zdań, jaka dokonuje się pomiędzy obecnymi w pokoju osobami.

Lekarz: – *Wszystko będzie zależało od niego.*

Kobieta I: – *Czyżby angina mogła spowodować takie skutki?*

Lekarz: – *Jaki to ma związek z anginą? To zwykły przypadek.*

Kobieta I: – *Zwykły?*

Lekarz: – *Wie pani... kiedy niespodziewanie umiera matka, żona, dziecko... wystarczy kilka dni i po człowieku. A przecież był zupełnie zdrow.*

Kobieta I: – *Przecież nikt mu nie umarł.*

Lekarz: – *Ale... jest przecież sumienie, pamięć...*

Kobieta I: – *Dlaczego pamięć? Uważa pan, że jest winien?*

Kobieta II: – *Ależ nie, to on tak uważa.*

Autor: – *Zostawcie mnie w spokoju. W końcu chciałem... po prostu być szczęśliwy*¹⁰.

Leżąca na kołdrze ręka mężczyzny unosi się. Z dłoni wylatuje w powietrze mały ptak. Ręka spoczywa na tle głębokiej zieleni kołdry¹¹. Unosząc się, opuszcza zalegający łóżko chorego cień i w chwili wzlotu ptaka wchodzi w silną smugę słonecznego światła. Czy jest to chwila śmierci? Z przebiegu akcji w filmie nie wynika to w sposób jednoznaczny, ale symbolika taką interpretację w pełni potwierdza.

Zanim jednak przyjrzymy się kontekstom symbolicznym, warto zwrócić uwagę, że krótka panorama kamery wyprzedza ruch ręki, tworząc wizualną przestrzeń dla mającego dopiero nastąpić zdarzenia. Kamera reaguje na proces zachodzący w świecie wewnętrznym postaci, który jeszcze nie uzyskał bezpośredniego wyrażenia zewnętrznego. W ten sposób autor zdjęć Georgij Rerberg buduje w ujęciu całościowy wizerunek przeżycia. W obraz filmowy zostaje wpisana informacja dotycząca zarówno wewnętrznego odczucia bohatera, jaki i jego uzewnętrznienia.

Świadome wpisywanie przez operatora w ujęcie „przestrzeni wewnętrznej” postaci można dostrzec już w prologu filmu. W czasie seansu hipnotycznego panorama kamery „wyprzedza” ruch ciała chłopca, które reaguje na impuls wysyłany

przez lekarkę sprawdzającą podatność pacjenta na hipnozę. Podobnie w pierwszym ujęciu filmu, pokazującym Matkę czekającą na przyjazd męża, wolny najazd kamery pozwala odczuć – przez zmieniające się plany – jej pełne napięcia oczekiwanie na odgłos pociągu i „wejść” w świat jej myśli, gdy zbliżenie twarzy zostaje dopełnione wypowiedianym spoza kadru komentarzem.

Powróćmy do znaczeń symbolicznych obecnych w scenie choroby narratora. Barwa zielona może być odczytana przez jej symbolikę odnoszącą się do życia wiecznego. W malarstwie ikonowym zieleń jest barwą Ducha Świętego. Pojawienie się światła może zostać odebrane jako znak informujący o obecności Boga. Symbolika zrywającego się do lotu albo fruującego ptaka wiąże go w wielu kulturach z ludzką duszą. W starożytnym Egipcie dusza człowieka opuszczała usta umierającego jako ptak o ludzkiej głowie. U Greków dusza opuszczała ciało zmarłego w postaci małej, niewidzialnej istotki nazywanej *eidolon*. Przejście indywidualnej duszy po śmierci człowieka w ciało ptaka było tematem wielu legend. Przykłady można by mnożyć, odwołując się m.in. do teorii Pitagorasa o transmigracji dusz czy do opisu pobytu Mahometa w niebie, gdzie zobaczył on wcielone w postaci ptaków dusze zmarłych ludzi¹².

W ścisłym związku ze sceną choroby narratora pozostaje otwierająca film i będąca jego swoistym mottem scena wysunięta. Przedstawia ona autentyczny, sfil-mowany w studiu seans psychoterapeutyczny, w wyniku którego poddany hipnozie młody człowiek przestaje się jękać. Lekarka zapewnia go, że zostanie wyleczony: *Zaraz uwolnię cię z tego stanu i będziesz mówić, głośno i wyraźnie, swobodnie i lekko, nie bojąc się swego głosu, swojej mowy. Jeżeli będziesz tak mówić teraz, to będziesz już mówił tak przez całe życie.* Słowa: *Mogę mówić!* nakładają się na planszę z tytułem filmu.

Motyw jękania się powraca w filmach Tarkowskiego. W *Dziecku wojny* jękał się Iwan, w *Andrieju Rublowie* ludwisarz Boryska. W *Zwierciadle* jęka się także instruktor przysposobienia wojskowego. Ta wada jest w filmach reżysera nie tylko ułomnością fizyczną, lecz także wyrazem upośledzenia świata uczuć człowieka, urazem w sferze duchowej. Człowiek może jednak tę wadę przezwyciężyć, jest zdolny do jej uleczenia.

Dodany do *Zwierciadła* epizod ma odpowiednik, a może nawet pierwowzór, w finale opowiadania Lwa Tołstoja *Śmierć Iwana Iljicza*. Bohater opowiadania, człowiek zły i ograniczony, umiera na raka. Przy jego łóżku stoją żona i córka. Umierający pragnie prosić je o przebaczenie. Nadchodzi śmierć. Bohaterowi wydaje się, że pełnie przez długą i miękką, przypominającą czarny worek rurę w stronę migocącego w oddali światła, zbliża się do granicy oddzielającej życie od śmierci, ale nie może jej przekroczyć. Pragnie powiedzieć do żony i córki „prze-baczcie”, wypowiada jednak słowo „przepuście”...¹³

Próba odszukania literackiego rodowodu sceny śmierci autora oraz połączenia jej z innymi epizodami w filmie prowadzi także do powieści Fiodora Dostojewskiego *Bracia Karamazow*. Jeden z rozdziałów książki dziewiątej nosi w polskim tłumaczeniu tytuł *Wędrowka cierpiącej duszy. Katusza pierwsza*. Dostojewski nawiązuje do bardzo istotnego w eschatologii prawosławnej stanu po śmierci fizycznej człowieka, określanego jako *choźdienije duszi po mytarstwam*. Teologowie jednego z nurtów prawosławnej nauki o rzeczach ostatecznych uważają, że dusza zmarłego, oczekując dnia Sądu Ostatecznego, odbywa wędrowkę przez kolejne

stacje, komory celne, pozostawiając w nich zło. W komorach tych jest obecne jedynie ponadczasowe, oczyszczające cierpienie pośmiertne, mające moc uzdrawiania. Liczba komór celnych zależy od stopnia pograżenia się duszy w grzechu. Zapiski brulionowe Dostojewskiego do *Braci Karamazow* świadczą o tym, że autor zamierzał przeprowadzić Dymitra Karamazowa przez dwadzieścia takich stacji, aby przez cierpienie mógł on uwolnić się od zła¹⁴.

Motyw wędrówki duszy po śmierci można odnaleźć także w innych kulturach i tradycjach religijnych. Także w relacjach osób, które znalazły się w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia, powtarza się informacja o przewijającym w niezwykle krótkim czasie „filmie” z całego życia.

W zrozumieniu tajemnicy filmu Tarkowskiego – wyjściowej sytuacji choroby i śmierci, która uruchamia bieg wspomnień narratora – może być pomocne jeszcze jedno źródło. Mimo że nie jest ono związane z kulturą europejską, bywa odczytywane jako rodzaj uniwersalnego przesłania, pouczenia dotyczącego życia każdej osoby. *Tybetańska Księga Umarłych* mówi o położeniu człowieka, który znalazł się w „sytuacji pośredniej” – rozstał się z dotychczasowym życiem, a nie wszedł jeszcze w nową formę istnienia¹⁵. Księga, pojmowana w swym pierwotnym znaczeniu, jest tekstem buddyjskim przygotowującym człowieka do śmierci i służącym mu radą w czasie po śmierci. Tybetańskie słowo *bar-do* oznacza zsubiektywizowaną przestrzeń psychiczną, krainę pośrednią, po której może wędrować człowiek, świadomość lub dusza¹⁶.

Stan *bar-do*, czas przebywania w krainie pośredniej, można pojmować także inaczej, w sposób bliższy naszej tradycji kulturowej. *Jest to nie tylko pauza, zawieszenie po naszej śmierci, ale również zawieszenie w jakiejś sytuacji życiowej; umieranie zdarza się także za życia. Doświadczenie „bar-do” jest częścią naszej podstawowej struktury psychologicznej. Przez cały czas zdarzają się nam wszelkie rodzaje doświadczeń „bar-do” – doświadczenia paranoi czy też zagubienie w codziennym życiu; jest to tak, jakbyśmy nie byli pewni ziemi pod nogami, nie wiedząc, o co nam chodzi i dokąd zmierzamy*¹⁷.

Tybetańska Księga Umarłych uczy, że w życiu ważny jest każdy krok i każdy wybór, a każda chwila ma swoje znaczenie. Mówi, że konieczne jest staranne odróżnianie iluzji, pozorów i ułud od wartości rzeczywistych¹⁸. Ważne jest, aby śmierć i ponowne narodziny, pojawiające się sposobem symboliczny wielokrotnie w życiu każdego człowieka, prowadziły za każdym razem do lepszego, pełniejszego istnienia. Człowiek znajdujący się w tak właśnie pojmowanej „krainie pośredniej” doświadcza procesu konfrontacji z całym swoim dotychczasowym życiem, swoimi wspomnieniami, czynami i pragnieniami.

Jedność człowieka i świata

Przypatrzmy się pierwszym scenom w filmie, zwróćmy uwagę, w jaki sposób łączą się one i wzajemnie przenikają. Pozwoli to dostrzec świat znaczeń, który staje się dostępny dzięki rozwiązaniom zaproponowanym przez reżysera.

Pierwszym odruchem Matki, widocznym w otwierającej film scenie, w której czeka na przyjazd męża, jest obejrzenie się do tyłu. Spoglądać za siebie będzie także pojawiający się w *Zwierciadle* po raz pierwszy mały Alosza. Ogląda się za siebie mała dziewczynka w kronice filmowej z Hiszpanii i Matka w finałowej sce-

nie *Zwierciadła*. Takiego zachowania się postaci nie można wytłumaczyć żadnym pojawiającym się w tych samych scenach wydarzeniem, żadną informacją. Powód, dla którego spoglądają za siebie, stanowi zagadkę, którą można rozwiązać, odwołując się do wcześniejszych filmów Tarkowskiego.

Reżyser w swoich poprzednich obrazach, począwszy od *Andrieja Rublowa*, poprzedzał retrospekcje lub monologi wewnętrzne bohaterów ujęciami, w których odwracają się oni i spoglądają przez chwilę za siebie. Tak została wprowadzona w *Rublowie* wizja drogi krzyżowej, a także wspomnienia Małego Księcia dotyczące prób godzenia się z bratem. Oglądanie się za siebie to w *Zwierciadle* znak mówiący o odbywającej się podróży w czasie, prowadzącej przez świat wspomnień i wewnętrznych doznań.

Pierwsza scena informuje też o potrzebie uważności, z jaką powinien być postrzegany konstruowany przez Tarkowskiego obraz filmowy. Reżyser starannie łączy w ujęciach ludzi z otaczającym ich światem. Pamięta o obecności świata dźwięków. Obraz filmowy jest dla niego całością audiowizualną, współtworzoną na równych prawach przez obraz i dźwięk.

W pierwszych minutach *Zwierciadła* pojawia się, towarzyszący czołowiec i początkowej fazie pierwszego ujęcia z Matką, fragment preludium a-moll *Das alte Jahr vergangen ist* Jana Sebastiana Bacha (BWV 614), co wywołuje skojarzenie, a przez niektórych widzów może być nawet utożsamiane, z preludium chorałowym f-moll *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* tegoż kompozytora (BWV 639) w *Solaris*, jako z muzycznym motywem rodzinnego domu i miłości.

Motywy muzyczne „wędrują” między filmami Tarkowskiego. W *Andrieju Rublowie*, w krótkiej scenie wspomnień Rublowa, która ma miejsce w epizodzie odlewania dzwonu, pojawia się temat muzyczny z *Dzieciństwa Iwana*. Kiedy Kris Kelvin patrzy w *Solaris* na reprodukcję ikony Trójcy Świętej, ujęciu towarzyszy motyw muzyczny obecny w scenie drogi krzyżowej z *Andrieja Rublowa*.

Pojawiająca się na początku *Zwierciadła* muzyka Bacha może być rodzajem muzycznej inwokacji odwołującej się do tytułu utworu. Preludium a-moll jest też elementem muzycznej ramy spajającej *Zwierciadło*, utworzonej wraz z zamykającym film fragmentem z *Pasji wg św. Jana* Bacha¹⁹.

Przestrzeń pojawiająca się w pierwszej scenie *Zwierciadła* zawiera znaczenia, których odczytanie jest ważne dla zrozumienia wymowy całego filmu. Pojawiają się tu istotne, obecne w całej twórczości Tarkowskiego motywy domu i drogi rozumianej jako droga życia, przedstawienie losu człowieka. Matka czeka na przyjazd męża, siedząc na ogrodzeniu, które oddziela prowadzącą przez pola drogę od miejsca, w którym stoi dom. To mający zadecydować o dalszym życiu czas zawieszony i rozdzielający, a zarazem niosący możliwość spotkania przestrzeni granicznej, która jest również, jak pisze Michał Bachtin, potencjalną czasoprzestrzenią kryzysu i przełomu życia²⁰. W taką interpretację czasu i przestrzeni wpisują się słowa nadchodzącego nieznanego mężczyzny:

- *Dlaczego pani tu siedzi?*
- *Mieszkam tutaj.*
- *Gdzie? Mieszka pani na ogrodzeniu?*

Ogrodzenie się łamie i w przestrzeń domu zostaje wpisany w *Zwierciadle* los opuszczonej przez męża kobiety wychowującej dwójkę małych dzieci. Przeżywany przez Matkę dramat ma odbicie w odczuciu czasu i układzie scenograficznym ota-

czającej ją przestrzeni. Znajduje on także odzwierciedlenie w przyrodzie. W zakończeniu sceny, kiedy Nieznajomy odchodzi, krzewy i trawy kładą się pod nagłym podmuchem wiatru, jakby odpowiadając na wypowiedziane wcześniej przez mężczyznę słowa, które mogą zapewne zostać odniesione do całej natury otaczającej człowieka w *Zwierciadle*.

– *Czy nie wydawało się pani nigdy, że rośliny czują, są świadome, może nawet rozumieją?*

Czy zrywający się wiatr może być odebrany jako wizualizacja odczuć Matki? Jeśli tak, to świat otaczający bohaterów *Zwierciadła* podlega antropomorfizacji. Przyroda staje się zwierciadłem ludzkich uczuć i wewnętrznych poruszeń.

Wraz ze zbliżeniem twarzy Matki, patrzącej na odchodzącego Nieznajomego, na ścieżce dźwiękowej filmu pojawiają się słowa wiersza Arsenija Tarkowskiego *Pierwsze spotkanie*. Gwałtowny powiew wiatru sprawia, że na dalekim planie, w sposób nieomal w kadrze niezauważalny, z otwartego okna spada na ziemię zeszyt. Czy jest to zeszyt, w którym zostały zapisane wiersze? Jak wiadomo, do 1962 r. wiersze ojca istniały tylko w postaci rękopisów.

*Tych naszych spotkań pierwszy każde mgnienie
Wciąż było dla nas niczym objawienie.
Świat był daleko. Świat nie wiedział tego,
Że ty się lotu uczyłaś ptasiego
Na stopniach schodów, w pełni odurzenia
Śmigając w górę, w dół, prowadząc w biegu
Przez bzy wilgotne do królestwa swego,
Po tamtej stronie lustrzanego cienia.*

*(...)
W kryształach jasnym pulsowały rzeki
I rosły góry i morza ogromne,
A ty ze sferą kryształową w dłoni
Jak z jabłkiem spałaś... A spałaś na tronie
I – nie do wiary! – należałaś do mnie!*

*(...)
I droga wiodła nas na antypody.
Przed nami się cofały jak miraż
Niewiarygodne i cudowne grody.
I trawa sama kładła się pod nogi,
I ptaki skrzydłem wytaczały drogi.
I ryby wyszły z rzek, i w niebios kręgu
Otworzyła nam się tęczą siedmiobarwna...*

*Gdy los za nami śladem szedł od dawna
Niczym szaleniec z brzytwą w rękę*²¹.

Komentarz narratora pozwala przypuszczać, że Matka już wie, że mąż ją porzucił. Oczekiwanie na przyjazd męża, zmieniające się z chwilą pojawienia się Nieznajomego w dramacie rozstania, łączy się dzięki strofom wiersza z jej uczuciami i wspomnieniami. W erotyku *Pierwsze spotkanie*, *sypialnia*, „cały świat” kochanków

stopniowo „otwiera się” i prowadzi bohaterów na drogę losu. Ich przyszłą wędrówkę zapowiadają „przestrzenne” metafory z pierwszej części liryku: niecierpliwy bieg ukochanej po schodach poeta kojarzy z ptasim lotem, bukiet bzów z błękitem pastwisk niebieskich, a w sferycznym kryształku ukazują się zaczarowany obraz gór, rzek i mórz²².

Skonstruowana w taki sposób scena przestaje być jedynie suchą prezentacją określonego wydarzenia. To spostrzeżenie, uważna obserwacja oddająca głębię ludzkiego przeżycia. Odwołując się do książki Tarkowskiego *Czas utrwalony*, można powiedzieć, że spotykamy się w tym momencie z filmowym haiku. Postrzegamy zatem nie tylko obraz materialnej strony rzeczywistości. Otrzymujemy równocześnie świadectwo jej głębokiego, osobistego odczuwania. Oto właściwa filmowej poezji czystość, dokładność i spoistość obserwacji życia²³.

Potwierdzeniem tak ukształtowanego sposobu opowiadania o człowieku i jego obecności w świecie jest dalszy ciąg epizodu – scena pożaru. Matka siedzi w izbie, przy otwartym oknie. Patrzy na stronicę leżącego na parapecie zeszytu. Czy zna ten wiersz? Po jej policzkach płyną łzy. Za oknem pada deszcz. Panoramująca kamera pokazuje wnętrze pomieszczenia. Na stojącej pod ścianą szafce widać palącą się niewielką świecę. Nie sposób wyjaśnić, dlaczego w dzień, w jasnym pokoju pali się świeca. Jej obecność przywołuje jednak symbolikę stapiającego się jak wosk, przemijającego życia ludzkiego.

Być może cierpienie Matki jest tak wielkie, że może je oddać tylko obraz zmagających się ze sobą żywiołów, obecnych w pojawiającej się w filmie scenie pożaru w chutorze. Ogień, deszcz, ziemia i bezruch powietrza. Stojący nieruchomo, patrzący na obecność żywiołów ludzie. Huk palącego się ognia i dźwięk kropli deszczu realizowany tak, jakby był subiektywnym dźwiękiem słyszonym przez Matkę. Oparta o ścianę domu drabina i studnia, przy której Matka obmywa łzy. Rozbudowana symbolika związków nieba i ziemi łączy się w tej scenie z głębią tajemnicy losu człowieka.

Reżyserzy współpracujący z Georgijem Rerbergiem zgodnie podkreślają, że jego wielkim wkładem do sztuki rosyjskiego kina była – jak sformułował to Andriej Konczałowski, z którym Rerberg zrealizował jego debiutancki film fabularny *Pierwszy nauczyciel – niezwykła zdolność tworzenia fenomenalnych portretów*²⁴. Dzięki pracy Rerberga scena pożaru staje się wpisaniem w *Zwierciadło* portretem Matki. Została, jak wszystkie sceny rozgrywające się w domu dzieciństwa Aloszy, starannie opracowana, do najdrobniejszych szczegółów przez Tarkowskiego, Rerberga i scenografa Nikołaja Dwigubskiego na długo przed rozpoczęciem zdjęć. *Zaplanowaliśmy punkty, w których trzeba umieścić kamery, wymyśliliśmy wszystko, włącznie z lustrem wiszącym na ścianie, w którym odbijają się dzieci stojące w drzwiach, przez które widać pożar na podwórzu. Takich realizacji w mojej praktyce zawodowej było niewiele – wspominał po latach Rerberg*²⁵. Ujęcia pokazujące Matkę w czasie pożaru uznał za najlepsze z punktu widzenia koncepcji estetycznej filmu: *tak wyobrażałem sobie tę kobietę... taka właśnie była*²⁶. Obecność żywiołów została wzbogacona grą barw: czerwony odbłask ognia kładzie się na zieleni przyrody. Nieruchomość, pasywność i cisza barwy zielonej zderzają się z gorejącą aktywnością czerwieni. W Matce dokonuje się przemiana przygotowująca ją do samotnego życia i wychowywania dzieci, którą dobrze oddają charakteryzujące czerwień słowa Wasyla Kandynskiego: *W tym kipieniu i za-*

rzeniu się, skierowanym głównie ku sobie, a nie na zewnątrz, widać jakby męską dojrzałość²⁷.

W *Zwierciadle* pojawia się także portret Aloszy. Tworzy go kilka ujęć pokazujących chłopca w ciszy i samotności, w czasie, kiedy jego matka i żona lekarza oglądają kolczyki. To zrealizowana środkami operatorskimi opowieść o jego wrażliwości, reakcji na pojawiające się dźwięki kapiącego mleka, żarzącego się ognia, dogasającej lampy²⁸. Zaproponowany w tej scenie światłocien przypomina malarstwo barokowe – ujęcie prześwietlonej światłem płomienia dłoni przywodzi na myśl obraz Georges'a de La Toura *Święty Józef jako cieśla*²⁹. Z kolei sposób pokazania kobiety przymierzającej kolczyki kojarzy się z obrazem Jana Vermeera van Delft *Dziewczyna z perłą*.

Jerzy Wójcik, mówiąc w książce *Labirynt światła* o obecności żywiołów w dziele filmowym, przywołuje związane ze sztuką ikonową pojęcie asystki, czyli złotych nitek naklejanych na ikonę, których zadaniem jest wyrażenie tego, co niewidzialne³⁰. Podobną rolę pełnią żywioły w *Zwierciadle*. Ich obecność pozwala nie tylko przybliżyć obraz filmowy do doświadczenia widza. W scenie pożaru stają się one także elementem umożliwiającym wizualizację przeżycia Matki, a ich intensywna obecność pozwala równocześnie przekroczyć związane z widzialnością ograniczenie obrazu filmowego w wyrażaniu głębi ludzkiego przeżycia.

Alosza dostrzega odbłask pożaru w dużym, stojącym w izbie lustrze. Dzięki temu scena zyskuje wymiar wspomnienia. Lustro jako przedmiot będzie się pojawiało w *Zwierciadle* wielokrotnie. Będzie stałe towarzyszyło codziennemu życiu ludzi, o których opowiada film. Stała będzie również w *Zwierciadle* obecność żywiołów. Porywisty wiatr³¹ w scenie otwierającej film, deszcz towarzyszący epizodowi w drukarni, martwe wody Siwaszu, deszcz i ogień w opowieści o sprzedaży kolczyków, unoszący się w powietrzu balon w scenie z Hiszpanami. To także wiatr obecny w snach Aleksieja dotyczących powrotu do domu dzieciństwa, wiejący zawsze w lewą stronę, jakby starał się w ten sposób pomóc mu w przezwyciężeniu nieubłaganej linearności czasu.

Podobnie jak w innych filmach Tarkowskiego żywioły w *Zwierciadle* zaskakują swoją aktywnością. Ich obecność nie służy podsycaniu ciekawości widza, ale wzmacnianiu jego koncentracji na obserwacji świata, który zaczyna się jawić jako zapisana księgą odsłaniająca swoją wielowymiarowość. Przyroda zaczynająca mówić własnym głosem może w swoim celuloidowym odbiciu przypomnieć widzowi słowa św. Piotra o „uczestnikach boskiej natury” (*divinae consortes naturae*). Przez teologię prawosławną stwierdzenie św. Piotra zostało potraktowane nie jako przenośnia, lecz autentyczna możliwość poznania Boga przez dzieło stworzenia³². Czy obecność żywiołów może być świadectwem występującego w filmowym świecie Tarkowskiego swoistego „teomaterializmu”³³, pozwalającego odczuć istnienie niewidzialnych energii?³⁴ Jeśli tak, to typowy dla poetyki jego filmów sposób obrazowania, łączący długość ujęć z precyzją zawartych w nich spostrzeżeń, byłby rodzajem wizualnego *akoloutho*³⁵, rozumianego w tradycji chrześcijańskiej jako *podążanie za śladami obecności i opieki Jahwe; jako zachowanie zbliżające człowieka do Boga*³⁶.

Scena pożaru zostaje zestawiona ze zrealizowaną na czarno-białej taśmie wizją senną małego Aleksieja. Dramat Matki jest także jego dramatem. Pożar i senna wizja chłopca mogą zostać zestawione dzięki istniejącemu w obu tych scenach podobnemu





natężeniu emocji postaci. Tarkowski, wyjaśniając w *Czasie utrwalonym* swoje rozumienie zasad montażu filmowego, pisze o montowaniu zawartej w ujęciach konsystencji czasu, jego związanej z postacią, z procesem życiowym intensywności³⁷.

Czas spowalniający swój bieg, co staje się widoczne wprost – dzięki zwolnionym zdjęciom – odzwierciedla przeżycie chłopca przez obraz rozpadającego się wnętrza rodzinnego domu. We śnie Aleksieja jest to rozpad fizyczny: tynk na ścianach i suficie kruszy się i odpada. Po ścianach mieszkania płynie woda.

Warstwa dźwiękowa wizji chłopca odzwierciedla obecne we śnie uczucie strachu dziecka. Po długich poszukiwaniach odgłosów pozwalających na oddanie odczuć chłopca Tarkowski i Artemiew zdecydowali się na użycie w tej scenie dziecięcego fletu. Na tle przetworzonych przez syntezator odgłosów wiejącego wiatru proste dźwięki fletu wydają się jednocześnie dochodzącym z zewnątrz, złowrogim głosem puszczyka³⁸.

W scenie sennej wizji czas zaczyna rządzić się własnymi prawami. Matka przesuwa dłonią po tafli lustra, odsłaniając godną twarz starej kobiety – twarz, która za kilkadziesiąt lat stanie się jej twarzą. Zwierciadło pozwala przemieszczać się w czasie i dostrzegać przemijanie. Inna dłoń, prześwietlona w chwilę później blaskiem ognia – będąca w warstwie obrazowej łącznikiem pomiędzy scenami – stanie się wspomnieniem szczęśliwego, pełnego ciepła i miłości domu. Nie będzie to jednak rodzinny dom Aloszy. Ta sama prześwietlona blaskiem dłoń pojawi się bowiem w filmie jeszcze raz, w domu Nadieždy Pietrowny, której matka chłopca będzie chciała sprzedać turkusowe kolczyki.

Wzburzenie Matki wynikające z zachowania żony doktora Sołowiowa prowadzi w scenie sprzedaży kolczyków do wizji, która jest przeciwieństwem sennego koszmaru chłopca ukazującego rozpad rodziny. Jest ona osadzona we wspomnieniach z pierwszych lat małżeństwa i pragnieniu doświadczenia odwzajemnionej miłości. To scena miłosnego wyznania i lewitacji, w której nad Matką pojawia się biały gołąb. Jego symbolika, związana ze szczęśliwą miłością, a poprzez kontekst sztuki chrześcijańskiej z obecnością Ducha Świętego, pozwala na odczytanie tej sceny w wymiarze szerszym niż tylko obraz miłosnego uniesienia, co Tarkowski starał się wmówić władzom radzieckiej kinematografii. To kolejny przykład obecności w *Zwierciadle* znaczeń zwracających uwagę na duchowe przeżycia bohaterów filmu.

W sennej wizji chłopca, która następuje po scenie pożaru, w lustrze odbija się twarz starej kobiety. Tej samej, z którą Narrator będzie za chwilę, w kolejnej scenie, rozmawiał przez telefon, a ich rozmowa połączy przeszłość i teraźniejszość w prosty, logiczny sposób.

Pierwsze zdania wypowiedziane w czasie rozmowy Narratora z Matką zdają się komentarzem do sceny sennej wizji. Wyjaśniają także powód, dla którego wizja się pojawiła.

– *Dzień dobry mamo.*

– *Masz chrypkę. Jesteś chory?*

– *Nic groźnego, chyba angina. Przez trzy dni w ogóle nie mogłem mówić. Pomyślałem nawet, że to dobrze. Słowa nie mogą wyrazić tego, co człowiek czuje. (...)*

– *Wiesz to dziwne, dopiero widziałem cię we śnie. I siebie, kiedy byłem jeszcze dzieckiem. Właśnie, mamo, w którym roku odszedł od nas ojciec? (...) A pożar? Pamiętasz, kiedy spaliła się szopa w chutorze?*

Rozmawiający z matką Aleksiej ma wyraźne kłopoty z odnalezieniem się w czasie. Myli daty, nie wie, która jest godzina, nie wie, czy jest poranek, czy wieczór. A na końcu rozmowy, nie wiedząc czemu, dodaje: – *Wybacz mi, jeśli zawi-nilem...* Po tych słowach rozmowa niespodziewanie się urywa.

Rozmowie, którą słyszymy spoza kadru, towarzyszy obraz realizowany w jednym długim ujęciu przez wolno przemieszczającą się przez mieszkanie kamerę. To mieszkanie Narratora noszące cechy mieszkania Tarkowskiego. Na jednej ze ścian wisi plakat do filmu *Andriej Rublow*. Na innej zdjęcie matki Tarkowskiego wykonane jesienią 1937 r. Jedno z tych, na których nosi turkusowe kolczyki. Mieszkanie mieści się na parterze, okna wychodzą na znajdującą się bardzo blisko ścianę drugiego domu. Dokładnie tak jak w mieszkaniu Tarkowskich na Szczipce.

Zaskakująca i zastanawiająca jest forma pokazywania mieszkania, którą zaproponował w tej scenie Tarkowski. Kamera skupia uwagę głównie na prezentacji wyglądu ścian i nielicznych stojących w pokojach starych mebli. Pomieszczenia, pogrążone w lekkim półmroku, są zawieszane w trwaniu, zdają się niezależne od ich właściciela. Mieszka w nich czas. Pokoje od bardzo wielu lat nie były odnawiane, wyraźnie widać zniszczenia: odpadają tapety, z ram okiennych i futryny drzwi łuszczy się farba, otwór po wybitej szybie nad drzwiami został zastawiony deską, nikt nie wymienił zniszczonego kafla w piecu. Inne, współczesne sceny *Zwierciadła*, rozgrywające się w tych samych pomieszczeniach, nie zwracają uwagi tak dużymi rozmiarami zniszczeń. Wyjątkiem jest scena rozmowy Ignata z kobietą w czerni. Pokój, w którym niespodziewanie pojawia się nieznajoma, zdecydowanie różni się od pozostałych pomieszczeń. Widać bardzo zniszczoną, poszarpaną na strzępki tapetę i odsłonięte połączenie tynku. Portret utrwalonej w przestrzeni mieszkania obecności czasu mógł zaistnieć dzięki operatorskim predyspozycjom Georgija Rerberga, który *był jednym z pierwszych rosyjskich operatorów potrafiących pokazywać rzeczy w ich historii. Pokazywał nam życie i przedmioty nas otaczające w ich procesie dialektycznym, w procesie ich rozpadu, w dialektyce gaśnięcia*³⁹.

Obie sceny, w których tak wyraźnie są widoczne zniszczone pokoje, łączy wspólna cecha: tematem prowadzonych w nich rozmów jest upływ czasu i przemijanie. Narrator rozmawia z Matką o zacierających się już w pamięci wydarzeniach sprzed kilkudziesięciu lat i o śmierci Lizy. Kobieta w czerni prosi Ignata o przeczytanie listu Puszkina do Czaadajewa mówiącego o historii Rosji. Czy jest możliwe wyjaśnienie związku łączącego w tych scenach charakterystyczną scenografię z tematyką prowadzonych przez postacie rozmów? Ważne wydaje się również pytanie, czy ów związek może być wynikiem realizacji założenia świadomie powziętego przez twórcę *Zwierciadła*.

Jak się wydaje, dla rozwiązania tego problemu przydatne może być zwrócenie uwagi na pewien artykuł, który zainteresował Tarkowskiego w sierpniu 1970 r. Zapisał wówczas w *Dzienniku: Czytam szkice o Japonii Wiaczesława Owczinnikowa w „Nowym Mirze” zatytułowane „Galęzka sakury”*. Są znakomite⁴⁰. Oto, co przeczytał wówczas Tarkowski: *Uważa się tutaj, że czas sam przez się wydobywa istotę rzeczy. Japończycy znajdują z tego powodu w śladach upływu czasu szczególnie powab. Przyciąga ich pociemniała barwa starego drzewa, omszały kamień, a nawet postrzępione krawędzie obrazu, świadczące o dotyku wielu dłoni. Owe ślady długowieczności określają mianem *sabi*, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy „rdza”*. *Sabi – to naturalne rdzewienie, urok starego, pieczęć czasu*⁴¹.

Przygotowując książkę *Czas utrwalony*, Tarkowski wprowadził do niej fragment wypowiedzi Owczinnikowa⁴². Uzupełnił go cytatem z pierwszego tomu powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* dotyczącym postaci babki: *Nawet, kiedy komuś miała zrobić podarek tak zwany użyteczny, dać fotel, nakrycie, laskę, szukała „antyków”, tak jakby, zatarłszy długim nieużywaniem swój użytkowy charakter; przedmioty te zdolne były raczej opowiadać nam o życiu ludzi dawnych niż służyć potrzebom naszego życia*⁴³.

Wywodząca się z tradycyjnej estetyki japońskiej kategoria *sabi* – do której nawiązuje Tarkowski w scenografii mieszkania Narratora – oznacza upodobanie do rzeczy pokrytych patyną czasu i wiąże się z akceptowaniem doświadczenia przemijania. Elementami konstytutywnymi tego pojęcia są samotność i opuszczenie, starość, chłód i spokój⁴⁴. *Sabi* wyraża się w „szlifie starości”, widocznych śladach używania będących oznaką prawdziwej szlachetności. Junichirō Tanizaki, wyjaśniając w *Pochwale cienia* to pojęcie, pisał: *uwielbiamy rzeczy naznaczone piętnem ludzkiego brudu, osmolone sadzą, plamy będące wynikiem działania czynników przyrody. Lubimy koloryt i połysk śladów, przywołujących na myśl dawne zdarzenia, których są pamiątką*⁴⁵.

Uczucie świadomości przemijania i smutku jest także obecne w klasycznych japońskich sztukach widowiskowych. Motokiyo Zeami, jeden z twórców japońskiego teatru *nō* i autor traktatów kodyfikujących jego zasady, określał *sabi* mianem „szlachetnej melancholii”, którą zdolny jest wykreować na scenie aktor⁴⁶. Wydaje się, że istota *sabi* pojawia się w *Zwierciadle* również w takim rozumieniu. Jej nosicielką jest tam Maria Wiszniakowa – matka Tarkowskiego. W jej cichej, spokojnej i pełnej prostoty obecności można dostrzec piękno ludzkiego przemijania.

To właśnie ona prowadzi z Narratorem rozmowę dotyczącą pożaru i śmierci Lizy. Rozmowa i towarzyszące jej ujęcie pokazujące mieszkanie kończą się w momencie najazdu kamery na zasłonięte ciemnymi zasłonami okno, w chwili zbliżenia się do prześwitu między kotarami. Przedłużeniem tego ruchu – w pierwszym ujęciu następnej sceny – jest bieg Matki śpieszącej się do drukarni. Czerń zasłon wiąże się z przekazaną w trakcie rozmowy telefonicznej wiadomością o śmierci Lizy – przyjaciółki Matki z pracy. Łączący sceny najazd kamery na zasłonięte okno, rozpoczynający się w momencie, w którym pojawia się informacja o śmierci, jest jednocześnie wizualnym odpowiednikiem próby przekroczenia bariery czasu i odsłonięcia zdarzeń, o których będzie opowiadał kolejny epizod. Dramatyczna informacja przekazana w warstwie dialogowej znajduje odpowiednik w dynamice ruchu biegnącej Matki. Jej przeżycia stają się głównym impulsem tak pomyślanego połączenia montażowego.

Pamięć zbiorowa

Matka Tarkowskiego pracowała przez całe życie jako korektorka. Po odejściu męża opiekowała się Andriejem i jego młodszą siostrą Mariną, u której później mieszkała. Córka poświęciła matce wiele miejsca w swoich wspomnieniach: *Z powodu spraw rodzinnych mamie nie udało się ukończyć Wyższych Kursów Literackich, na których studiowali razem z ojcem. W ankietach, w rubryce „wykształcenie”, pisała „nieukończone wyższe”. Mama, choć była osobą wykształconą i utalentowaną (niestety, zniszczyła wszystkie swoje wiersze, uważając, że są*

złe), zadowolala się skromną posadą korektorki. Aby móc więcej czasu spędzać z dziećmi i nie pozostawiać ich bez opieki, podjęła pracę w drukarni, do której mogła dojść na piechotę w ciągu dwudziestu minut. Pracowała na trzy zmiany. Dzięki temu mama mogła być w domu przez pół dnia, a jeśli pracowała w nocy, to przez cały dzień ⁴⁷.

Pracowała w Pierwszej Wzorcowej Drukarni im. Żdanowa przy ulicy Wałowej w Moskwie. W latach 50. drukowano tam m.in. zbiorowe wydania dzieł Stalina. Błąd korektorski, drobna pomyłka drukarska w oficjalnych publikacjach państwowych była uważana w tamtych czasach za przestępstwo polityczne. Wiadomo, że w drukarni opowiadano sobie, szeptem i bez świadków – może właśnie tak, jak Matka mówi o tym Lizie – że pomyłka zdarzyła się kiedyś w samym nazwisku wodza. Zamiast litery „t” złożono „r”.

Zawarta w epizodzie rozgrywającym się w drukarni aluzja, na którą zwracano Tarkowskiemu uwagę w czasie kolaudacji, pozostała w filmie wraz z podtekstem politycznym. W przygotowanej dla tego epizodu scenografii wyraźnie widać wiszące na ścianach plakaty z twarzą przenikliwie patrzącego Józefa Wissarionowicza. Są one czymś więcej niż tylko jednym z elementów współtworzących obraz epoki.

W filmie Tarkowskiego scena w drukarni staje się przejmującą analizą ciśnienia strachu, któremu w czasach stalinowskich było poddane życie ludzi. Jest to pierwsza scena w filmie, w której obserwacja dotycząca ludzkiego życia wykracza poza sferę indywidualnego losu bohatera filmu i losu jego rodziny, wychodząc ku doświadczeniu społeczeństwa i narodu, ku temu, co niosą ze sobą historia i pamięć zbiorowa.

Wszystkie pomieszczenia drukarni, przez które przechodzi Matka, pokazywane są w taki sposób, by w kadrze były wyraźnie widoczne zapalone, nieosłonięte żarówki. Można je dostrzec już na ulicy, którą biegnie Matka, są widoczne na podwórzu drukarni, zwisają z sufitu na portierni, na klatce schodowej, w hali maszyn, na korytarzach. Jest dzień i oświetlony w ten sposób budynek może kojarzyć się z miejscem, które jest stale nadzorowane.

W pokoju korektorek, do którego wchodzi Matka, pracują tylko dwie kobiety. Jednak na wszystkich stojących w tym pomieszczeniu biurkach stoją zapalone lampy. Ich uniesione klosze nie są w stanie zasłonić ostrego, rażącego światła przywołującego skojarzenie z pokojem przesłuchań.

Innym, ważnym elementem służącym do budowania napięcia w tym epizodzie i wyrażenia uczucia strachu jest kreatywna interpretacja ruchu postaci. Scena poszukiwania błędu drukarskiego ma zamkniętą strukturę triadyczną związaną z pokazaniem ruchu bohaterki w czasie trzech przejść: otwierającego epizod biegu do drukarni, przejścia z pokoju korektorek do hali maszyn i spinającego scenę wizualną kłamrą marszu Matki przez oszklony łącznik pomiędzy budynkami drukarni.

Kulminacja napięcia w scenie zostaje osiągnięta w czasie przejścia Matki i Lizy do hali, w której pracują maszyny drukarskie. Kobiety idą długim korytarzem, przez cały czas przyspieszając. Na ścianach kładą się długie, wręcz ekspresjonistyczne cienie ich sylwetek. Z chwilą wejścia do hali Liza zaczyna biec. Echo odbijanych przez ściany korytarza kroków zastępuje huk maszyn. Wtedy pojawia się spowolnienie ruchu wywołane zauważalną dla widza zmianą częstotliwości klatek.

Techniczne zwolnienie ruchu – w chwili kulminacji napięcia wyrażanego przez bieg – staje się rodzajem obecnego w obrazie filmowym wglądu w świat myśli Matki i Lizy. Czy myśli są tak przerażające i przytłaczające swoim ciężarem, że znajduje to odzwierciedlenie w „spętaniu” ciała? Obezwładniający strach zyskuje dzięki takiemu zabiegowi wyrazistą, kinematyczną wizualizację. Georgij Rerberg po raz kolejny buduje w *Zwierciadle* pełny – obejmujący psychofizyczną jedność człowieka – portret postaci. W tej scenie ruch bohaterki wyraża więcej niż zbliżenie ich twarzy.

W kolejnym epizodzie filmu gośćmi w domu Aleksieja są Hiszpanie. Wiele lat temu zostali przywiezieni do Związku Radzieckiego jako dzieci ewakuowane z objętej wojną domową ojczyzny. W opowieść Ernesto, który stojąc na tle ściany, na której wisi kilka lusterek, naśladuje słynnego matadora Palomo Dinaresa, zostają wprowadzone zatrzymane w archiwalnych ujęciach dawnej kroniki filmowej obrazy corrido. Pojawiają się w momencie, gdy stojąca przed lustrem Natalia chucha na jego powierzchnię, jakby starała się przywrócić jej wyrazistość odbicia. Fragment innej kroniki pokazuje bombardowanie hiszpańskiego miasta, ulicą biegnie dziewczynka niosąca lustro...

Do *Zwierciadła* zostały wprowadzone zdjęcia z hiszpańskiej kroniki filmowej z 1938 roku pokazujące ewakuację dzieci. Rodzice odprowadzają je na parowiec „Ordżonikidze” i żegnają się z nimi. Większość spośród nich, mimo obietnic władz radzieckich, już nigdy nie wróci do Hiszpanii. Smutna twarz siedzącej w mieszkaniu Aleksieja dorosłej kobiety, Hiszpanki Luisy, każe uważnie przyglądać się pokazanym w kronice twarzom dzieci, szukać nich podobieństwa. Jedna z dziewczynek odwraca się i patrzy prosto w kamerę... Oto kolejna podróż w czasie. Choć to obca osoba i odrębny ludzki los, wydaje się, że Tarkowski dostrzega ten rozpięty w czasie dramat w równie precyzyjny sposób, jak wspomnienia ze swojego dzieciństwa⁴⁸.

Dramat Hiszpanów jest związany, zdaniem Tarkowskiego, z tragicznym dualizmem. Oni *mają możliwość powrotu do miejsca urodzenia i jednocześnie nie mogą tego spełnić. Ten konflikt jest główną ideą filmu. Stan miłości w zawieszeniu. Mamy wolność, lecz nie mamy wyboru. To problem duchowy i etyczny: pojęcie wolności odepchnięte przez wymogi moralne*⁴⁹.

Obecny w filmie sposób pokazywania historii przez odwołania do losów poszczególnych osób reżyser uzasadnił stwierdzeniem: *Archetyp staje się najlepiej widoczny, gdy się konkretyzuje, gdy jest indywidualny i jedyny*⁵⁰. Jego zdaniem film byłby niezrozumiały bez epizodów pokazujących związki między historią a pamięcią indywidualną.

Dramatyczne materiały filmowe z Hiszpanii zostały zestawione w *Zwierciadle* z archiwalną kroniką pokazującą start wielkiego balonu stratosferycznego. Wzniosłe, zwolnione zdjęcia pokazujące przygotowania i start balonu jakby przenosiły dziejące się na ziemi wydarzenia w zupełnie inny wymiar, otwierają odmienną przestrzeń, zwalniają gwałtowny rytm hiszpańskich kronik.

Obecna w scenie z Hiszpanami dramaturgia treści znajduje dopełnienie w dramaturgii formy. Goście przebywający w mieszkaniu narratora są sytuowani w kadrze w taki sposób, że ich ciała, gesty i spojrzenia kierują się w lewą stronę. Lewa strona kadru filmowego wiąże się z przeszłością, wspomnieniami, pokonywaniem oporu stwarzanego przez przestrzeń i czas. Kulturowo uwarunkowane odczytywa-

nie obrazu od strony lewej ku prawej pozwala interpretować ruch skierowany w lewą stronę jako wymagający większego wysiłku. *Jest to ruch przeciw prądowi* – stwierdza Rudolf Arnheim⁵¹. Kompozycja kadrów, w których są pokazywani Hiszpanie, ma charakter diagonalny. Dominuje przekątna zstępująca, odbierana jako opadająca ku dołowi, ciężąca ku ziemi, wnosząca w przestrzeń kadru – jak powiedziała by Wasyl Kandinsky – napięcie „dramatyczne”⁵², zgodne w tym fragmencie *Zwierciadła* z odczuciami wprowadzonymi przez ukierunkowanie ruchu postaci.

Z kolei ruch obecny w większości pokazywanych w tej części *Zwierciadła* ujęć z kronik filmowych jest bardzo wyraziście i dynamicznie skierowany w prawą stronę. Pojawiające się dzięki montażowi „zderzenie” obu kierunków jest elementem mającym duży wpływ na wyraźnie odczuwalne, kumulujące się w tej scenie napięcie.

Jego rozładowanie przynoszą ujęcia pokazujące przygotowany do lotu balon. Cisza, bezruch i pojawiająca się w przestrzeni kadru oś wertykalna tworzą zaskakujący kontrast z poprzedzającą je sceną.

Dla widzów, którzy rozpoznają charakterystyczny kształt balonu, pokazujące go zdjęcia są opowieścią o kolejnym dramacie. To stratostat Osoawiachim-1, określany niekiedy mianem „powietrznego Titanica”. Wystartował 30 stycznia 1934 roku, a jego podniebny lot miał być podarunkiem dla Stalina i odbywającego się właśnie XVII Zjazdu WKP(b). Po osiągnięciu rekordowej wysokości 22 000 metrów stalowa gondola uległa oblodzeniu. Jej zawieszenie, wykonane „nowym, rewolucyjnym sposobem”, nie wytrzymało ciężaru. Gondola oderwała się od balonu i spadła na ziemię. Aeronauci Fiedosiejenko i Wasienko zginęli⁵³. To właśnie dla zrównoważenia finału tego lotu kazano Tarkowskiemu, w czasie kolaudacji filmu, domontować do *Zwierciadła* ujęcie pokazujące powitanie przez ludność lotnika Walerija Czkałowa. Oglądając wiwaty na cześć Czkałowa, niezorientowany widz może odnieść wrażenie, że lot balonu zakończył się sukcesem.

Tarkowski zamyka prezentację archiwalnych materiałów filmowych z Hiszpanii wprowadzeniem do ścieżki dźwiękowej filmu odgłosu syreny wyruszającego w podróż statku. Montuje ten dźwięk z ujęciem pokazującym grupę żegnających się rodziców i dzieci. Można odnieść wrażenie, że dźwięk ich zaskoczył – odwracają się w stronę kamery, odsłaniając spięte bólem rozstania i niepewnością twarze. Ostatnie wybrane z hiszpańskich kronik ujęcie jest jednym z najbardziej poruszających w całym *Zwierciadle* dzięki utrwałonej w nim prawdzie. Jest to półzbliżenie trzymającej lalkę, odwracającej się i patrzącej wprost w kamerę dziewczynki. Na jej twarzy – w ułamku sekundy – dokonuje się głęboka przemiana, wyrażona głównie przez zmianę wyrazu oczu⁵⁴. Pojawia się nagle zrozumienie dramatu rozstania, rodzi się przerażenie i strach przed nieznaną przyszłością. Także twarz jest tu zwierciadłem.

Po cięciu montażowym pojawiają się ujęcia balonu unoszącego się majestatycznie na tle nieba. Różnica rytmów między fragmentem złożonym z kronik a ujęciami pokazującymi balon jest tak duża, że można ją porównać wręcz do przekroczenia granicy pomiędzy dwoma światami. Właśnie w tym momencie filmu wypada wyliczony z czasu trwania *Zwierciadła* punkt złotego podziału⁵⁵. Jego obecność podkreśla dramaturgiczne znaczenie sceny. Obecność „boskiej proporcji” w dziele sztuki ma wpływ na jego odbiór. Przyczynia się do powstania wrażenia harmonii i piękna⁵⁶.

Tarkowski buduje głębię znaczeń, odwołując się do audiowizualnej jedności obrazu filmowego. Ujęcia pokazujące balon wzbogaca o cytat muzyczny. Jest to końcowy fragment ze *Stabat Mater* Pergolesiego *Quando corpus morietur...* z partią chóru.

*A gdy ciało będzie zmarłe,
Spraw niech duszy będą dane
Twoje nieba pełne chwał. Amen.*

Wzlot balonu zyskuje dodatkowe, pożądane przez Tarkowskiego znaczenie: staje się wizualizacją głębokiego przeżycia, które dzięki wprowadzonemu przez muzykę kontekstowi religijnemu zyskuje wymiar uniwersalny.

Warto w tym miejscu postawić pytanie dotyczące kryteriów, którymi kierował się Tarkowski, wybierając do poszczególnych scen w *Zwierciadle* fragmenty wybitnych dzieł muzycznych. Można poszukiwać odpowiedzi, odwołując się do pogłębionych zainteresowań muzycznych reżysera. Daje im wielokrotnie wyraz w swoim *Dzienniku*.

Kiedy we włączonym do *Zwierciadła* fragmencie *Stabat Mater* pojawia się partia chóru, zdjęcia unoszącego się balonu i jadącego ulicą Czkałowa zostają zastąpione długim ujęciem pokazującym Aloszę, który przegląda starannie wydany album z reprodukcjami malarstwa Leonarda da Vinci⁵⁷. Chłopiec odwraca kolejne karty książki. Dochodzi do miejsc, które są specjalnie zaznaczone. Zaszuszony liść jest włożony w książkę przy stronicy, na której znajduje się reprodukcja rysunku twarzy Chrystusa. Nieco później kamera zatrzymuje się na rozłożonych, zaznaczonych papierową zakładką stronicach. Oglądamy wykonane przez Leonarda da Vinci studium rąk złożonych do modlitwy. Pełnia znaczeń, które mogą zostać odczytane, jest uzyskana przez zintegrowanie w jednym ujęciu różnych składników obrazu filmowego.

Obok wykorzystanych w filmie fragmentów muzyki poważnej, które pomagają w ukazaniu duchowej głębi przeżyć bohaterów, w *Zwierciadle* obecna jest też muzyka elektroniczna skomponowana do przez Eduarda Artemiewa. Pełni ona w filmie rolę wehikułu czasu oraz pomostu pomiędzy realnością a snem.

Muzyka Artemiewa pojawia się w *Zwierciadle* po raz pierwszy w scenie pożaru, łącząc się w jedno brzmienie z trzaskiem płomieni. Towarzyszy przejściu do snu chłopca, w którym podlega wzmocnieniu, staje się bardziej czytelna i wyrazista. Jest obecna w wizyjnej scenie rozpadu mieszkania jako wizualizacji rozstania rodziców. Dźwięki elektroniczne współtworzą też przejście między sceną w drukarni a dziejącą się współcześnie rozmową Natalii z Aleksiejem i pojawiają się w czasie przejścia od ukazujących Ignatiewo zdjęć barwnych do zrealizowanego na taśmie czarno-białej snu narratora. Muzyka elektroniczna pojawia się w czasie montażu ujęć pokazujących stojącego na wzgórzu Asafiewa i sekwencji fragmentów z kronik filmowych. W scenie przemarszu przez Siwasz poprzedza słowa wiersza czytanego przez Arsienija Tarkowskiego. Tworzy także ramę dźwiękową dla sceny spotkania Ignata z tajemniczą kobietą w czerni⁵⁸. Kompozycje Artemiewa wpływają na płynność połączeń montażowych między scenami, łagodzą i wspomagają przejścia w czasie i w przestrzeni.

Brzmienia zaproponowane przez kompozytora musiały spełniać niezwykle istotny, postawiony przez reżysera warunek: muzyka nie mogła zdradzać swego elektronicznego, syntetycznego źródła narodzin. *Muzyka elektroniczna umiera w chwili,*

w której rozpoznajemy jej pochodzenie i zdajemy sobie sprawę ze sposobu jej tworzenia – pisał w *Czasie utrwalonym* Tarkowski⁵⁹. W *Zwierciadle* pojawia się zatem „poetyckie echo ziemi”, szmery, szумы i westchnienia oddające brzmienie doznań wewnętrznych człowieka.

Muzyka „przeprowadza” Ignata do spotkania z kobietą w czerni, która siedzi przy zabytkowym stole i pije herbatę z kuzniecowskiej⁶⁰ filiżanki. W pokoju, który ma ciemne, oklejone obdrapanymi tapetami ściany, nie widać żadnych znaków współczesnego życia. Nie wiadomo, kim jest ta kobieta i jak się tu znalazła. Woła Ignata do siebie i prosi go, aby przeczytał głośno fragment listu Puszkina do Czadajewa, z 19 października 1836 r., zapisanego w starym zeszycie.

Chłopiec odczytuje go mechanicznie, monotonnym głosem, bez zrozumienia. Kobieta w czerni pojmuje natomiast wszystko. Podkreśla ruchem głowy znaczenie każdego zdania. Przepisany do zeszytu fragment kończy się słowami: *...daleki jestem od zachwycania się wszystkim, co widzę dokoła siebie; jako pisarz czuję się rozjątrzony; jako człowiek z przesądami szlacheckimi – urażony – lecz klnę się na honor, za nic w świecie nie zamienilibym mojej ojczyzny ani nie chciałbym posiadać innej historii niż historia naszych przodków taka, jaką dał nam Bóg*⁶¹.

Kim jest kobieta w czerni? Jej prośba sprawia, że głośno odczytywane słowa Puszkina, bijący z nich sens dotyczący roli i znaczenia Rosji, zamieniają tę scenę w szczególną lekcję patriotyzmu. Wielu rosyjskich widzów dostrzegało fizyczne podobieństwo tej postaci do poetki Anny Achmatowej. Występująca w roli kobiety Tamara Ogorodnikowa⁶² rzeczywiście przypomina ją z profilu. Scena została nakręcona na taśmie barwnej, co wskazuje na jej związek z życiem reżysera. Poznał Annę Achmatową za pośrednictwem ojca, który przyjaźnił się z poetką. Andriej Tarkowski mówił: *Nie myślałem, że ma to być Achmatowa. Dla mnie był to po prostu człowiek „stamtąd”, który kontynuuje pewne tradycje kulturalne, usiłuje za wszelką cenę związać z nimi tego chłopca, który jest młody i żyje współcześnie. To bardzo ważne, mówiąc krótko – to pewna tendencja, jakieś kulturalne korzenie. (...) To po prostu ta właśnie kobieta, która łączy porwaną nić czasu – tak jak to jest u Szekspira, w „Hamlecie”. Odtwarza ją w kulturalnym, duchowym sensie*⁶³. W innej wypowiedzi dodał: *W pewnym sensie jest to wypowiedź samego autora. Nie występuje on tu jako postać dramatyczna, lecz jest raczej kimś w rodzaju myśliciela*⁶⁴. Sama Ogorodnikowa mówiła: *Andriej Arsieniewicz widział we mnie pewien typ piękna – może nie piękna, a raczej narodowej powierzchności dawnych lat, który przekształca się w dzisiejszych czasach. To mogło być szlachectwo*⁶⁵.

Kobieta w czerni znika z pokoju w równie tajemniczy sposób, w jaki się w nim pojawiła. Na połyskującym jak lustro blacie stołu pozostaje znikający wolno ślad gorącej filiżanki. Dzwoni telefon i Aleksiej zaczyna się dzielić z synem wspomnieniami o swojej pierwszej miłości – rudej dziewczynie o spękanych wargach. To już po raz drugi w *Zwierciadle* łącznikiem pomiędzy epizodami rozgrywającymi się współcześnie i kilkadziesiąt lat wcześniej staje się rozmowa telefoniczna. Wcześniej takie rozwiązanie pomogło reżyserowi połączyć scenę rozgrywającą się w chutorze z wydarzeniem w drukarni. Dzięki rozmowie telefonicznej ojca z synem w filmie może się pojawić epizod z instruktorem przysposobienia wojskowego.

Znajdują się w nim najbardziej niezwykle zdjęcia dokumentalne. Pokazują one przejście żołnierzy radzieckich przez Siwasz, płytkiej zatoki przy wschodnim wy-

brzeżu Półwyspu Krymskiego, w czasie ofensywy w 1943 r. Unikatowe pod względem długości, wartości estetycznej i siły oddziaływania zdjęcia zostały nakręcone przez bardzo utalentowanego operatora, który wraz z widocznymi na filmie żołnierzami zginął w tym samym dniu, w którym je nakręcił. Odnaleziony po długich poszukiwaniach w archiwum materiał dokumentalny zrobił na reżyserze i operatorze Georgiju Rerbergu olbrzymie wrażenie.

Zdjęcia ludzi idących ku ledwo widocznej linii horyzontu, na tle białego nieba, pokazywały stan zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią. Był to obraz ludzi żywych, którzy należeli już do śmierci. Sfilmowani żołnierze znajdowali się w „sytuacji pośredniej”, o której mówi przywołana już wcześniej *Tybetańska Księga Umarłych*. Zdjęcia dokumentalne opowiadały o tym samym momencie życia, który z *Zwierciadła* pojawia się w dodanej scenie śmierci narratora. Dzięki nim film zyskuje wymiar uniwersalny, wykraczający poza los jednostki. Odnaleziony materiał stał się dla Tarkowskiego rdzeniem *Zwierciadła*. Był to dla niego obraz aktu składania ofiary, a zarazem świadectwo nieśmiertelności człowieka ⁶⁶.

Operator kroniki wojennej zdołał utrwalić na taśmie filmowej wizerunek takiej sytuacji. Żołnierze wędrują przez przestrzeń, która wydaje się bezkresna. Zanikający na zdjęciach kontrast sprawia, że ziemia i niebo zlewają się ze sobą. Zmęczeni ludzie poruszają się z trudem. Długość ujęć świadczy o znaczeniu tego wydarzenia dla operatora, który złamał obowiązującą w czasie wojny zasadę oszczędzania taśmy filmowej.

Odnaleziony materiał filmowy był dla Tarkowskiego bardzo ważny także z innego powodu. Zdjęcia te w swej prostocie i ścisłości obserwacji są wręcz idealną realizacją kluczowej dla twórcy *Zwierciadła* idei obrazu filmowego będącego w swojej istocie *zachodzącym w czasie obserwowaniem faktów życiowych, zorganizowanym zgodnie z formami samego życia i z jego czasowymi prawami* ⁶⁷. Był to rzeczywisty *czas utrwalony w swoich rzeczywistych formach i przejawach* ⁶⁸.

Czasoprzestrzeń zyskała tu dopełnienie w warstwie dźwiękowej. Przez odgłos stąpających po wodzie stóp przebija się modulowany, zmieniający swoją dynamikę i barwę, lecz pozbawiony rozwinięcia, trwający w czasie jeden dźwięk. Zapropinowany przez Artemiewa akord podkreśla liminalny charakter widocznej na zdjęciach sytuacji ⁶⁹.

Znalazły się także w tej części filmu materiały dokumentalne pokazujące zdobywanie Berlina i spalone zwłoki Hitlera, zrzucenie bomby atomowej na Hiroszimę, wielki wiec w Chinach oraz materiały filmowe z konfliktu zbrojnego pomiędzy Chinami i ZSRR, który miał miejsce w marcu 1969 r. na wyspie Damanski, na rzece Ussuri.

Kroniki z okresu wojny nie przypadkiem zostały włączone właśnie do epizodu z instruktorem przysposobienia wojskowego. W kulminacyjnym momencie „małej wojny”, jaka rozgrywa się na strzelnicy między nim a uczniem Asafjewem, sierotą z Leningradu, niesforny chłopak wyjmując z teczki granat, odbezpiecza go i odrzuca na bok. Choć granat jest ćwiczebny, ofiara, którą jest gotów uczynić z życia nauczyciel, nakrywając granat swoim ciałem, staje się w pełni prawdziwa. Jednostkowy akt poświęcenia, za sprawą dołączonych zdjęć dokumentalnych, uzyskuje wymiar ogólnoludzki.

Asafjew ucieka z zajęć i pędzony uczuciem wstydu wędruje na pokryte śniegiem wzgórze. Kiedy zatrzymuje się na szczycie, na jego głowie przysiadł ptak.

Chłopiec stoi na tle krajobrazu bardzo przypominającego ten z *Krajobrazu z łyż-wiarzami i pułapką na ptaki* Pietera Bruegela Starszego. Ponowne pojawienie się w filmie ptaka łączy ten fragment filmu ze sceną śmierci Aleksieja. Obecność ptaka jako symbolu ludzkiej duszy zyskuje dopełnienie w słowach odczytywanego spoza kadru, mówiącego o nieśmiertelności wiersza Arsenija Tarkowskiego *Życie, życie*⁷⁰:

...*Wiem, że śmierci nie ma
W przyrodzie. Wszystko, co żyje, jest wieczne.
Niezrozumiała jest ludzka obawa
Przed śmiercią i ciemnością. Tylko jawa
I tylko życie istnieje na świecie.
(...)* ⁷¹.

Po sekwencji kronik następuje scena przyjazdu Ojca z frontu na urlop. Mottem dla sposobu jej realizacji mogłyby być słowa Aleksieja wypowiedziane w czasie rozmowy telefonicznej z matką: *Słowa nie potrafią przekazać wszystkiego, co człowiek czuje. Są jakieś nieudolne.*

Radość dzieci ze spotkania staje się równocześnie chwilą uwolnienia towarzyszącej im w czasie nieobecności Ojca obawy o jego życie. W oddaniu tego doznania przychodzi reżyserowi z pomocą muzyka Bacha. Płynącym łzom i złożoności uczuć widocznej na pokazanej w zbliżeniu twarzy Aleksieja towarzyszy – bardzo zdecydowanie podnoszący napięcie tej sceny i oddający kulminację obecnej w uczuciach jedności przeciwieństw – fragment z *Pasji wg św. Jana*. Jest to partia Ewangelisty mówiąca o śmierci Chrystusa i towarzyszącym jej zmartwychwstaniu świętych: *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück von oben an bis unten aus...*⁷²

Pojawiający się w scenie przyjazdu Ojca kolejny cytat – portret *Portret Ginevry de' Benci* Leonarda da Vinci – jest próbą ukazania głębi przeżyć Matki cieszącej się z wizyty ojca swoich dzieci i przeżywającej fakt, że nie jest on już jej mężem. Skomplikowany charakter jej odczuć znajduje odzwierciedlenie w obrazie Leonarda. Tarkowski uzasadnił w *Czasie utrwalonym* swój wybór: *Próba rozłożenia portretu Leonarda na poszczególne elementy kompozycyjne nie przyniesie żadnych rezultatów. Nie uda nam się w ten sposób wyjaśnić istoty wywieranego przez wizerunek wrażenia. Jego oddziaływanie emocjonalne polega na niemożności jednoznacznego nazywania zespołu cech skupionych w postaci kobiety*⁷³. Obraz jest zarazem łącznikiem między postaciami Matki i opuszczonej przez męża Natalii, która pojawia się w kolejnej, rozgrywającej się współcześnie scenie filmu.

Spojrzenia

Lustro, w znaczeniu symbolicznym, odbija duszę człowieka, ukazuje jego troski, radości i wspomnienia, jest zdolne wywoływać obrazy ludzi żyjących w przeszłości. Potrafi też zatrzymać pojawiające się na jego tafli obrazy i ukazać je w szczególnych warunkach na nowo. Lustro jest narzędziem samooglądu, refleksji nad sobą i samopoznania. Może też być atrybutem prawdy, z której czas zdjął swoją zasłonę⁷⁴. Tafle luster, bardzo często pojawiające się w filmie Tarkowskiego, przypominają o swych właściwościach nieomal nieustannie.

Jeżeli życie człowieka jest próbą labiryntu, to na jego drodze może pojawić się zwierciadło, w którym wędrowiec będzie mógł rozpoznać swoje prawdziwe obli-

cze. *Ostateczna wiedza to znajomość samego siebie, zrozumienie własnego ja, rozważone we własnym sumieniu. Jest to głęboka racja częstego znajdowania się zwierciadła w głębi labiryntu* – pisze Paolo Santarcangeli ⁷⁵.

W *Zwierciadle*, podobnie jak we wszystkich filmach Tarkowskiego, pojawia się poezja i odwołania do utworów literackich, przywoływane są wielkie dzieła malarskie i cytowane wybitne utwory muzyczne. Być może to właśnie dzieło sztuki jest tym zwierciadłem, w którym najgłębiej może się uwidocznić pełnia ludzkiego losu. Tarkowski, mówił: ... *to dla mnie bardzo konkretne korzenie* ⁷⁶.

Porównując poezję Arsenija Tarkowskiego i filmy jego syna, nietrudno dostrzec głęboką więź – biologiczną, estetyczną i duchową – łączącą ojca-poetę i syna-reżysera. Obu Tarkowskich łączy sposób odczuwania świata, a w ich twórczości jest obecna podobna symbolika: drzewa, ziemia, trawy i rośliny, woda i wilgoć. W dziełach obu twórców człowiek odnajduje rację swego istnienia w obrazie natury ⁷⁷, w przekonaniu o nieśmiertelności ludzkiej duszy. Powód obecności wierszy Arsenija Tarkowskiego w *Zwierciadle* jest osadzony znacznie głębiej niż tylko w więziach rodzinnych i założeniach kompozycyjnych dzieła filmowego.

W filmie Tarkowskiego lustrem jest także kamera. W epizodzie w domu doktora Sołowiowa jego żona Nadieżda Pietrowna przymierza turkusowe kolczyki i przygląda się swojemu odbiciu, patrząc wprost w kamerę.

Jest w *Zwierciadle* jeszcze inny rodzaj spojrzenia. To spojrzenie postaci wprost w obiektyw kamery, która jednak nie pełni, jak w przywołanym wyżej ujęciu, roli zwierciadła. W epizodzie sprzedaży kolczyków przejście do sceny lewitacji Matki odbywa się przez montaż dwóch pokazanych w zbliżeniu, skierowanych wprost w kamerę spojrzeń: bohaterki filmu i jej męża. Prosto w kamerę patrzy także w tym samym epizodzie siedząca przy piecu dziewczyna, której dłoń chwilę potem przeświecili blask ognia. Taki rodzaj spojrzenia pojawia się w filmie Tarkowskiego o wiele częściej. W prologu filmu patrzy w kamerę jękający się chłopiec. Podobnie czyni Matka myjąca włosy w scenie sennej wizji obrazującej rozpad jej małżeństwa. W epizodzie w drukarni Matka odwraca się i patrzy w obiektyw kamery w chwilę po stwierdzeniu, że robiąc korektę, nie popełniła jednak błędu. Wprost w kamerę patrzą też ludzie pokazywani w obecnych w *Zwierciadle* kronikach filmowych: chłopcy i dziewczynka z lalką ze zdjęć zrealizowanych w Hiszpanii, niektórzy z żołnierzy idących przez Siwasz, rosyjski żołnierz powstrzymujący hunwejbiniów nad rzeką Ussuri. W ostatniej scenie filmu patrzy prosto w kamerę siedząca na łące obok męża Matka.

Co oznaczają te spojrzenia? Odwołując się do bliskiej Tarkowskiemu tradycji malarstwa ikonowego, można postawić pytanie, czy ten rodzaj spojrzenia jest próbą odwołania się przez reżysera do stosowanej w ikonografii perspektywy wewnętrznej. W sztuce egipskiej, antycznej i w malarstwie średniowiecznym na obrazie mogło pojawić się niezwiązane z jego kompozycją wyobrażenie oczu ⁷⁸, które miały symbolizować obecnego wewnątrz obrazu abstrakcyjnego widza i informować, że świat przedstawiony patrzy na stojącą przed obrazem osobę i otwiera się przed nią.

Punkt zbiegu linii perspektywy wewnętrznej nie znajduje się w głębi obrazu, jak ma to miejsce w przypadku perspektywy linearnej, lecz wśród widzów. *Perspektywa jakby wychodzi od tego, kto wpatruje się w ikonę, a więc linie zbliżają się do obserwatora i sprawiają wrażenie, jakby te dwie osoby szły na spotkanie ze*

sobą – pisze Paul Evdokimov w książce *Sztuka ikony. Teologia piękna* ⁷⁹. Trudno doszukiwać się w obecności perspektywy wewnętrznej w *Zwierciadle* odniesień do sfery sacrum. To raczej próba przeniesienia do filmu rozwiązania formalnego mogącego pomóc widzowi w uruchomieniu – w tym tak złożonym pod względem formy dziele – procesu projekcji-identyfikacji.

W ostatniej scenie obrót kamery o 180° ukazuje przestrzeń pól, skraj lasu i miejsce, w którym stoi dom. Celem tak poprowadzonej panoramy jest pokazanie znajdującego się początkowo poza polem widzenia kluczowego elementu ujęcia. Na łące, wśród krzewów siedzą Ojciec i Matka – młodzi, rozmarzeni i uśmiechnięci. – *Chcesz mieć chłopca czy dziewczynkę?* – pyta mężczyzna ⁸⁰. Od domu oddziela ich ogrodzenie, to samo, na którym siedziała Matka w pierwszej scenie filmu. Jesteśmy ponownie w przestrzeni, która w *Zwierciadle* jest związana z problematyką rodzinnego domu i drogi życia.

Matka unosi się – i patrzy w zbliżeniu prosto w kamerę, a w jej oczach pojawiają się łzy. Potem odwraca głowę i spogląda ponad gałązkami krzewów. Widzi... siebie jako starą kobietę prowadzącą drogą przez las dwójkę małych dzieci, syna i córkę. Słyszymy dochodzącą spoza kadru muzykę. Rozbrzmiewa pierwsza część *Pasji wg św. Jana* Jana Sebastiana Bacha, z partią chóru śpiewaną w języku niemieckim. Pierwsze dwa wersy są cytatem z *Psalmu 8*, autorstwo kolejnych jest przypisywane samemu Bachowi.

*O Panie, nasz Boże,
Jak przedziwne Twe imię po wszystkiej ziemi! ⁸¹
Niech męka Twa świadectwem nam,
Żeś Ty prawdziwy Boży Syn,
Na wieki wieków
Nawet w wielkiego poniżenia czas,
Byłeś sławiony wszak.*

Oglądamy ujęcia pokazujące zmurszały pień drzewa, zasypaną studnię, porośniętym mchem fundamenty domu, dziko rosnące krzewy: *...i w proch się obrócisz* – zdaje się dopowiadać obraz. Ponownie pojawiają się ujęcia idącej starej kobiety, matki Tarkowskiego, z małymi dziećmi. Ten obraz przywołuje skojarzenie – odległe, a jednak mocno osadzone w finałowej scenie *Zwierciadła*. Postać wędrującej przez świat starej kobiety wyobrażała, zgodnie z tradycją judaistyczną, Szechinę – objawienie się Boga na scenie świata, tajemnicę jego obecności. Franz Rosenzweig, jeden z największych teologów żydowskich XX w., pisał: *Sam Bóg oddziela się od siebie, oddaje się swojemu ludowi, współcierpi z nim, przenosi się wraz z nim na wygnanie...* ⁸²

Matka Tarkowskiego jest ubrana w ciemną kurtkę przypominającą tę, którą nosi na zdjęciach sprzed wojny. Można w tym podobieństwie dostrzec kolejny element potwierdzający wpisaną w *Zwierciadło* dokładność faktograficzną. Jednak strój matki – postrzegany jako kostium filmowej postaci – niesie dodatkowe znaczenia. Jest to strój osoby będącej w podróży. Jest to okrycie, które ma chronić przed niebezpieczeństwami życia. Tak jak wierzchnia riasa, której nie zdejmuje w czasie swojej wędrówki Andriej Rublow, jak kostiumy przygotowane dla bohaterów kolejnych filmów Tarkowskiego.

I znowu, po cięciu montażowym, zapłakana Tieriechowa w roli młodej Matki patrzy prosto w obiektyw kamery. Ponownie odwraca głowę, spogląda za siebie... Na środku pola gryki stoi słup telegraficzny z poziomą poprzeczką, który w tej scenie jest krzyżem. Stojąca obok niego Matka, grana przez Tieriechową, patrzy z oddali na idącą przez pole starą kobietę, która pojawiając się na pierwszym planie, ogląda się do tyłu. Widzi... siebie jako młodą kobietę stojącą pod krzyżem. Życie zostaje spięte klamrą spojrzeń.

Inspiracją do ostatniej sceny filmu, w której matka Tarkowskiego pojawia się równocześnie z grającą w filmie jej rolę aktorką, zdają się dwukrotnie naświetlone fotografie wykonane przez Aleksandra Gordona w latach 60. w Ignatiewie, które wówczas bardzo poruszyły Andrieja Tarkowskiego, czyniącego już wtedy plany nakręcenia filmu o matce i swoim dzieciństwie⁸³.

Różne przebiegi czasu nakładają się na siebie. Niezmienna zdaje się tylko ziemia, pole porośnięte gryką i biegnąca obok polna droga z koleinami wypełnionymi wodą, w której odbija się niebo. Matka odchodzi wraz z dziećmi w stronę zachodzącego słońca.

Cichnie muzyka i chór. Rozlega się głośny okrzyk małego chłopca, który przez swe znaczenie łączy się z wypowiedzianymi w prologu *Zwierciadła* słowami *Mogę mówić!* i współtworzy obecne w warstwie dźwiękowej obramowanie filmu. Tak wyraża swoją radość wkraczający dopiero w życie Alosza, który za kilkadziesiąt lat stanie się narratorem, mężczyzną umierającym w przedostatniej scenie filmu. Tak zbudowana jest właściwa, wewnętrzna rama *Zwierciadła* – obrazu ziemskiego pielgrzymowania.

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Fragment rozdziału poświęconego filmowi *Zwierciadło* z książki *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*.

¹ Na temat labiryntu przedstawiającego zob. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 200-210.

² Zdanie to jest wypowiedziane w scenariuszu filmu *Z życia marionetek*. Podobną uwagę można także odnaleźć w innym dziele Bergmana, w filmie *Godzina wilka: Dziękuję wam, zwierciadło jest rozbite, ale co przedstawiają odlamki*. Zob.: I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, WAiF, Warszawa 1993, s. 42.

³ Materiałem źródłowym, do którego odwoływano się w trakcie budowy scenografii, a także w czasie przygotowywania kostiumów i rekwizytów oraz charakteryzacji postaci, były zdjęcia zachowane w rodzinnym albumie Tarkowskich. Ich autorem był Lew Gornung, wieloletni przyjaciel rodziny, zapalony fotoamator. Przed rozpoczęciem zdjęć Mosfilm, na życzenie Tarkowskiego,

kupił od Lwa Gornunga blisko dwieście negatywów. Jego zdjęcia stały się dla Tarkowskiego źródłem inspiracji, a nawet wzorcem przy kadrowaniu wielu poszczególnych planów filmowych i opracowywaniu ujęć. Zob.: M. Tarkowskaja, *Ja mogu goworit'*, „Iskusstwo Kino”, 1989, nr 2, s. 103.

⁴ A. Tarkowskij, *Arbeitstagebuch Nr. 1*, w: A. Tarkowskij, *„Der Spiegel”*. *Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, red. Ch. Bertonecini, Ullstein, Frankfurt a. Main/Berlin, 1993, s. 240.

⁵ Por.: M. Zalewski, *„Zwierciadło”*. *Analiza warsztatowa*, „Kino” 1980, nr 11, s. 41-44.

⁶ A. Tarkowski, *Dzienniki*, tłum. i oprac. S. Kuśmierczyk, IS PAN, Warszawa 1998, s. 46.

⁷ A. Tarkowski, *O sobie i swoich filmach*, tłum. Z. Podgórzec, „Film na świecie”, nr 363-364, marzec – kwiecień 1989, s. 67.

- ⁸ Podobieństwo losów małżeństwa rodziców Tarkowskiego i pierwszego małżeństwa reżysera jest, jak pisze w swoich wspomnieniach Irma Rausz-Tarkowska, *wręcz śmieszne*. Andriej Tarkowski poznał pierwszą żonę na studiach, w podobnej sytuacji poznali się rodzice Tarkowskiego. Reżyser odszedł od niej, kiedy jego pierwszy syn miał 4 lata. Kiedy Arsienij Tarkowski opuścił rodzinę, Andriej miał również 4 lata. Por. I. Rausz-Tarkowska, *Fragmenty interwju*, w: *Andriej Tarkowskij. Nostalgja*, oprac. P. Wolkowa, AST, Chranitieł, Zebra E, Moskwa 2008, s. 340.
- ⁹ *Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger*, „Res Publica”, 1987, nr 1, s. 138.
- ¹⁰ Dialogi ze *Zwierciadła* podają za listą dialogową filmu w przekładzie Andrzeja Miłosza.
- ¹¹ Mężczyzną leżącym w łóżku jest Andriej Tarkowski. W czasie montażu *Zwierciadła* reżyser skrócił ujęcie tak, by nie było widać jego twarzy. Oto jak zapamiętała realizację tej sceny Olga Surkowa: [Tarkowski] *prowadził próbę swojej śmierci. Próbował i filmował. (...) Wyskoczył z łóżka, żeby ustalić z Rerbergiem, w jaki sposób przed śmiercią wyfrunie z jego ręki ptak. W atelier panuje halas. „Cicho! Nawet umrzeć nie dadzą spokojnie!” Potem, zamiast Andrieja, do łóżka kładzie się Rerberg, żeby Andriej mógł prześledzić sposób realizacji ujęcia. Ptaki przyniósł dziwny, niesłyszający mężczyzna. To czyżki. Jeden z nich nie może latać i posłusznie siedzi na ręce swojego pana. Za każdym razem podlatuje do niego drugi, wyfruwający ze słabnącej ręki umierającego Andrieja*, w: O. Surkowa, *S Tarkowskim i o Tarkowskom*, „Raduga”, Moskwa 2005, s. 154.
- ¹² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 343.
- ¹³ Zob.: A. Tarkowski, *Czas utrwalaony*, tłum., przypisy i posłowie S. Kuśmierczyk, wyd. 2, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 112.
- ¹⁴ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 2, tłum. A. Wat, przejrzał i poprawił oraz przypisy opracował Z. Podgórzec, Puls, London 1993, s. 143, 480.
- ¹⁵ *Tybetańska Księga Umarłych*, tłum. i oprac. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1991, s. 8.
- ¹⁶ Tamże, s. 10-11.
- ¹⁷ Lama Anagarika Govinda, *Creative Meditation and Multi-Dimensional Consciousness*, London 1977, s. 192. Cyt. za: *Tybetańska Księga Umarłych*, dz. cyt., s. 39.
- ¹⁸ *Tybetańska Księga Umarłych*, dz. cyt., s. 40.
- ¹⁹ W okresie realizacji *Zwierciadła* Tarkowski uznawał *Pasję wg św. Jana* Bacha za swój ulubiony utwór muzyczny. Zob. A. Tarkowski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 95.
- ²⁰ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 476.
- ²¹ A. Tarkowski, *Pierwsze spotkania*, tłum. A. Mandalian, w: tegoż, *Pierworództwo*, dz. cyt., s. 42.
- ²² E. Papla, *Człowiek, natura i kultura w liryce Arsienija Tarkowskiego*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, pod red. P. Fasta, E. Rozek, Śląsk, Katowice 1994, s. 184.
- ²³ A. Tarkowski, *Czas utrwalaony*, dz. cyt., s. 70.
- ²⁴ Wypowiedź Andrieja Konczałowskiego w filmie dokumentalnym *Rerberg i Tarkowski. Odwrotna strona „Stalkera”*, reż. I. Majboroda, Rosja 2008.
- ²⁵ Wypowiedź Georgija Rerberga tamże.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ W. Kandynski, *O duchowości w sztuce*, wst. M. Bill, tłum. St. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 94.
- ²⁸ W tej scenie po raz drugi pojawia się w filmie sam Tarkowski. W jednym z ujęć widać wchodzącego do domu mężczyznę. Jego prawie cała twarz pozostaje poza górnym ograniczeniem kadru, widać tylko podbródek, usta, wąsy i nos. Dmitrij Sałynskij dokonał porównania widocznego fragmentu twarzy z wykonanym na planie *Zwierciadła* zdjęciem twarzy Tarkowskiego. Zestawienie nie pozostawia wątpliwości – wchodzącym mężczyzną jest Andriej Tarkowski. Zob. D. Sałynskij, *Kinogiermienievitka Tarkowskiego*, „Kwadriga”, Moskwa 2009, s. 206-207.
- ²⁹ We wrześniu 1989 r. Tarkowski wziął udział w zorganizowanej w Rzymie konferencji odbywającej się pod hasłem „Filmowe kradzieże – intryga międzynarodowa”, poświęconej problemowi wzajemnego oddziaływania na siebie poszczególnych reżyserów filmowych. Przyznał wówczas, że scena, w której Ałosza pozostaje sam w epizodzie sprzedaży kolczyków, już po opracowaniu jej układu inscenyjacyjnego zaczęła mu bardzo przypominać ujęcia z filmów Bergmana. *Ostatecznie zostawiłem wszystko tak, jak było na początku, ale tylko dlatego, że nagle zapragnąłem jak gdyby przesłać pozdrowienie swojemu kole-dze... Coś w tym rodzaju...* Wypowiedź Tarkowskiego na konferencji została sfilmowana: *Il ciemna e un mosaico tempo di fatto*, reż. D. Baglivo, Ciak Studio, Włochy 1983. Zob.: *Kino jest mozaiką ułożoną z czasu*, na podst. ścieżki dźwiękowej filmu oprac. i przeł. A. M. Walisiak, „Powiększenie” 1987, nr 1-2, s. 121.

- ³⁰ J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonica, Warszawa 2006, s. 90.
- ³¹ Historyk filmu, oglądający gwałtowne porwy wiatru pojawiające się w *Zwierciadle*, może zadać sobie pytanie, czy Tarkowski mógł być zainspirowany podobnymi propozycjami pojawiającymi się w sztuce filmowej wcześniej. Twórca *Zwierciadła* z pewnością oglądał *Powięższenie* Michelangelo Antonioniego z 1966 r., ze sceną w parku, w której wiatr poruszający koronami drzew współbrzmi ze stanem psychicznym bohatera filmu, poszukującego przypadkowo sfotografowanych przez siebie zwłok. Trudno tu jednoznacznie mówić o oddziaływaniu na siebie poszczególnych twórców. Mogą oni niezależnie od siebie odnajdować podobne rozwiązania, odwoływać się do otaczającej człowieka rzeczywistości.
- ³² W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, IW PAX, Warszawa 1989, s. 63.
- ³³ P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. ks. J. Klinger, IW Pax, Warszawa 1986, s. 307.
- ³⁴ B. Szydłowski, *Chrześcijański świat filmów Andrieja Tarkowskiego*, w: *Andriej Tarkowski*, red. B. Żmudziński, ACK „Rotunda”, Kraków 1996, s. 59.
- ³⁵ *Akoloutheo* – gr. „iść za kims”, „naśladować”.
- ³⁶ Z. Mitosek, *Mimesis i religia*, w: *Mimesis w literaturze i sztuce*, oprac. Z. Mitosek, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 174.
- ³⁷ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 124-128.
- ³⁸ E. N. Artemiew, w: M. Turowskaja, *7,5 ili filmy Andrieja Tarkowskiego*, Moskwa 1991, s. 99. Zob. też: E. Artemiew, *On dawał mi polnuju swobodu*, w: *Mir i filmy Andrieja Tarkowskiego*, „Iskusstwo”, Moskwa 1991, s. 365.
- ³⁹ Wypowiedź Mariny Tarkowskiej w filmie dokumentalnym *Rerberg i Tarkowski. Odwrotna strona „Stalkera”*, dz. cyt.
- ⁴⁰ A. Tarkowski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 13.
- ⁴¹ W. Owczinnikow, *Wietka sakury*, „Nowy Mir” 1970, nr 2-3.
- ⁴² A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 62.
- ⁴³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. I, *W stronę Swanna*, tłum. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1956, s. 68. Zob. A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt. s. 62.
- ⁴⁴ M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003, s. 183.
- ⁴⁵ J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, przeł. H. Lipszyc, w: *Estetyka japońska*, t. III, *Piękno życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 83.
- ⁴⁶ J. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiiego o sztuce nō*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 160.
- ⁴⁷ M. Tarkowskaja, *Ja mogu goworit’*, dz. cyt., s. 108.
- ⁴⁸ Warto przywołać zdarzenie, które miało miejsce w czasie montażu fragmentów z hiszpańskiej kroniki filmowej, o którym opowiedział Tarkowski na wykładzie dla uczestników Wyższego Studium Scenarzystów i Reżyserów w Moskwie w 1981 r. Jedno z ujęć, mimo długotrwałych, wielokrotnie ponawianych prób – „nie chciało” zmontować się z innymi materiałami dokumentalnymi. Pokazywało ono uzbrojonego w karabin rewolucjonistę, kłęczącego i całującego swoje dziecko, które odchodziło, zalewając się łzami, a ojciec odprowadzał je wzrokiem. Ujęcie zostało zrealizowane całkowicie poprawnie, a jednak, z niewiadomych dla Tarkowskiego powodów, było inne niż pozostałe zdjęcia dokumentalne. Reżyser postanowił wyjaśnić tę tajemnicę. Poprosił montażystę o pokazanie całości hiszpańskich materiałów dokumentalnych, przechowywanych wówczas w archiwum filmowym w Krasnojarsku. Dopiero wówczas zauważył, że istniały trzy duble tego samego zdarzenia. Kiedy zalane łzami dziecko odchodziło, operator prosił je, aby wróciło i pożegnało się z ojcem przed kamerą raz jeszcze. Brak szczerości w ujęciu nie pozwolił na zmontowanie go z innymi. Ten fragment kroniki nie znalazł się w *Zwierciadle*. A. Tarkowski, *Lekcji po kinoreżysurii*, oprac. K. Łopuszanski, Leningrad 1989, s. 114–115.
- ⁴⁹ D. Maillat, J. Fieschi, *Andrei Tarkovsky*, „Cinematographe”, nr 35, II 1978, s. 25.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 53.
- ⁵² W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. St. Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986, s. 142-143.
- ⁵³ Zob.: A. Żeleznikow, *Tajny rakietych katastrof*, Moskwa 2004.
- ⁵⁴ Przemiana odzwierciadlająca się na twarzy dziewczynki jest tak wyrazista, iż można podejrzewać, że w końcowym fragmencie ujęcia została wprowadzona w trakcie montażu zmiana częstotliwości klatek. Widz nie jest jednak w stanie zauważyć tego zabiegu, może dostrzec jedynie jego rezultat uobecniony w czystości i głębi przekazu.
- ⁵⁵ Punkt złotego podziału, wypadający w 39 minucie filmu, to 0,382 całej, trwającej 102 minuty projekcji *Zwierciadła*.

- ⁵⁶ Zob.: S. Kuśmierczyk, „*I stałem się ziemią jałową*”. „*Matka Joanna od Aniołów*” Jerzego Kawalerowicza, w: tegoż, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Skorpion, Warszawa 1999, s. 17-20, 130-133.
- ⁵⁷ Zarejestrowane na taśmie barwnej ujęcie odwołuje się do wspomnień reżysera z okresu wojny, kiedy mieszkał w podmoskiewskim miasteczku Pieriedielkino, w opuszczonej dacy, która należała wcześniej do rozstrzelanego w 1938 r. Bruno Jasińskiego. Znajdowały się w niej *góry książek, szczególnie książek o sztuce, z niezliczoną liczbą ilustracji: porzucone książki, tak jak porzucone dzieci, jak my. Leonardo da Vinci pasował naprawdę do naszych uczuć dzieci porzuconych*. M. Martin, *Propos d'Andrei Tarkovsky*, „Écran”, 1978, nr 66, s. 31. Cyt. za: *Andriej Tarkowski o „Zwierciadle”*, przeł. J. Galewska, „Film na świecie” nr 267, XI 1980, s. 53-54.
- ⁵⁸ Przypatrzmy się bliżej obecności muzyki Artemiewa w tej scenie: Natalia się śpieszy, zawartość jej torebki wysypuje się na podłogę. Kiedy Ignat pochyla się, by pomóc zebrać rozsypane monety, w scenie pojawiają się dźwięki muzyki elektronicznej. Muzyka cichnie w momencie, kiedy nieznamą kobieta, która niespodziewanie pojawiła się w mieszkaniu, prosi Ignata o wzięcie z półki zeszytu. Elektroniczne dźwięki powracają w zakończeniu sceny, gdy Ignat idzie otworzyć drzwi, a potem obserwuje znikający z blatu stołu ślad filiżanki. Rozmowa chłopca z nieznaną otrzymuje dzięki temu autonomię i wykracza poza linearność czasu.
- ⁵⁹ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 170.
- ⁶⁰ Kuzniecowska filiżanka – chodzi o filiżankę wyprodukowaną w znanej i cenionej w Rosji fabryce Kuznieców.
- ⁶¹ List Aleksandra Puszkina do Piotra Czaadajewa, 19 października 1836 r., z Petersburga do Moskwy. Cyt. za: A. Puszkina, *Listy*, tłum. M. Toporowski i D. Wawilow, komentarz oprac. D. Wawilow i O. Usenko, PIW, Warszawa 1976, s. 513.
- ⁶² Tamara Ogorodnikowa była kierownikiem produkcji filmu *Andriej Rublow*. Tarkowski obsadzał ją w swoich filmach w rolach epizodycznych. Wierzył, że jej obecność przynosi mu szczęście.
- ⁶³ *Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger*, „Res Publica”, 1987, nr 1, s. 139-140.
- ⁶⁴ D. Maillet, J. Fieschi, *Andrei Tarkovsky*, dz. cyt., s. 27.
- ⁶⁵ T. G. Ogorodnikowa, w: M. Turowskaja, *7,5 ili filmy Andrieja Tarkowskiego*, dz. cyt., s. 77.
- ⁶⁶ Reżyser tak pisał o nich w książce *Czas utrwalony: Zdumiała nas wartość estetyczna dokumentu, obdarzająca go niezwykle silną emocjonalną. Bezpośrednio i wiernie utrwalona na taśmie prawda po prostu przestawała być podobna do prawdy. Stała się obrazem aktu składania ofiary i ceny tej ofiary, obrazem przełomu historycznego i jego nieprawdopodobnych kosztów. Autor tych zdjęć był naprawdę niezwykle uzdolniony! Obraz był tak niezwykle przytłaczający i przejmujący, ponieważ w kadrze byli widoczni tylko ludzie. Ludzie brodzący po kolana w płynnym błocie na niekończących się, sięgających po horyzont bagnach, pod płaskim, białym niebem. Prawie nikt stamtąd nie powrócił. Niezmierzona głębina utrwalonych na taśmie minut rodziła przeżycie przypominające katharsis*, dz. cyt., s. 138.
- ⁶⁷ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 71.
- ⁶⁸ Tamże, s. 66.
- ⁶⁹ E. N. Artemiew, w: M. Turowskaja, *7,5 ili filmy Andrieja Tarkowskiego*, dz. cyt., s. 96.
- ⁷⁰ Montażystka filmu Ludmiła Fejginowa wspominała: *W „Zwierciadle” zostały także wykorzystane obszerne fragmenty kroniki filmowej z okresu wojny i zaproponowałam, aby właśnie tym obrazom towarzyszyły wiersze Arsenija Tarkowskiego. Dzisiaj ludzie rozumieją już więcej, ale wówczas, w 1972 roku, nie wszyscy widzowie mogli przeniknąć do głębi poetyckiego świata. Na tle wstrząsających zdjęć kroniki filmowej wiersze stawały się bardziej wiarygodne i łatwiejsze w odbiorze, a kronika była bardziej poetycka*. L. Fejginowa, *Piat' filmow s Tarkowskim*, w: O Tarkowskim. *Wspominania w dwóch knigach*, oprac. M. Tarkowskaja, Dedalus, Moskwa 2002, s. 177-178.
- ⁷¹ A. Tarkowski, *Życie, życie*, tłum. J. Waczków, w: tegoż, *Pierworództwo*, dz. cyt., s. 56-58. Można postawić pytanie, czy związane z obrazami wojny, zaprzeczające istnieniu śmierci słowa wiersza mogły być dla reżysera filmu czymś więcej niż tylko wprowadzonym do *Zwierciadła* rodzajem poetyckiego komentarza. Nie wiemy, czy Arsenij Tarkowski opowiedział synowi o niezwykłym przeżyciu, którego doświadczył w styczniu 1944 r., kiedy leżał po amputacji nogi w namiocie szpitala polowego. Było to związane ze stanem śmierci klinicznej doświadczenie wyjścia poza ciało. Ojciec Tarkowskiego poczuł, że unosi się pod sufit namiotu. Widział z góry swoje martwe ciało leżące na łóżku. Kiedy zapragnął przenieść się do sąsiedniego namiotu, by zobaczyć, co się tam dzieje, odczuł, że może już

nigdy nie powrócić do swojego ciała. Przestraszony, z olbrzymim wysiłkiem powrócił nad swoje łóżko i wszedł z powrotem do ciała. Przeżycie Arsenija Tarkowskiego, ujawnione już po jego śmierci, jest znane z relacji jednego z jego przyjaciół. Zostało opisane w książce *Psychologija smierti i umiranja*, Minsk 1998, s. 133. Podają za: *Andriej Tarkowskij. Nostalgija*, dz. cyt., s. 88-89.

⁷² Mt 27,51-52: *A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół; ziemia zadrzęła i skały zaczęły pękać. Groby się otworzyły i wiele ciał Świętych, którzy umarli powstało.* Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wyd. 2 zmienione, Pallotinum, Poznań – Warszawa 1980.

⁷³ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, dz. cyt., s. 113.

⁷⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 207.

⁷⁵ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 209.

⁷⁶ D. Maillet, J. Fieschi, *Andrei Tarkowsky*, dz. cyt., s. 27.

⁷⁷ E. Papla, *Człowiek, natura i kultura w liryce Arsenija Tarkowskiego*, dz. cyt., s. 184.

⁷⁸ B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki*, tłum. Z. Zaron, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1975, s. 219.

⁷⁹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Wyd. Księży Marianów, Warszawa 1999, s. 190.

⁸⁰ W pierwotnej, zapisanej przez Tarkowskiego wersji pytanie to było skierowane do męż-

czyzny i brzmiało: *Czego byś pragnął ponad wszystko?* A. Tarkowskij, *Arbeitsstagebuch*, dz. cyt., s. 228.

⁸¹ Ps 8,2. Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, dz. cyt.

⁸² Cyt. za: J. Salij OP, *Logika Bożego udzielania się ludziom*, „Gość Niedzielny” 2001, nr 23.

⁸³ Aleksandr Gordon, mąż Mariny Tarkowskiej, spędzał w latach 60. wraz z rodziną wakacje w Ignatiewie, w tej samej miejscowości, w której Andriej i jego siostra Marina bywali w dzieciństwie z rodzicami. Nawet kwatery małżeństwo Gordonów wynajmowało u tego samego gospodarza – Pawła Gorczakowa. W 1963 roku, po powrocie z wakacji, Gordon pokazał Tarkowskiemu wykonane przez siebie zdjęcia. Niektóre z nich były dość niezwykle, miały podwójną ekspozycję. Gordon, fotografując, zapomniał przesunąć film w aparacie. Oglądając te fotografie, trudno się oprzeć wrażeniu, że utrwalone na nich osoby i obrazy przestrzeni istnieją w dwóch różnych wymiarach czasowych: w terażniejszości i w jakimś innym, tajemniczym czasie, który przeminął, a jednocześnie wciąż jest obecny. Po wielu latach Gordon zapisał: [Tarkowski] *powściągliwie pochwalił, wyczulem jego zaniepokojenie i ukryte wzburzenie, jakbym zajrzał do pomieszczenia, do którego nie miałem wstępu lub nieumyślnie przeczytał cudzy list. Nagle Andriej powiedział: „Nie pokazuj nikomu tych fotografii. Chcę nakręcić o Ignatiewie film”.* A. Gordon, *Pieriesieczenija w: O Tarkowskom. Wspominanija w dwóch knigach*, dz. cyt., s. 463.

