

Z historii kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.437>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Marcin Zgliński

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

<https://orcid.org/0000-0002-0662-5306>

Między spojrzeniami. Film *Wniebowstąpienie* Larysy Szepitko i tryptyk *Kino* Jurija Rakszy

Słowa kluczowe:

Jurij Raksza;
Larysa Szepitko;
kino radzieckie;
malarstwo radzieckie

Abstrakt

Autor omawia tryptyk Jurija Rakszy p.t. *Kino* (1977), który stanowi malarską głosę do filmu *Wniebowstąpienie* Larysy Szepitko zrealizowanego na podstawie wojennej powieści Wasila Bykaua. Raksza, odpowiedzialny również za koncepcję wizualną filmu, stworzył alegorię traktującą nie tylko o *Wniebowstąpieniu*, ale też o fenomenie kina, kondycji artysty, jego wyborach etycznych i estetycznych w obliczu zewnętrznych – głównie politycznych – uwarunkowań. Wielowarstwowe dzieło łączy wiele tropów i odwołuje się bezpośrednio do emocji odbiorcy, wciągając go niejako w świat fundamentalnych dylematów moralnych i egzystencjalnych przez aluzje do wielkiej tradycji religijnej sztuki europejskiej, zarówno tradycji Wschodu, jak i Zachodu,

Związki pomiędzy malarstwem i filmem, a więc dwoma fenomenami przynależącymi do sztuk wizualnych, są zagadnieniem szerokim i niejako oczywistym¹. Nie ma tu potrzeby przywoływania licznych przykładów filmów inspirowanych konkretnymi obrazami czy też, w szerszym ujęciu, twórczością poszczególnych malarzy, a także takich, których kadry stanowią mniej lub bardziej dosłowne rekonstrukcje konkretnych płócien. Nie podejmę się tu zestawiania typologii owych relacji – od korespondencji mediów po dosłowny cytat. Jest jednak w kontekście niniejszego tekstu warte przypomnienia, że jednym z olśniewających mistrzów transplantacji świata malarskiego w tkankę filmu był Andriej Tarkowski (choćby zapierające dech w piersi cytaty Breughlowskie z *Myśliwych na śniegu* w *Zwierciadle* z 1974 r.), którego twórczość stanowi jeden z ważnych kluczy do odczytania znaczeń w „filmowym” obrazie Rakszy, gdyż dzieło traktuje o kręgu artystów, z których część była jego stałymi współpracownikami, a samo *Wniebowstąpienie* nosi czytelne znamiona inspiracji jego filmami.

Znacznie rzadziej spotykamy wybitne dzieła plastyczne bezpośrednio inspirowane kinematografią, a jeszcze bardziej wyjątkowa jest sytuacja, gdy dzieło malarskie stanowi niejako głos do konkretnego filmu, jest precyzyjnie skonstruowanym komentarzem i stara się w ezopowym języku wyartykułować to, czego na taśmie, z przyczyn tak odgórznej cenzury, jak i autocenzury twórców, nie można pokazać wyraźniej. O wyjątkowości sytuacji stanowi też fakt, że obraz namalował artysta w ogromnej mierze odpowiedzialny za wizualną konstrukcję filmu, jego realny współtwórca. W dodatku obraz Rakszy traktuje nie tylko o konkretnym filmie i osobach zaangażowanych w jego powstanie (jest *nota bene* jednym z najbardziej niezwykłych „rozszerzonych” autoportretów), lecz także o fenomenie kina i – nawet przede wszystkim – o kondycji artysty oraz o jego nierozzerwalnie powiązanych wyborach etycznych i estetycznych w obliczu różnych „zewnętrznych” uwarunkowań. Wielowarstwowe dzieło łączy owe wszystkie tropy, odwołując się bezpośrednio do emocji odbiorcy, wciągając go w świat fundamentalnych dylematów moralnych i egzystencjalnych, stawiając na pozycji sędziego. Płótno wnosi bowiem niejako ponad samym filmem poddaną aktualizacji projekcję problemów etycznych czasu grozy wojennej, przeniesioną ze sfabularyzowanej fikcji literackiej na dylematy pracy twórczej w Związku Radzieckim doby Breżniewowskiej stagnacji.

I

Film *Wniebowstąpienie* (*Woschożdzenije*) według scenariusza opartego na powieści Wasila Bykaua pt. *Sotnikow* Larysa Szepitko ukończyła w 1976 r. – miała wówczas 38 lat i była reżyserką o ugruntowanej już pozycji². Starania o produkcję zainicjowała trzy lata wcześniej, jednak w związku z wysoce kontrowersyjnym tematem zderzyła się z obstrukcją scentralizowanego aparatu państwowej kinematografii. Nie miała wśród urzędników i aparatczyków dobrej opinii, uchodziła za zbyt niezależną. Państwowa agencja Goskino kategorycznie odmówiła wydania pozwolenia na produkcję, obiekcje zgłaszała też Główna Dyrekcja Polityczna Armii Radzieckiej i Marynarki Wojennej mająca decydujący głos w kwestii treści filmów o tematyce wojennej. Uznano, nawiasem mówiąc całkowicie trafnie, że reżyserka na kanwie narracji opartej na epizodzie z walk partyzanckich na obszarach okupowanych chce skonstruować „przypowieść religijną o konotacjach misty-

cznych". Szepitko wprawdzie podkreślała, że jako osoba niewierząca, czytelną w fabule historię Chrystusa, Piotra i Judasza traktuje w kategoriach wciąż aktualnego mitu czy toposu, jednak sam fakt tak jednoznacznych odniesień religijnych uznawano za niepożądany. Ostatecznie zdjęcia rozpoczęły się na początku stycznia 1974 r. Wasil Bykau, którego zdanie dla twórców filmu było bardzo istotne, domagał się, by obraz rejestrowano w plenerach, na siarczystym mrozie i w głębokim śniegu, w celu maksymalnego uwiarygodnienia narracji. Ekipa pracowała z największym poświęceniem, wysiłek fizyczny był prawdziwy, nie zagrany, a reżyserka przed scenami, w których trzeba było ukazać krańcowo wyczerpanych aktorów, miała przed ujęciami towarzyszyć im w forsownych biegach (mimo słabego zdrowia i problemów z kręgosłupem). Film został wyprodukowany w trzecim oddziale państwowego studia „Mosfilm”. Premiera miała miejsce 2 kwietnia 1977 r., w tym samym roku obraz został nagrodzony Złotym Niedźwiedziem oraz nagrodami FIPRESCI i OCIC na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie.

Scenariusz został napisany przez Larysę Szepitko oraz dramaturga Jurija Klepikowa, wcześniej współpracującego z takimi reżyserami, jak Andriej Konczalowski, Witalij Mielnikow, Wiktor Triegobowicz czy Dinara Asanowa. Zasadniczo wiernie powtarza on tok wydarzeń z powieści Bykausa.

W 1944 r. Wasil Bykau, służący wówczas w stopniu lejtnanta, w pewnej rumuńskiej wsi wypatrzył w grupie jeńców-własowców dawnego znajomego, który opowiedział mu historię swej zdrady. Z piekła niemieckiej niewoli i obozu koncentracyjnego uratował się, przystępując do kolaboranckiej formacji tzw. własowców. Zakładał, że zdrada ma charakter niejako „taktyczny” i że przy nadarzącej się okazji będzie w stanie zbiec. Los zadecydował inaczej, okazało się, iż zdrada jedynie odroczyła tragiczny los. Temat zdrady podczas Wojny Ojczyźnianej (1941-1945), zwłaszcza w ujęciu nie odmalowanym w plakatowych barwach, bardzo długo był przemilczany, a Bykau o publikacji powieści opartej na owej wstrząsającej historii mógł pomyśleć dopiero lata po śmierci Stalina. W 1969 r. ukończył powieść *Likwidacja*, która ostatecznie po różnych perypetiach cenzuralnych, ukazała się pod tytułem *Sotnikow*³. Traktuje o zdradzie, odpowiedzialności i odkupieniu, ujętych w formę przypowieści. Podczas mroźnej zimy, na okupowanych terenach na wschodzie Białorusi, skrajnie wyczerpany oddział partyzantów jest tropiony przez Niemców, jednocześnie ciągnąc ze sobą licznych rannych oraz kobiety i dzieci. Ludność w okolicznych wsiach jest niepewna i w różnym stopniu uwikłana w kolaborację, całkowicie zastraszona i sterroryzowana. Większość chce przede wszystkim przeżyć, poddając się mniej lub bardziej biernie biegowi wydarzeń. Niektórzy, pamiętając niedawne represje stalinowskie, usprawiedliwiają udział w nowym bestialstwie walką z poprzednim. Okupanci tworzą struktury, m.in. lokalny samorząd i kolaboranckie siły policyjne, a przy uległej postawie i odrobinie szczęścia daje się żyć. Partyzanci trafiają do lasu czasem z wyboru, czasem z konieczności, niekiedy zaś z przypadku. Partyzant Rybak to raczej prosty człowiek: słaby, pełen niekonsekwencji, nieustannie się usprawiedliwiający, winy szukający u innych. Jego towarzysz Sotnikow, inteligent, nauczyciel matematyki, jest jednostką prawą i szczerą. Wydaje się słaby fizycznie, lecz nie moralnie. Rybak otrzymuje rozkaz zdobycia pożywienia, a gdy nikt nie chce mu towarzyszyć, Sotnikow zgłasza się na ochotnika, pomimo choroby i wyczerpania oraz nękającego kaszlu, który ostatecznie stanie się przyczyną zdemaskowania ukrywających się

przed Niemcami partyzantów. Całość przybiera kształt przypowieści o charakterze *stricte* ewangelicznym. O losie bohaterów rozstrzyga nie tyle splot przypadków, ile ściśle z nimi powiązane świadome wybory. Czasami jednak margines wyboru niemal znika, po prostu rzeczy dzieją się same, fatum stawia człowieka w sytuacji bez wyjścia, a wybór ogranicza się do zdrady lub męczeństwa. Bykau, a za nim Szepitko, wyraźnie wskazują, że niezależnie od skali opresji i upodlenia człowiek może zachować godność oraz wewnętrzną wolność. Przekonują się o tym bohaterowie pojmani przez Niemców, a następnie poddani brutalnym przestuchaniom. *Tak czy inaczej... Będzie pan musiał obciążyć swoje sumienie. Tak, czy inaczej będzie pan musiał. Nie ma wyjścia* – próbuje przekonać przesłuchiwanego Sotnikowa demoniczny śledczy-kolaborant Paweł Portnow, przed wojną kołchozowy politruk. Stawia go przed dylematem: albo zdradzi miejsce stacjonowania swego oddziału, albo stracony zostanie nie tylko on, ale też matka czwórki dzieci, w której domu całkiem przypadkowo obaj partyzanci zostali aresztowani. Ów diaboliczny, manichejski eksponent zła i piewca konformizmu sugeruje, że w sytuacji granicznej człowiek zawsze tak czy inaczej musi dokonać wyboru, który go zawsze obciąży: *Nie zdradzisz ty, zdradzi inny. A zwalimy i tak wszystko na ciebie*. Głosi on, że zło jest nie do uniknięcia, logika więc nakazuje wybór opcji najmniej niekomfortowej. Sotnikow reprezentuje postawę przeciwną, a wypowiedziane przez niego kluczowe słowa brzmią: *Nie zdradzę*. Brutalne tortury i egzekucja partyzanta nabierają charakteru pasywnego. Rynek miasteczka z ustawionymi tam szubienicami staje się Golgotą, a śmierć jest początkiem tytułowego wniebowstąpienia. Rybak – nazwisko oczywiście odnosi się do apostoła Piotra – każdorazowo łamiąc się i wybierając rozwiązanie nie heroiczne, ale pragmatyczne, wychodząc z założenia, „trzeba się migać”, „trzeba udawać”, krok po kroku zbliża się do momentu, kiedy – aby ocalić życie – będzie musiał wykopać pień pod nogą stojącego pod szubienicą Sotnikowa. Ten w jednej z kluczowych scen mówi mu: *nie leż w gównu, bo się umażesz (...) teraz wiem, że najważniejsze jest, by żyć zgodnie z własnym sumieniem (...)* *Żyj sobie. Można żyć i bez sumienia*. Rybak, który dzięki zdradzie uniknął kaźni – tu z kolei odniesienie do Judasza – próbuje się powiesić na pasku od spodni w latrynie, ale pasek się urywa. Każdy przejaw słabości może się stać aktem zdrady – a jest ich sporo i tworzą swoistą spiralę. Rybak każdą decyzję racjonalizował, uważając, iż zawsze stoi w punkcie, z którego można się cofnąć, wywinąć, ulegając złudzeniu, że cały czas toczy się gra, w której ma rolę sprawczą. Tymczasem ręka Boga czy też Losu sięgając do zaimprovizowanego w latrynie szafotu, pozbawiła go nawet możliwości podążenia drogą Judasza. Skazała go na życie na drodze wiodącej prosto ku piekłu na ziemi, choć też nie odebrała możliwości odkupienia, którego źródłem może być właśnie ofiara Sotnikowa o potężnej, oczyszczającej, katartycznej mocy. Rozdzierający kadr z jego twarzą w grymasie rozpaczliwego wycia przywołuje motyw płaczącego świętego Piotra, tak dobrze znany z ikonografii perswazyjnej doby kontrreformacji⁴.

Powieść Bykaua, całkowicie wymykająca się heroicznemu kanonowi narracji o wojnie ojczyźnianej, obarczona skazą „mistycyzmu” i „religianctwa”, mogła ukazać się tylko dlatego, że zażądał tego w postulatycznym tonie pierwszy sekretarz partii Białoruskiej SSR Piotr Maszerau, który – przez własne doświadczenia w partyzantce – był tym tekstem głęboko poruszony. Znamienne że także w przypadku filmu Szepitko, którego scenariusz dosyć wiernie oddawał treść powieści,

tylko interwencja Maszeraua zapobiegła skierowaniu taśm na półkę. Film był ewenementem w radzieckiej kinematografii, gdyż jako pierwszy i w zasadzie jedyny w tak dogłębny sposób opowiadał o problemie masowej kolaboracji ludności na terenach okupowanych⁵.

Główni twórcy filmu tworzyli grupę rówieśniczą powiązaną studiami w moskiewskim Wszeczwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematografii. Absolwentami tej uczelni byli: Larysa Szepitko (ur. 1938, absolwentka 1963), operator Władimir Czuchnow (ur. 1946, absolwent 1968) oraz malarz i scenograf Jurij Raksza. Szkołę tę ukończyli ponadto mąż Szepitko, reżyser Elem Klimow (ur. 1933, absolwent 1964) oraz żona Rakszy, Irina (ur. 1940, absolwentka wydziału scenopisarstwa, 1962), później znana pisarka. W większości należeli oni do generacji inteligencji określanej w ZSRR mianem „sześćdziesiątników”⁶, a więc urodzonych w latach 30., którzy po ukończeniu edukacji rozpoczynali działalność twórczą w latach 60. Ich biografie zazwyczaj od początku były naznaczone cierpieniem – w momencie ich poczęcia i narodzin nad krajem unosiła się groza morderczych represji, a zaraz potem przyszła wojna, najczęściej pozbawiając dzieci obecności ojców, zaś z wojną często głód i tułaczka, nierzadko przymusowe deportacje. Zaczynali rozumieć świat w momencie, gdy po zwycięstwie i pewnym rozluźnieniu totalnej kontroli nastąpiło ponowne „przykręcenie śruby”, zwłaszcza wobec artystów i uczonych. Gdy w drugiej połowie lat 50. wybuchła odwilż, oni właśnie, najczęściej pełni entuzjazmu i nadziei, dojrzewali oraz zaczynali studia, wkraczali w życie zawodowe i twórcze. Inspirował ich, choć z pewnym opóźnieniem, zachodni egzystencjalizm. Jednak odwilż, z jej postulatami przywrócenia prawdy i szczerości tak w życiu publicznym, jak i w sztuce, szybko „się wypaliła”, a potem nastąpiły dwie dekady „małej stabilizacji” doby Breżniewa, która w istocie była czasem stagnacji.

Jurij Raksza, choć zaliczał się do najbardziej znanych malarzy rosyjskich swojej generacji, nie ukończył żadnej prestiżowej uczelni o profilu akademickim, lecz wydział artystyczny w szkole filmowej, gdzie przygotowywano przede wszystkim scenografów. Miał tam jednak okazję studiować pod kierunkiem wybitnego malarza Jurija Pimienowa, który wspierał czysto artystyczne zainteresowania młodego człowieka i wysoko oceniał jego prace⁷. Podczas krótkiego życia Raksza, oprócz uprawiania indywidualnej twórczości czysto malarskiej i graficznej, pracował nad koncepcją artystyczną i scenografią do kilkunastu filmów realizowanych przez „Mosfilm”. Pierwszą pracą był obraz *Czasie, naprzód! (Vremya, vperyod!)* Sofii Milkiny i Michaiła Szwałcowa z 1964 r., ale najbardziej znacząca wydaje się współpraca z Akirą Kurosawą przy filmie *Dersu Uzala* (1975)⁸. Praca nad *Wniebowstąpieniem* nastąpiła bezpośrednio po radziecko-japońskiej koprodukcji nagrodzonej w 1976 r. Oscarem za najlepszy film nieanglojęzyczny. Larysa Szepitko należała do kręgu najbliższych przyjaciół Rakszów, dlatego współpraca pomiędzy artystami była niejako naturalna. Koncepcja filmu powstała od stworzenia przez malarza szkicu *Sotnikow przed kaźnią*, ukazującego we frontalnym ujęciu oblicze bohatera w konwencji Chrystusa Umęczonego. To właśnie ten kadr, odtworzony później w jednej z kulminacyjnych scen filmu, stanowił swoisty załączek całej jego koncepcji. Malarz podsumowywał: *dramaturgia powieści powraca do wielkich i wiecznych problemów: jest bezkompromisowa, ważna, nowoczesna. Byłem tak zafascynowany tym materiałem, że w krótkim czasie namalowałem szkicowy portret Sotnikowa,*

nie wyraziwszy jeszcze zgody na pracę z Larysą Szepitko. Szkic ten pod wieloma względami pomógł tak jej, jak i mnie porozumieć się co do naszej przyszłej pracy. Ten i inne szkice stały się kluczowe dla filmu, określając cały jego styl graficzny⁹. To samo twierdziła Szepitko: portret stał się kluczem do rozwiązania całego naszego filmu, do jego odczytania. I właśnie według niego, dosłownie portretowo, szukaliśmy aktora do roli tytułowej. I znaleźliśmy. Cudownego Borysa Płotnikowa w prowincjonalnym teatrze młodzieżowym w Swierdłowsku. To była jego pierwsza rola w filmie¹⁰.

II

Powstałe w 1977 r. *Kino* Jurija Rakszy jest tryptykiem, co stanowi nawiązanie do dawnego malarstwa zachodniego, przede wszystkim do nastaw ołtarzowych, często przybierających taką formę w okresie późnego średniowiecza i wczesnej nowożytności. Szczególnie znamienne wydają się dzieła mistrzów północnoeuropejskich z XV i początku XVI w.: van Eycka, Rogera van der Weydena, Memlinga, Boscha, Grünewalda czy Dürera. Taką wyraźnie archaizującą konstrukcją w latach 60. i 70. podejmowali także inni malarze radzieccy, jak np. Gelij Korżew (*Spaleni ogniem wojny*, 1962), Dimitri Żylinskij (*Na nowych ziemiach*, 1967) czy Andriej Mylnikow (*Trzy krzyże Hiszpanii*, 1979). Wybór formy, jednoznacznie kojarzącej się z malarstwem religijnym o charakterze kultowym, będącej zazwyczaj nośnikiem ważkich treści doktrynalno-teologicznych, nie jest bez znaczenia. Bardzo często malarze radzieccy wlewali w tryptyki treści o charakterze egzystencjalnym, zobrażone w mniej lub bardziej wyrafinowany sposób. Jeśli nawet powstawały przez to dzieła dosyć naiwne lub wręcz ocierające się o banał, należy pamiętać, iż w realiach urzędowego ateizmu tego typu działania były bez wątpienia znaczące. Wyływały z tej samej potrzeby, z której rodziło się kino Andrieja Tarkowskiego czy właśnie filmy Szepitko – stawiania „wielkich” pytań o charakterze egzystencjalnym i eschatologicznym, na które obowiązująca oficjalnie materialistyczna ideologia nie mogła dać zadowalających odpowiedzi.

Dodatkowo istotna wydaje się tu możliwość ukazania przez tryptyk trzech odrębnych, acz powiązanych w sekwencję ujęć czy też kadrów tworzących logiczne *continuum*. Pozwalało to na rozwinięcie narracji w jakiś sposób pokrewnej językowi filmu. W przypadku *Kina* Raksza skonstruował całość, obrazując trzy etapy rodzenia się filmu, od momentu kreowania scenariusza i koncepcji plastycznej obrazu, przez produkcję na planie, do premiery, a więc konfrontacji z odbiorcami. Kolejność tych etapów nie jest chronologiczna w takim sensie, w jakim czyta się tekst – a więc w oglądzie od lewej, ku prawej. Przeważa tu perspektywa hierarchiczna, w której to środkowe skrzydło stanowi kulminację, gdyż odpowiada najpóźniejszemu z etapów pracy nad filmem – kolaudacji czy też premierze. Powieliła to rzecz jasna konstrukcję większości dawnych tryptyków i poliptyków, co ma jednak kapitalne znaczenie. Kronika pracy nad filmem jawi się w ten sposób jako niemalże *historia sacra*, a odbiorca tryptyku jest predestynowany do świadomego rozpoznania i odczytania zastosowanej konwencji. Niejako zostaje mu narzucone wniknięcie w porządek parasakralny, gdzie wartość i hierarchia osób oraz zdarzeń dominuje nad chronologią.

Skrzydło lewe, zatytułowane *Poszukiwanie*, ukazuje twórców podczas wstępnych rozważań nad koncepcją filmu. Jest pełnia lata, za oknem rozciąga się rodzimy pejzaż z łanami dojrzałego zboża i cerkiewką górującą ponad pofalowanym

terenem. Grupa artystów zapewne spotkała się w wiejskiej daczce. W centrum kompozycji została ukazana Larysa Szepitko. Na pierwszym planie malarz ukazał siebie w trakcie kreślenia szkicu, być może twarzy głównego bohatera, w głębi zaś, po prawej stronie pisarz Wasil Bykau siedzi z otwartą książką (bez wątplenia powieścią, na kanwie której powstał film) bardziej zamyślony niż zaczytany. Wreszcie tyłem do widza została ustawiona czwarta w tym kadrze postać – młody mężczyzna wsparty o parapet, kontemplujący pejzaż za oknem. Według wszelkiego prawdopodobieństwa jest to Jurij Klepikow, współautor scenariusza. Został tu więc zobrazowany moment krystalizowania się koncepcji dzieła. Coś, co – jeśli przyjąć religijny trop interpretacji – przypomina scenę Zwiastowania. Szepitko jest ukazana w momencie głębokiej medytacji, ale też jakby zawahania, z dłonią (wprawdzie lewą) złożoną na piersi. Następuje tu swego rodzaju inkarnacja idei przeobrażającej się w zaczątek procesu kreowania filmu. Mamy wrażenie, iż Raksza, może nieco bawiąc się konwencją ukazywania inkarnacji w dziełach dawnych mistrzów, starał się tu uchwycić moment, w którym artysta (tu reżyserka) uświadamia sobie, iż dzieło staje się i że moment ten niejako przychodzi jako niezależna od woli i strategii implantacja.

O religijnym kontekście przypominają tu dobitnie dwa elementy-symbole. Pierwszym jest oczywiście cerkiew górująca w tle, ponad polami, jawiącymi się jako emanacja rosyjskiego pejzażu. Jest to swoista synekdocha ojczyzny. Zwieńczona cebulastą kopułą wieża świątyni stanowi tu jakby oś świata, a zarazem wyznacza kierunek tytułowego Wniebowstąpienia. Taka cerkiew pojawi się dosłownie w ostatnim ujęciu filmu, niejako w antytezie do zdrady Rybaka, ale też, a w zasadzie przede wszystkim, jako znak jego możliwego odkupienia. Co istotne akcja filmu (za powieścią Bykaua) rozgrywa się w niezwykle surowym pejzażu zimowym. Tu jednak sceneria letnia ukazuje nie tylko odradzającą się ziemię, ale też szeroki łąn dojrzałej pszenicy niemal wlewający się do pomieszczenia przez otwarte okno. Jak można przypuszczać, jest to także akcent religijny nawiązujący do Eucharystii, ale – jak sądzę – przede wszystkim jest to odwołanie do *Przypowieści o chwacie* z Ewangelii według św. Mateusza, gdzie Chrystus mówi o oddzieleniu chwastów od pszenicy i gdzie pada jedno z fundamentalnych pytań o przyczynę zła: *Panie, czy nie posiadasz dobrego nasienia na swej roli? Skąd więc wziął się na niej chwast?*

Drugi akcent – to powieszona na ścianie, dokładnie na poziomie głowy Szepitko reprodukcja *Grosza czynszowego*, słynnego wczesnego obrazu Tycjana ze zbiorów Galerii Drezdeńskiej. Dzieło to ukazujące Chrystusa z faryzeuszem ma tu kluczowe znaczenie – tak dla interpretacji filmu, jak i obrazu, o czym będzie jeszcze mowa dalej.

Nader istotne jest też uświadczenie sobie, że sylwetka reżyserki zajmująca centralne miejsce w kompozycji jest otoczona pierścieniem postaci i przedmiotów powiązanych ze sobą grą znaczeń. Nowela Bykaua spoczywająca w jego dłoniach funkcjonuje w kontrapunkcie z leżącym na stole gotowym już skryptem scenariusza. Jesteśmy więc niejako świadkami sublimacji jednej formy sztuki w inną. Z kolei plastyczne wizje, które skryształizują się w obrazie, są kreowane przez Rakszę. Lico dużego kartonu trzymanego przez niego na kolanach jest dla nas niewidoczne, jednak kreowane dzieło plastyczne pozostaje w korespondencji z obrazem natury, z plenerem rozciągającym się za oknem. To powiązanie słowa (tu reprezentowanego niejako przez tekst literacki z którego wyrafinowany zostaje scenariusz) z obrazem ma rzecz

Jurij Raksza, *tryptyk kino* (1977), *Imowska Galeria Obrazów*, wg J. Raksza, *życiopis, grafika*, Moskwa 1983, ilustr. 111-112



jasna znaczenie kapitalne. Wielowymiarowe dzieło Rakszy jest bowiem – między innymi, choć to jedna z głównych jego idei – medytacją nad postrzeganiem i widzeniem, nad tym, co stanowi sieć relacji między bezpośrednim doświadczeniem, wewnętrznym obrazem krystalizującym się w wyobraźni artysty oraz dziełem, w którym obrazy te znajdują odbicie. To jednak film stanowi dziedzinę, gdzie owe strumienie wyobrażonych obrazów muszą stopić się w jedno spójne dzieło.

Wreszcie nie można się oprzeć wrażeniu, iż dwie siedzące postacie – Bykau z książką oraz Raksza z kartonem – stanowią pewną aluzję do bardzo podobnie ukazywanych w tradycyjnej ikonografii postaci Ewangelistów.

Chronologicznie drugą częścią tryptyku jest jego skrzydło prawe, zatytułowane *Praca*. Ukazuje plan filmowy, najpewniej zaaranżowany w studio „Mosfilmu”. O ile lewe skrzydło ukazuje osoby kluczowe dla powstania filmu, ale niewidoczne bezpośrednio na ekranie, o tyle tutaj ukazano aż dwóch aktorów wcielających się w dwie główne role. Oprócz tego grupę pięciu postaci dopełniają (ponownie przedstawieni) Szepitko i Raksza, a także operator Władimir Czuchnow.

Postacie zostały sfoczone w wąskim kadrze, jednak kompozycja jest dopracowana – głowy wpisują się w łuk tworzący niemal regularne półkole. Zarazem reżyserka zajmuje ponownie pozycję centralną, otoczona przez kolegów. Wszyscy – poza Anatolijem Sołonicynem odtwarzającym rolę kolaboranta Portnowa – są ukazani z profilu lub półprofilu (Raksza), wpatrzeni w lewo, poza kadr, gdzie jest odgrywana rejestrowana akcja, która dla odbiorcy obrazu pozostaje niewidoczna. Kluczowe wydają się osoby reżyserki, operatora oraz autora dekoracji i oprawy plastycznej – cała trójka, wraz z „okiem” pracującej kamery, niejako współrejestruje scenę. Szepitko, wyprostowana, ukazana w stanie niezwykle napięcia, niemal transu, prawą ręką chwyta za połą żakietu, w lewej, opuszczonej, trzyma skrypt scenariusza z odnośną stroną założoną palcem. Widać jednak wyraźnie, że na tym etapie pracy tekst jakby ustępował obrazowi. To, co dotąd miało charakter wewnętrznego wyobrażenia, wizji, przyobleka się w konkret. Szaroniebieski żakiet Szepitko jest nieomal tego samego koloru, co obudowa kamery. Kamera i tors reżyserki w istocie zlewają się w jedno ciało, wydaje się, że obiektyw wręcz wyrasta z jej piersi. Trudno o bardziej dosadne podkreślenie twórczego zjednoczenia, a także ukazania supremacji artysty ponad narzędziem. To reżyserka jest tu ostateczną autorką odpowiedzialną za dzieło, jednak dosłownie za plecami ma współtworzących i współobserwujących kolegów. Raksza, autor tryptyku, wyznaczył sobie pozycję właśnie pomiędzy operatorem i reżyserką, jakby chcąc podkreślić, że sens jego wizji nadaje Szepitko, ale zarazem utrwala ją i wydobywa ostatecznie Czuchnow. Natomiast aktorzy są zarazem tworzywem, jak i współtwórcami, przy czym ukazanie ich w charakteryzacjach znanych już widzom z filmu, wcielonych w swoich bohaterów, ma istotne znaczenie nie tylko dlatego, że od razu wskazuje, o produkcji jakiego filmu opowiada tryptyk. Równie ważne jest to, iż stajemy się świadkami metamorfozy aktora w postać kreowaną, utożsamienia się z nią i jej emocjami. Plan filmowy jawi się tu nie tylko jako po prostu miejsce pracy ekipy, ze wszelkimi technicznymi uwarunkowaniami wynikającymi z reguł sztuki. Jest to też miejsce celebrowania swoistego misterium, wcielania się w odtwarzane sceny przesycone ogromnym ładunkiem emocji udzielających się całemu zespołowi twórczemu.

O tym jednak, że namalowana scena nie jest fotosem z planu czy też reportażem, ale ma w istocie charakter ściśle symboliczny, świadczy fakt, iż obaj tak

ucharakteryzowani aktorzy nie powinni się spotkać na planie w tym momencie. Boris Płotnikow obsadzony w roli Sotnikowa siedzi tu bowiem z karabinem – tymczasem w filmie, w scenach przesłuchania, gdzie Portnow/Sołonicyn wygląda dokładnie tak, jak na obrazie, oczywiście musiał występować bez broni. Ponadto w przypadku innych scen, gdzie aktorzy ci nie występują razem, nie istniała potrzeba, by – tylko przebywając na planie i obserwując grę kolegów – byli w pełni ucharakteryzowani. Postać demonicznego kolaboranta wydaje się tu szczególnie frapująca. Ukazano go bowiem frontalnie, stojącego, chwytającego dłonią oparcie wyłaniającego się z mroku krzesła. Tak właśnie jak w centralnej dla obrazu scenie przesłuchania i tortur Sotnikowa. Jego wzrok jednak ucieka w lewo, ku akcji na planie, koncentruje się tam, gdzie spojrzenia pozostałych czterech postaci.

Środkowe płótno tryptyku, o rozmiarach nieco mniejszych od skrzydeł (przez co całość nabiera w proporcjach pewnej lekkości) zatytułowane *Premiera* ukazuje – niejako oczami widzów – Larysę Szepitko oraz jej męża, Elema Klimowa, także reżysera i scenarzystę. Uchwycono moment na chwilę przed pokazem. Nie chodzi tu jednak o oficjalną publiczną premierę, ale o kolaudację. Świadczy o tym niewielki opuszczany ekran, którego fragment jest ukazany za plecami postaci – co wskazuje na kameralną salę studyjną. Oficjalny tytuł, *Premiera*, zapewne wynikał z uwarunkowań cenzuralnych. Tytuł *Kolaudacja* bowiem zbyt dosłownie odsłaniałby przed zwykłym odbiorcą tajniki „kuchni” sowieckiego systemu produkcji filmów. Można jednak przypuszczać, że to właśnie jeden z owych pokazów, podczas których kolejne gremia decydowały o dopuszczeniu obrazu na ekrany kin lub też o skierowaniu go na półkę.

Nie wnikając jednak w sam charakter pokazu, warto zwrócić uwagę na kilka istotnych kwestii. Pierwsza to oczywiście pusty biały ekran – w przypadku malarza odpowiednik „dziewiczego” płótna, a w przypadku pisarza, scenarzysty czy kompozytora – pustej kartki, którą dopiero pokryje zapis tekstu czy partytury. Ów pusty ekran, dosłownie wręcz *tabula rasa*, stanowi dla filmowca element kluczowy, a zarazem w znacznej mierze znajdujący się poza sferą jego władzy i decyzji. Ukończony film to zwieńczenie długotrwałego procesu i łączącego wkład całego zespołu, jednak bez projekcji jako taki nie istnieje. W kraju, gdzie publikacja wszelkiej twórczości artystycznej zależy od państwa, ma to znaczenie kluczowe, może nawet jeszcze bardziej istotne niż w przypadku innych sztuk. Owa odmienność wynika z odpowiedzialności. Plastyk, któremu odmówiono prezentacji prac w przestrzeni publicznej, niedrukowany pisarz albo poeta czy wreszcie kompozytor lub dramaturg, któremu odmawia się prawa do upublicznienia dzieł, ponoszą klęskę niejako samotnie. W przypadku reżysera filmowego (i w jakimś sensie teatralnego) to na nim koncentruje się odpowiedzialność za zbiorowy efekt wysiłków wielkiego zespołu współtwórców wkładających w dzieło ogrom pracy i emocji. Jest to więc w istocie walka szczególna, a konfrontacja podwójna – najpierw z decydentami, a dopiero potem z publicznością.

Zwraca uwagę wyraźnie pasywne ujęcie postaci Szepitko. O ile w *Poszukiwaniu* zdaje się wręcz natchniona, wewnętrznie rozedrgana, a w *Pracy* – energiczna, skupiona i nieomal w transie, to tutaj widzimy ją w pozycji w połowie zamkniętej, z charakterystycznie opuszczonymi, jakby bezwładnymi dłońmi. Nie zajmuje całego siedziska krzesła, nie spoczywa na nim pewnie, a jedynie jakby przysiadła. Jest poruszona, choć zarazem w jakimś sensie pewna. Klimow stoi po

prawej, ujmując mikrofon, jednak milczy, patrzy ponad głowami audytorium. Wszystko to najwyraźniej ma za zadanie wskazać fakt, iż artysta wypowiada się tylko przez dzieło, że to dzieło musi „przemówić samo za siebie”, a wszystko odbywa się niejako „poza słowami”. Elem Klimow nie brał udziału w powstawaniu filmu, tak więc jako mąż, wspiera tu Szepitko, ale w centralnej kwaterze tryptyku tak naprawdę reżyserka jest ukazana jako jedyna z twórców, jako ta, która dopina cały proces i bierze za to całą odpowiedzialność.

O ile w większości kompozycji tryptykowych centralna kwatera ma wyraźnie podkreśloną oś – tak kompozycyjnie, jak i w sensie symbolicznym, tutaj dzieje się inaczej. Brakuje postaci ukazanej na środku (jak np. motyw Madonny lub Chrystusa na krzyżu, najczęściej umieszczany tu w tradycyjnych ołtarzach)¹¹, sylwetka siedzącej Szepitko jedynie ociera się lewym ramieniem o wymagowaną oś symetrii. Tym bowiem, co w istocie widzimy w centralnym punkcie, tym co jawi się jako główny bohater filmu, jest film (reprezentowany tu przez ekran) albo wręcz w szerszym rozumieniu tytułowe kino – jako sztuka. Jeśli przyjmiemy (a upoważnia nas do tego wybór parareligijnej formy obrazu) paralełę z tradycyjnymi formułami ikonograficznymi i w lewej kwaterze dostrzeżemy analogię ze sceną Zwiastowania (a więc poczęcia idei), zaś w prawej Narodzin (produkcja filmu stanowi proces rodzenia się dzieła), to centralna część jest *de facto* epifanią, objawieniem. Klimow występowałby tu w nieco dwuznacznej roli świętego Józefa – opiekuna i obrońcy, niezaangażowanego jednak w sam proces „poczęcia”. Znamienne że w całym tryptyku wszystkie postacie (Szepitko ukazana trzy razy, Raksha – w ramach autoportretu, dwa razy) nie tylko milczą, ale też żadna z nich nie spogląda z płótna bezpośrednio na odbiorcę! W *Poszukiwaniu* natchnienie twórcze implikuje wewnętrzne skupienie, swoistą introspekcję, w *Pracy* wszystkie postacie żywo obserwują akcję poza kadrem. W *Premierze* twarz Szepitko została ujęta frontalnie, a jej duże, szeroko otwarte oczy do złudzenia przypominają twarz Sotnikowa ze sceny przed egzekucją. A przecież to właśnie koncepcja tego oblicza, kojarzącego się z ikoną, była punktem wyjścia całej wizualnej koncepcji filmu. Ów brak kontaktu wzrokowego z którąkolwiek postacią tryptyku, gdy w końcu mamy do czynienia z wizualnym dziełem sztuki traktującym o innej dziedzinie sztuk wizualnych – nie może być zignorowany! Obraz Raksha opiewa widzenie, transfer idei w obrębie sztuk wizualnych, ekfrazę, ale zarazem dobitnie podkreśla, że najważniejsze jest to, czego nie dostrzeże się na drodze prostej percepcji wzrokowej.

III

Jak napisałem powyżej, wybór konwencji tryptyku implikuje paralele religijne. Oczywiście wysuwanie ścisłych czy też bezpośrednich konkretnych analogii, jeśli idzie o konstrukcję, nie wydaje się wskazane, choć zdarzają się nastawy ołtarzowe, gdzie na lewym skrzydle ukazywano scenę Zwiastowania, zaś na środkowym epifanię w postaci Pokłonu Trzech Króli czy też Wniebowstąpienia. Wydaje się jednak, że takie porównania okażą się dla naszych rozważań jałowe, natomiast zdecydowanie bardziej istotne wydaje się skupienie na ikonologicznej analizie tropów celowo zostawionych przez malarza. Kluczowe znaczenie ma tu cytat w postaci reprodukcji *Grosza czynszowego (Cristo della moneta)* Tycjana. Jak wiadomo, płótno to ukazuje Chrystusa i faryzeusza¹². Odnosi się do epizodu opisanego we wszystkich Ewangeliach synoptycznych, w którym Chrystus wraz

z uczniami zostaje zatrzymany przez poborców domagających się zapłacenia podatku świątynnego przed bramami miasta Kafarnaum nad jeziorem Genezaret. Najczęściej wysuwa się paralelę z fragmentem Ewangelii według św. Mateusza (Mt 22) gdzie faryzeusze zadają Chrystusowi pytanie o zasadność płacenia podatku Cezarowi: „Czemu Mnie wystawiacie na próbę, obłudnicy? Pokażcie Mi monetę podatkową!” Przynieśli Mu denara. On ich zapytał: „Czyj jest ten obraz i napis?” Odpowiedzieli: „Cezara”. Wówczas rzekł do nich: „Oddajcie więc Cezarowi to, co należy do Cezara, a Bogu to, co należy do Boga”.

Ów malarski cytat w dobitny sposób ilustruje postulat oddzielenia życia materialnego od duchowego. Zostaje tu też jednak postawione pytanie o stosunek do opresyjnej władzy, zadane niejako w dwójnasób: w kontekście treści *Wniebowstąpienia* (powieści i filmu), jak i w szerokim sensie, odnoszącym się do pracy artysty w obliczu koniecznych kompromisów. Powieść Bykaua i sam film w odważny sposób stawiały problem zachowania się ludności na terytoriach okupowanych, traktowały o liniach wyznaczających granice kolaboracji i zdrady. To właśnie heroiczna postawa Sotnikowa, kunktatorstwo Rybaka i arywizm Portnowa wyznaczyły główny trójkąt postaw w konstrukcji całej narracji. Jak wiadomo, Szepitko w wyborze aktora do roli Sotnikowa kierowała się kryterium podobieństwa jego twarzy do oblicza Chrystusa zgodnego z tradycyjną ikonografią (ale przefiltrowaną już przez wstępny szkic Rakszy) – takiego, które ma budzić sumienia. Jak wspominała Walentyna Chowanskaja, reżyserka dała swojej asystentce jasną instrukcję co do fizjonomii aktora: ...powiedziała do niej wprost: „Pamiętaj o obrazie Jezusa Chrystusa, ikonie”. Ella Baskakowa, człowiek mądry i inteligentny, powiedziała: „Widzę ikonę. Tylko głośno o tym ...” – „Nie”, zaśmiała się Larysa. I zaczęły się poszukiwania¹³.

Męczeństwo Sotnikowa ukazane w filmie celowo zostało przyobleczone w rodzaj misterium pasyjnego, łącznie z niezwykle sugestywnie i niedwuznacznie ukazaną drogą na miejsce egzekucji, stające się tym samym Golgotą. Scena kaźni, a przedtem rozbudowana scena przesłuchania w dużym stopniu koncentruje się na długich, frontalnych ujęciach twarzy wypełniających niemal cały kadr, stanowiących niejako odbicie nie tyle stanów emocjonalnych, ile emanację duszy. Oblicza te stają się rodzajem ikon mających, przez niezwykle emotywnie oddziaływanie, moc wywoływania w widzu silnego wstrząsu. Są katartyczne.

Sam pasyjno-misteryjny charakter filmu (któremu w obrazie odpowiada forma tryptyku, formy retabulum w XV-XVI w. nader często o charakterze pasyjnym) idzie bez wątplenia za tokiem narracji powieści Bykaua. Ten metafizyczny wymiar misteryjny, gdy za sprawą odwołania się do biblijnego zdarzenia, ukrzyżowania Chrystusa, problematyka moralna pierwowzoru została przesunięta do wymiaru chrześcijańskiego tragizmu, nie był zresztą obcy literaturze i sztuce radzieckiej w szóstej i siódmej dekadzie XX w.¹⁴ Wydaje się, że Bykau (zwłaszcza w scenie konfrontacji kolaboranta Portnowa z Sotnikowem) niemal parafrazuje dyskurs pomiędzy Jezusą i Poncjuszem Piłatem z *Mistrza i Małgorzaty*. Jednak w filmie Szepitko niezwykle istotnym punktem odniesienia są też dzieła Andrieja Tarkowskiego. Cała narracja w *Andrieju Rublowie* jest przecież skonstruowana z sekwencji obrazów, które mogą być odczytywane niemal jak kwatery tradycyjnej ikony lub zachodniego ołtarza pasyjnego odtwarzające *via crucis*¹⁵. Fundamentalne znaczenie mają jednak ujęcia twarzy, które – jak od początku zauważano, stanowiły świadome i głęboko celowe nawiązanie do hieratycznego oblicza, zwłaszcza oblicza Zbawi-



Oblicza: *Pantokrator* Andrieja Rublowa (ok. 1410, Galeria Trietiaowska), *Sotnikow*, szkic J. Rakoczy do filmu *Whiteboe&stapienie*, 1975, *Sotnikow* pod szubienicą, kadr z filmu *Whiteboe&stapienie*; twarz Larysy Szepitko ze środkowej kwatery tryptyku *kino* J. Rakoczy.

ciela zamkniętego w kanonie ikony, ze wszystkimi jej implikacjami teologicznymi. Twarze, a w zasadzie ich konfrontacje, stanowią we *Wniebowstąpieniu* coś więcej niż tylko nośnik emocji, ich ujęcia nieco tylko ożywionych ikon mają oddziaływać katartycznie, oczyszczająco, właśnie niczym ikony. Najpierw jest to pojedynek twarzy Portnowa i Sotnikowa w scenie przesłuchania i tortur, potem wstrząsający dialog spojrzeń stojącego na szubienicy Sotnikowa i młodego chłopca-świadka z tłumu i wreszcie naznaczona poczuciem klęski twarz rozpaczającego Rybaka w scenie finałowej. Twarz Portnowa nabiera tu znaczenia dodatkowego i bez wątpienia nie do przecenienia – grający go Anatolij Sołonicyn był przecież „aktorem Tarkowskiego” i odtwarzał istotne postacie tak w *Andrieju Rublowie* (rola tytułowa), jak i w *Solaris* (Sartorius) oraz *Zwierciadło* (lekarz sądowy). Twarze stanowią też dominujący element w plakacie do filmu zaprojektowanym przez Jurija Rakszę, gdzie w centrum, jako jedyne we frontálním ujęciu zostało ukazane oblicze Sotnikowa. To oblicze, które – jak już pisałem – było załączkiem, komórką macierzystą, z której rozrosła się koncepcja filmu jako obrazu.

Zarazem jednak zwraca uwagę to, iż w *Poszukiwaniu* ujęcie głowy reżyserki w zasadzie stanowi niemal idealne powtórzenie czy też odbicie pozy Chrystusa z widniejącego za nią obrazu Tycjana. Z kolei analizując kompozycję skrzydła prawego, nie można się oprzeć wrażeniu, iż profilowe ujęcie Szepitko powtarza takie samo ujęcie głowy Sotnikowa/Płotnikowa. Wydają się niemal bliźniacze, kierowane jakby jedną siłą. Wreszcie – jak pisałem powyżej – na środkowej kwaterze, w scenie kolaudacji, ukazana frontalnie twarz Szepitko przypomina bardzo owo frontalne ujęcie oblicza Sotnikowa. W ten oto sposób wytwarza się ciąg swoistego *imitatio Christi* – od postaci Jezusa z płótna Tycjana przez bohatera filmu po reżyserkę. W tym trójkącie zachodzą relacje ukazane w niezwykle sposób przez Rakszę. Rozbrzmiewa tu *pleno voce* pytanie postawione w świątyni przez faryzeuszki, a odnoszące się w ogóle do postawy artysty działającego w ramach systemu totalnej kontroli reżimu nad środkami produkcji dzieła i nad jego upublicznieniem. Pytanie o granice kompromisu i zdrady, kluczowe w opisanych przez powieść Byka i film brutalnych realiach okupacyjnych, jest aktualne. Zarówno Szepitko, jak i jej mąż musieli się nieustannie ścierać z obostrzeniami cenzuralnymi. Film reżyserki pt. *Ty i ja* (1970) został bardzo źle oceniony przez urzędników Goskino i wszedł na ekrany dopiero po wycięciu wielu kluczowych fragmentów. Elem Klimow do początku lat siedemdziesiątych zdołał sfinalizować tylko trzy filmy, lecz ich dystrybucja była ograniczona. Dwukrotnie (1967, 1969) wstrzymywano zdjęcia do filmu o Grigoriju Rasputinie, a gdy ostatecznie w 1972 r. udało się ów obraz zrealizować, trafił na półkę, gdzie przeleżał aż do czasu pierestrojki. W momencie, kiedy Raksza malował tryptyk, Larysa Szepitko, po sukcesie w Berlinie, była „na fali”, małżeństwo reżyserów – jak na warunki radzieckie – osiągnęło sukces (duże mieszkanie w dobrej dzielnicy Moskwy, wyjazdy zagraniczne). Jednocześnie Goskino zablokowało pracę nad wojennym filmem Klimowa *Idź i patrz*, pod wieloma względami stanowiącym dopełnienie *Wniebowstąpienia*. Wysłano te same zarzuty, które wcześniej padały pod adresem obrazu Szepitko i zażądano usunięcia ze scenariusza najbardziej wymownych scen¹⁶. Ostatecznie film powstał dopiero w 1985 r.

Ciągła odgórna presja w połączeniu z nonkonformistyczną postawą reżyserów bez wątpienia wpływała niekorzystnie na relacje między nimi. Z drugiej jednak strony pewne ustęstwa były konieczne, jeśli filmy miały w ogóle powstać. W ten sposób

postawy bezkompromisowego Sotnikowa i kunktatorskiego Rybaka wyznaczają niejako „ramy” czy też warunki brzegowe *modus operandi*. Wydaje się ponadto, że „w tle” obrazu zawiera się jeszcze jedna istotna kwestia. Widzimy małżeństwo reżyserów, w którym każdy pracował nad odrębnymi projektami. To rodziło trudne partnerstwo i wprowadzało nieuchronny element rywalizacji. Szepitko, która w 1975 r. w wieku 35 lat zdecydowała się na urodzenie dziecka, na pewien czas musiała przerwać pracę, wkrótce jednak zaangażowała się w niezwykle intensywną produkcję *Wniebowstąpienia*. Ostateczny sukces obrazu zaowocował licznymi wyjazdami na festiwale, nawet do USA. W tym właśnie czasie Klimow walczył o możliwość realizacji własnych projektów. Raksza, blisko zaprzyjaźniony z małżeństwem, w niezwykle subtelny sposób ukazał istotę ich wzajemnych relacji, nacechowanych narastającym resentymentem ze strony Klimowa, który z pozycji człowieka starszego (o pięć lat¹⁷) i początkowo mającego wyższą pozycję, z czasem zaczął być przyćmiewany przez żonę, która okazała się artystką wrażliwszą, zapewne też zdolniejszą, żarliwiej oddaną pracy i budującą lepsze relacje z zespołem. Wspominała o tym później żona Jurija Rakszy: *w ostatnich latach ich życie rodzinne nie układało się zbyt dobrze. Chociaż mieli już nowe luksusowe mieszkanie (składające się z pary sąsiednich) i dorastał ich ukochany synek, którego urodziła z taką trudnością (jej wieczne problemy z kręgosłupem!) i którego tak mało widywała z powodu ciągłej pracy na planie (...). Ale w przypadku jej męża, reżysera Elema Klimowa, operatywnego, racjonalnego, a czasem ponurego, początki pracy nad filmami i ich kolaudacje, upadki i wzloty, często nie pokrywały się z tymi Larysy. Często i z różnych powodów miał przestoje w pracy. To bardzo bolesne słowo dla każdego filmowca. Larysa zaś przeciwnie, nieustannie rozpalona, nauczyła się dogadywać z przełożonymi, zawsze była obciążona pracą, sukcesem, a nawet sławą. To było tak, jakby jakiś nieelastyczny pręt był w jej obolałym kręgosłupie. Ale młodzieńczą etiudę Elema znał doskonale każdy student WPIK. Jego uroczą pracą semestralną, krótkometrażowy film „Oblubieniec” (...) wzruszający szkic o miłości dwojga studentów pierwszego kursu (...) jako świetny przykład pracy reżyserskiej był pokazywany każdemu nowemu kursowi, prawdopodobnie przez dwadzieścia lat z rzędu¹⁸.*

Powstaje tu więc kolejny, chciałoby się rzec trójkąt, wyznaczony przez życie osobiste, pracę, w tym wypadku oznaczającą bycie artystą, oraz przez to, co wyznaczają ramy uwarunkowań politycznych i ekonomicznych reprezentowane przez cały aparat państwa z jego ideologią. Pozostają one ze sobą ściśle powiązane, każde „przesunięcie” w jednej z tych sfer generuje interakcję na obszarach pozostałych. Wydaje się jednak, że środkowa partia tryptyku, zgodnie z tytułem (*Kino*), ukazuje przede wszystkim dwoje artystów reprezentujących tu niejako całą swoją dziedzinę, a szerzej w ogóle całą sferę twórczości. Szepitko jako ta, która w istocie doprowadziła do końca najważniejszy projekt swojego życia – siedzi. Klimow stoi i trzyma mikrofon, tak jakby chciał zabrać głos. To bardzo wymowne i czytelne ukazanie sytuacji artysty, który nie może przemówić, nie chcąc przekroczyć granicy zdrady własnej sztuki.

Dlatego też, jeśli jeszcze raz zlustруем płótno Rakszy, to teraz już będziemy mogli skonstatować, iż jako kluczowy jawi się tu nie to, kto został ukazany, ale to – k o g o b r a k u j e. Pominięta została bowiem trzecia główna postać powieści Bykaua i filmu Szepitko – Rybak kreowany przez aktora Władimira Gostjuchina. On przecież, umieszczony pomiędzy biegunami zła (Portnow) i dobra (Sotnikow), jawi się jako postać najbardziej tragiczna, całkowicie przegrana, a zarazem – we



Tycjan, *Chrystus i faryzeusz (Grosz czynszowy)*,
ok. 1515–1516, Galeria Drezdeńska (domena publiczna)

wstrząsającym finale niejako sygnalizująca możliwość odkupienia. Jeśli nałożymy na siebie przestrzenie kwater tryptyku, to miejsce, na które patrzą wszyscy bohaterowie *Pracy*, a więc miejsce, gdzie na planie filmowym znajduje się Rybak/Gostjuchin, to zarazem przestrzeń *Premiery*. Larysa Szepitko, główna bohaterka tryptyku jest tu więc niejako „obsadzona” w podwójnej roli – biorąc na siebie przepracowanie skrajnych emocji zarówno „świętego” Sotnikowa, jak i „Judasza-Piotra” Rybaka. Jej twarz na środkowej kwadracie ma wiele z ikony, ale zasadniczą różnicę stanowi to, że nie patrzy odbiorcy prosto w oczy, ale wznosi wzrok ku górze, jakby ponad głowami publiczności – zarówno tej zgromadzonej na wyobrażonej na płótnie sali kinowej, jak i tej percypującej obraz lub jego reprodukcję. Jest w tym momencie ostatecznej próby ujmująco bezbronna, uwięziona pomiędzy spojrzeniami: owej „podwójnej” publiczności niewidocznej na płótnie oraz siebie samej i filmowców przedstawionych na skrzydle ukazującym pracę na planie. Jest zarazem natchniona, samotna – choć wzięta w krzyżowy ogień spojrzeń, bezbronna, a zarazem gotowa do obrony swojego dzieła, w które wierzy. To właśnie wiara we własne dzieło, nawet jeśli jest ono wynikiem serii kompromisów, wydaje się tu kwestią kluczową.

Jeśli popatrzymy uważnie na wspomniały obraz Tycjana, który w tym tryptyku stanowi bezpośredni cytat, to dostrzeżemy, że oprócz gestów skontrastowanych dłoni Chrystusa i faryzeusza, pomiędzy którymi pojawia się moneta, ów najbardziej oczywisty z symboli materialnego *vanitas*, ale też i symboli władzy (na monecie przecież widnieje wizerunek cesarza), większość energii skupia się właśnie w spojrzeniach. Tycjanowska wersja oblicza Chrystusa jawi się jako kolejny prototyp twarzy Sotnikowa. Dłoń Zbawiciela układa się jakby do gestu błogosławieństwa, czy też absolucji wobec mizerii materialnego świata, w którego ramie człowiek pozostaje zamknięty, a spokojna twarz wyraża wolę odkupienia.

Szepitko, artystka aktywna w realiach radzieckich, chcąc ukończyć jakiegokolwiek dzieło, była zmuszona kroczyć częściowo drogą Rybaka – drogą kompromisów, wybierania „mniejszego zła”. Tylko śmierć i męczeństwo są bezkompromisowe, tymczasem w sztuce takiej jak kino absolutna bezkompromisowość jest postawą niefunkcjonalną. Jednak liczy się cel, którym jest dotarcie do prawdy, liczy się walka, taktyka pertraktacji, uników, pozornych ustępstw, stawiania zasłon. Artystka przed rozpoczęciem filmu bardzo otwarcie deklarowała: *Nie pozwolę już więcej na kaleczenie moich filmów, nie pozwolę biurokratom i urzędnikom na rujnowanie mojego... mojego, mojego cierpienia. Prawda musi zwyciężyć. Ale! – podniosła palec wskazujący – Muszę z nimi walczyć*¹⁹. W rozmowie z Walentiną Chowanską otwarcie stwierdziła, iż traktuje pracę nad *Wniebowstąpieniem* jako misję stanowiącą odpowiedź na potrzebę czasu. Znamienne że jej rozmówczyni początkowo nie zdawała sobie sprawy z niebywale wywrotowego ładunku zawartego w fabule, bo przecież jawnie podważającego materialistyczny porządek sowieckiego państwa, nie rozumiała kontekstu poszukiwania partyjnego protektora czy też mecenas (w tym wypadku szefa białoruskiej kompartii Maszeraua): *„Wydaje się, że w Sotnikowie nie ma czegoś takiego jak ‘anty’, takiego ‘anty’ by przstraszyć naszą wierchuszkę”. I tu Larysa eksplodowała: „Jeśli tak pani uważa, to nie rozumie pani, o co chodzi w tym filmie!” – „Niech pani nie przemawia językiem ezopowym, w końcu jesteśmy ludźmi o podobnych poglądach. Rozumiem strategię z Maszerauem i akceptuję to, ale w Sotnikowie nie ma nic, co by mogło budzić obawy naszego kierownictwa...” Larysa zastanowiła się przez chwilę, a potem uroczyście odrzekła: „Ten film... Czy czytała pani Biblię?” – Biblię? zastanawiałam się. „A co to ma z tym wspólnego?” – „A to twoje zadanie – niech pani przeczyta Biblię i zrozumie, że podstawą człowieczeństwa, jednostki jest duchowość. Duchowość, to centrum osobowości. To jest główna cecha człowieka, którą będziemy badać u naszych bohaterów. Moralność naszych czasów w kraju, w którym Bóg został opuszczony, jest powierzchowna i musimy to zrozumieć przez Rybaka. Sotnikow to inna sprawa, jest moralny zgodnie z zamierzeniami Boga. Proszę zrozumieć, iż istnieje wieczny problem Poncjusza Piłata, że są też inne odwieczne problemy. I każdy z nich powtarza się we wszystkich epokach – w nowym przebraniu, lecz istota jest ta sama. Problem Sotnikow-Rybak – to problem odwieczny, jeden z tych, które od początku stoją przed człowiekiem, które określają jego poziom... I jeszcze ten problem, problem Chrystusa i Judasza... Czy rozumie pani, co to ma wspólnego z Biblią?” – „Czyli to tak! Pani wymyśliła ten film, jako fabułę o charakterze biblijnym?” – „Nie wymyśliłam sobie tego. Tego wymaga nasz czas, a ja muszę to tylko wypełnić”. – „Jasne więc, dlaczego tyle mówi pani o strategii i taktyce i o podobnie myślących ludziach”²⁰.*

Ale nie tylko dzieło, lecz także sam proces twórczy, praca nad filmem – ma moc katartyczną, jest swoistym obrzędem, odgrywanym misterium, procesem sublimacji, który w istotny sposób odmienia wszystkie zaangażowane osoby. Sam Jurij Raksza wypowiedział się o tryptyku dość lakonicznie (zapewne nie mogąc zdradzić nic więcej ze względu na uwarunkowanie cenzuralne), zdecydowanie jednak zasugerował ścieżkę interpretacyjną bliską tej rozwiniętej powyżej: *w Larysie Szepitko spotkałem człowieka opętanego, wierzącego w materiał, w jego prawdę. Wówczas zjednoczyła nas sama dramaturgia, uczyniła jednomyślnymi. Co więcej, dramaturgia rozwijała zarówno naszych bohaterów i nas samych – twórców filmu. Postanowiłem stworzyć wizerunek Larysy Szepitko. Byłem zainteresowany ideą obrazu, twórczym procesem tworzenia samego filmu. Nasza robota szła w takim natchnieniu, na tak wysokiej nucie, iż chciałem wszystko to odwzorować również na obrazie. W tryptyku „Kino” jest ukazana*

zarówno wstępna praca koncepcyjna, jak i plan filmowy – są operatorzy, aktorzy. Ale najważniejsza jest Larysa Szepitko, taka, jaką zapamiętałem z jednej z premier. Występując, zawsze się denerwowała. Nosiła w sobie uduchowienie i przekazywała je otoczeniu. A to jest najważniejsze, to zawsze pociągało mnie w ludziach, to zawsze starałem się dostrzec i ujawnić w moich bohaterach²¹.

* * *

Niezwykły epilog napisało jednak samo życie. 2 lipca 1979 r., dwa lata po powstaniu obrazu, Larysa Szepitko wraz z ekipą, w tym z ukazanym na tryptyku operatorem Władimirem Czuchnowem, zginęła w tragicznym wypadku samochodowym w drodze na plan kolejnego filmu. Jej pamięci poświęcił wkrótce swój *2 Kwartet smyczkowy* Alfred Schnittke, autor muzyki do *Wniebowstąpienia*. Wstrząsający utwór, ukończony w lutym 1981 r., stanowiący substytut requiem, cytuje aż pięć archaicznych hymnów cerkiewnych (*znamiennyj raspiew*)²². Znakomicie wyznacza to paralelę z twórczością reżyserki, ale też z *Kinem* Rakszy. Tego ostatniego, zaledwie czterdziestotrzyletniego, 1 września 1980 r. pokonał rak mózgu. Wreszcie 11 czerwca 1982 r., w wieku czterdziestu siedmiu lat zmarł w Moskwie aktor Anatolij Sołonicyn. W ten sposób z ośmiu osób ukazanych na tryptyku połowa zmarła przedwcześnie w ciągu pięciu lat po jego ukończeniu, a dzieło stało się niejako antycypowanym epitafium.

¹ Synteza zagadnienia: A. Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*, Austin 1996.

² Więcej na temat twórczości Szepitko: B. Quart, *Between Materialism and Mysticism: The Films of Larissa Shepitko*, „Cinéaste” 1988, t. 16, nr 3, s. 4-11.

³ W. Bykow, *Sotnikow*, tłum. A. Drawicz, Warszawa 1973.

⁴ Motyw ten jest obecny w muzycznym cytacie arii *Erbarne dich z Pasji wg Św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha w *Stalkerze* oraz *Ofiarowaniu* Andrieja Tarkowskiego.

⁵ I. de Keghel, *Ungewöhnliche Perspektiven. Der Zweite Weltkrieg in neueren russländischen Filmen*, „Osteuropa” 2005, t. 55, nr 4-6: *Kluften der Erinnerung. Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg*, s. 337.

⁶ Do grona „sześćdziesiątników”, zazwyczaj narażonych na utarczki z cenzurą, byli zaliczani literaci Wasilij Aksionow (ur. 1932), Andriej Siniawski (ur. 1925), Andriej Wozniesiński (ur. 1932), Jewgienij Jewtuszenko (ur. 1932), Bella Achmadulina (ur. 1937), bardowie Bułat Okudźawa (ur. 1926) i Włodzimierz Wysocki (ur. 1938), kompozytorzy Alfred Schnittke (ur. 1934), Sofija Gubajdulina (ur. 1931), Arvo Pärt (ur. 1935),

Giya Kancheli (ur. 1935), Tigran Mansurian (ur. 1939), reżyserzy Tengiz Abuładze (ur. 1924), Georgij Danielija (ur. 1930), Andriej Tarkowski (ur. 1932), Andriej Konczalowski (ur. 1937) i inni.

⁷ I. Raksza, *Ja uszła w solnecznyj dien’*, w: tejsze, *Zwiezdnyj bulwar*, Moskwa 2019, s. 50.

⁸ W. Olszewskij, *Jurij Raksza. Żiwopis’, grafika*, Moskwa 1983, ss. 5-6. Jak utrzymuje żona malarza, Kurosawa, pozostając pod wrażeniem obrazów Rakszy zobaczonych na wystawie w Tokio, po decyzji o produkcji filmu w ZSRR podczas wstępnych rozmów miał wyrazić życzenie, by ten właśnie twórca (nie wiedział, że Raksza pozostaje zatrudniony na etacie w „Mosfilmie”) pracował nad artystyczną oprawą dzieła (I. Raksza, dz. cyt., s. 51).

⁹ J. Raksza, *Otrażenije mira*, w: *Jurij Raksza. Żiwopis’, grafika, kino, staty*, Moskwa 1987, s. 100.

¹⁰ I. Raksza, dz. cyt., s. 64.

¹¹ Raksza w swoich innych „parareligijnych” pracach, jak nawiązująca do scen opłakiwania kompozycja *Narodzonym – życie* (1972), obraz *Rozmowa o przyszłości* (1979) powtarzający schemat wieczerzy w Emaus czy ostatni tryptyk *Pole Kulikowe* (1980), zawsze

wyraźnie umieszczał na osi symetrii, zgodnie z dawną konwencją, najważniejsze postaci.

¹² Postać faryzeusza odczytywano także niekiedy jako świętego Piotra, jednak wydaje się, że jest to interpretacja chybiona.

¹³ W. Chowan'skaja, *Larisa. Wspominanija o rabotie s Larisoj Szepit'ko na kartinach „Ty i ja”, „Woschożdienije” i „Matiera”*, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/88/> (dostęp: 15.06.2020).

¹⁴ H. Chałacińska-Wiertelak, *Fenomen „Petersburga” Andrieja Biełego. Powieść i esej*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, t. 23, s. 27.

¹⁵ A. Dalle Vacche, dz. cyt., s. 141.

¹⁶ G. Klimow, M. Murzina, A. Płachow, R. Fomina, *Elem Klimov. Nesnatoje kino*, Moskwa 2008, s. 241.

¹⁷ Szepitko była jego drugą żoną; pierwsza, Sonia Dawidowa, była cenioną scenarzystką.

¹⁸ I. Raksza, dz. cyt., s. 53.

¹⁹ W. Chowan'skaja, dz. cyt.

²⁰ Tamże.

²¹ J. Raksza, dz. cyt., s. 100.

²² E. Ismael-Simental, *Alfred Schnittke and the „Znamiennyj rospev”*, w: *Schnittke Studies*, red. G. Dixon, London – New York 2017, s. 47.

Marcin Zgliński

Historyk sztuki. Absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, gdzie się doktoryzował i gdzie kieruje Zakładem Badań Podstawowych Historii Sztuki oraz pełni funkcję redaktora naczelnego *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*. Od 1996 r. wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki. Zajmuje się badaniami nad sztuką nowożytną oraz XX w., zwłaszcza na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Od 1994 r. bierze udział w badaniach terenowych, dokumentacji i inwentaryzacji kościołów oraz klasztorów na terenie Białorusi, a także Litwy, Łotwy i Ukrainy. Pod jego współredakcją ukazały się ostatnio tomy *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*: „Miasto Białystok”, „Powiat białostocki”, „Powiat bielski” i „Powiat radzyński”. Zajmuje się także problematyką szeroko pojętej ikonografii muzycznej oraz związków muzyki i sztuk plastycznych. Autor licznych artykułów dotyczące historycznych organów i prospektów organowych – tym zagadnieniom poświęcił pracę magisterską i doktorską oraz m.in. książkę *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy* (2012). Zajmuje się też zagadnieniami wpływu uwarunkowań politycznych i konfesyjnych na ikonografię muzyczną.

Bibliografia

- Bykow, W.** (1973). *Sotnikow* (tłum. A. Drawicz). Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Chalacińska-Wiertelak, H.** (1984). Fenomen „Petersburga” Andrieja Bielego. Powieść i eseje. *Studia Rossica Posnaniensia*, 23, ss. 23-29.
- Chowan’skaja, W.** (2004). *Larisa. Wspominanija o rabotie s Larisioj Szepit’ko na kartinach „Ty i ja”, „Woschozhdienije” i „Matiera”*. Kinozapiski.ru. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/88/>
- Dalle Vacche, A.** (1996). *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press.
- de Keghel, I.** (2005). Ungewöhnliche Perspektiven. Der Zweite Weltkrieg in neueren rußländischen Filmen. *Osteuropa*, 55 (4), ss. 337-346.
- Ismael-Simental, E.** (2017). Alfred Schnittke and the „Znamiennyi rospev”. W: G. Dixon (red.), *Schnittke Studies* (ss. 30-58). London – New York: Routledge.
- Klimov, G., Murzina, M., Plachow, A., Fomina, R.** (2008). *Elem Klimov. Nesnatoje kino*. Moskwa: Chroniker.
- Olszewskij, W.** (1983). Jurij Raksza. W: *Jurij Raksza. Żiwopis’, grafika* (ss. 5-6). Moskwa: Sowieckij Chudożnik.
- Quart, B.** (1988). Between Materialism and Mysticism: The Films of Larissa Shepitko. *Cinéaste*, 16 (3), ss. 4-11.
- Raksza, J.** (1987). Otrazhenije mira. W: *Jurij Raksza. Żiwopis’, grafika, kino, stati* (ss. 97-102). Moskwa: Goznak.

Keywords:

Yuri Raksha;
Larisa Shepitko;
Soviet cinema;
Soviet painting

Abstract

Marcin Zgliński

Between the Two Visions. *The Ascent* by Larisa Shepitko and *The Cinema* by Yuri Raksha

In the article author discusses Yuri Raksha’s triptych *The Cinema* (1977), which is a painted commentary to the film *The Ascent* (1977) by Larisa Shepitko, based on a war novel by Vasyli Bykau. Being also the art director of the movie, Raksha created an allegory regarding as much the film itself as the phenomenon of cinema in general, the ethical and aesthetic choices of an artist facing external, mainly political conditions and restrictions. The multilayered work combines multiple tropes and appeals directly to the viewers’ emotions, drawing them in a way into the world of fundamental moral and existential dilemmas, through allusions to the great religious tradition of European art, both of the East and the West,