

Andriej Tarkowski



Kompleks Tolstoja

Tarkowski
Kompleks Tolstoja

Andriej Tarkowski

Kompleks Tolstoja

Myśli o życiu, sztuce i filmie

**Wybrał, opracował i przedmową opatrzył
Seweryn Kuśmierczyk**

Wydawnictwo Pelikan ● Warszawa 1989

© Copyright by Larysa Tarkowska, Paryż 1989

© Copyright for the choice and arrangement of texts
by Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa 1989

Projekt obwoluty, okładki i strony tytułowej

Michał Jędrzak

Redaktor

Jarmila Sobiepan

Redaktor techniczny

Bożenna Fiuk

Korekta

Teresa Struss

ISBN 83-85045-40-6

Przedmowa

Andriej Arseniewicz Tarkowski urodził się 4 kwietnia 1932 roku we wsi Zawraże w obwodzie Iwanowskim nad Wołgą. Jego rodzice, Arsienij Aleksandrowicz Tarkowski i Maria Iwanowna z domu Wiszniakowa, poznali się w czasie studiów w Instytucie Literackim Briusowa w Moskwie. Ojciec Tarkowskiego kształcił się tam w latach 1925—1929¹.

Rodzina Tarkowskich pochodziła prawdopodobnie z Polski. „Mój dziad miał na imię Karol — mówił w jednym z wywiadów Arsienij Tarkowski — a nie jest to rosyjskie imię, ludzie prawosławni tego imienia nie używają. Mój ojciec, Aleksander², był już jednak prawosławny, został ochrzczony w obrządku prawosławnym. (...) Ojciec po polsku opowiadał mi o historii Polski. Dziad był w jakiś sposób związany z powstaniem listopadowym, szczegółów żadnych nie znam, pamiętam tylko, że ojciec mi tak opowiadał, kiedy byłem dzieckiem”³. Także Andriej Tarkowski, wspominając w połowie lat osiemdziesiątych trudne chwile swojego życia, mówił żartobliwie, że domieszka polskiej krwi, płynąca w jego rodzinie, nie pozwalała mu ugiąć karku, a jego krnąbrność ducha została, być może, odziedziczona po Polakach⁴. Jednak według innych wypowiedzi ojca reżysera, jego rodzina nie miała związków z Polską⁵. W tej sytuacji prawdopodobne staje się również twierdzenie, że Tarkowski był potomkiem starego rodu z Dagestanu, a jego nazwisko bierze swój początek od nazwy wsi Tarki, znanej jako jedna z ostatnich placówek oporu Dagestańczyków przeciwko caratowi⁶.

Lata dzieciństwa Tarkowski spędził na wsi. Jego rodzice rozeszli się w roku 1935. Chłopiec mieszkał z matką, babcią i młodszą siostrą Mariną. W wieku czterech lat nauczył się płynnie czytać. Jego ulubioną lekturę stanowiły rękopisy wierszy ojca⁷. W roku 1939 rozpoczął naukę w jednej ze szkół moskiewskich.

Po wybuchu wojny, w czasie ewakuacji, matka zawiozła dzieci ponownie na wieś, do swoich krewnych. Można przypuszczać, że dzieciństwo spędzone na wsi wpłynęło decydująco na duchową formację przyszłego reży-

¹ Arsienij Aleksandrowicz Tarkowski, (w:) *Bolszaja Sowietskaja Encyklopedia*, t. 25, Moskwa 1976, s. 279.

² Aleksander Karłowicz Tarkowski (1861—1924).

³ *Świat, artysta, język. Z Arseniuszem Tarkowskim rozmawia Witold Dąbrowski*, „Polityka” 1975 nr 48, s. 10.

⁴ Informację tę otrzymałem od Krzysztofa Zanussiego.

⁵ Informację tę otrzymałem od Zbigniewa Podgórcza.

⁶ *Une lettre de Otar Iosseliani*, „Le Monde” 1 I 1987.

⁷ T. Wierina, *Tarkowski o Tarkowskim*, „Kultura i Żyzń” 1979 nr 10, s. 21.

sera. Obok atmosfery pełnego książek inteligenckiego domu, podstawowe znaczenie miał bezpośredni kontakt z naturą⁸.

W roku 1943 rodzina powróciła do Moskwy. Tarkowski ukończył szkołę średnią, ucząc się równolegle, przez siedem lat, w szkole muzycznej, a od siódmej klasy także w szkole sztuk plastycznych. W roku 1951 zaczął studiować język arabski w Instytucie Orientalistycznym. Jak się szybko okazało, wybór tego kierunku, przypadkowy i nieprzemysłany, był pomyłką. „Wówczas nie znałem jeszcze wystarczająco dobrze życia” — napisał, tłumacząc się w jakiś czas potem, rozezarowany student⁹. W życiu Tarkowskiego nastąpił krótki, trudny okres zastoju, spowodowany brakiem dalszych konkretnych planów. Pod wpływem matki przyłączył się do geologicznej ekspedycji badawczej „Nigrizoloto”¹⁰, wysłanej przez Kirgiski Instytut Złota do kraju Turuchańskiego na Syberii. Przez kilkanaście miesięcy pracował jako pobieracz próbek. Przewędrował przez tajgę setki kilometrów. Wyprawa ta, jak przyznał później, była najpiękniejszym okresem w jego życiu¹¹.

W roku 1954 zdał egzaminy wstępne na Wydział Reżyserii we Wszechzwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematograficznym w Moskwie. Uczyl się w pracowni Michaiła Romma. Było to wówczas najlepsze studio reżyserii w szkole, prowadzone przez mądrego, oddanego swym uczniom profesora. Romm był najbardziej otwartym filmowcem starszego pokolenia. Nauczając — potrafił także uczyć się od swoich studentów. Troszczył się o nich, pomagał w kłopotach, bronił ich prac nawet wówczas, gdy ich treść i forma były mu całkowicie obce. Metoda jego pracy polegała na tworzeniu warunków niezbędnych do wszechstronnego rozwoju osobowości uczniów¹². W okresie studiów we WGIK Tarkowski nakręcił trzy filmy. Pierwszym była krótkka, stanowiąca echo wyprawy na Syberię, etiuda *Koncentrat*, drugi film, zrealizowany w roku 1959 wraz z Aleksandrem Gordonem, nosił tytuł *Dzisiaj przepustki nie będzie*. Kolejny obraz — *Mały marzyciel*¹³ — był pracą dyplomową. Scenariusz napisał Tarkowski razem z Andriejem Michalkowem-Konczalowskim. Pulsujący życiem, barwami i wiosną film opo-

⁸ *What are the concerns of Andrei Tarkovsky?* (Materiały z seminarium zorganizowanego 4 września 1983 roku w ramach Telluride Film Festival). Maszynopis powielony, s. 2.

⁹ M. Turowskaja, *Film als Poesie — Poesie als Film*, Bonn 1981, s. 23.

¹⁰ Andriej Tarkowski, (w:) *Scenarzyści sowieckiego chudożestwiennogo kino 1917—1967*, Moskwa 1972, s. 359.

¹¹ Wypowiedź Tarkowskiego w filmie dokumentalnym *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkowskij*, reż. D. Baglivo. Prod.: Ciak Studio, Włochy 1983.

¹² A. Michalkov-Konczalowski, *Souvenirs sur Mikhaïl Ilych Romm*, „Positif” 1972 nr 136, s. 20.

¹³ Tytuł oryginalny: *Katok i skripka* (Walec i skrzypce). Tytuł *Mały marzyciel*, pod jakim pracą dyplomową Tarkowskiego była rozpowszechniana w Polsce, jest niezgodny z wymową filmu.

wiadał o przyjaźni kilkuletniego, uczącego się grać na skrzypcach, chłopca i robotnika — kierowcy walca drogowego ugniatającego asfalt.

W *Małym marzycielu*, jak w załączku, obecne są wszystkie zasadnicze elementy późniejszej twórczości Tarkowskiego. W strugach deszczu, w blasku słońca i błękitnie nieba wyraźnie odczuwa się obecność natury. Temat poznawania tajemnicy ludzkiego istnienia widoczny jest w szeregu przygód małego skrzypka, które układają się w swoistą wyprawę inicjacyjną w nowy, nieznany świat. Fabuła filmu zawiera również wątki autobiograficzne, tak często obecne w następnych obrazach rosyjskiego twórcy. Praca nad *Małym marzycielem* dowiodła, że młody reżyser potrafił w sposób zdecydowany bronić swojej koncepcji twórczej. Ten „niewygodny” charakter i stanowcza, pozbawiona zbędnej dyplomacji, postawa wobec własnych zamierzeń artystycznych, miały pozostać na stałe jednym z głównych filarów jego osobowości. Tarkowski w roku 1960 ukończył Instytut Kinematograficzny z wyróżnieniem, otrzymując dyplom numer 756038¹⁴. Film dyplomowy przyniósł mu także pierwszą nagrodę w konkursie filmów studenckich w Nowym Jorku.

15 czerwca 1961 roku Tarkowski rozpoczął realizację swego pierwszego filmu pełnometrażowego — *Dziecka wojny*¹⁵. Otrzymał tę pracę dzięki szczęśliwemu przypadkowi. W grudniu 1960 roku, z powodu złej jakości nakręconych zdjęć, wytwórnia „Mosfilm” wstrzymała prowadzoną przez reżysera E. Abalowa produkcję filmu *Iwan*, na podstawie opowiadania Władimira Bogomołowa pod takim samym tytułem¹⁶. Opracowanie nowego scenariusza i wznowienie zdjęć zaproponowano Tarkowskiemu. Zadanie było trudne. Niepowodzenie poprzedniego reżysera znacznie ograniczało przysługujące debiutantowi prawo do popełniania błędów: film „musiał” się udać, a prace zdjęciowe należało przeprowadzić szybciej i taniej niż zwykle¹⁷. Tarkowski, po rozmowie z Michaiłem Rommem, podjął wyzwanie, stawiając jednak podstawowy warunek: możliwość wprowadzenia do filmu sekwencji snów i wspomnień głównego bohatera. Młody reżyser potrafił wywalczyć, w zaciekłych sporach z Bogomołowem, prawo do dokonania zasadniczych zmian w strukturze opowiadania.

Tarkowski wykazał w czasie pracy nad filmem wysoki poziom umiejętności zawodowych. Mimo złej pogody, zdjęcia przebiegały bardzo sprawnie. W marcu 1962 roku odbyła się kolaudacja. „Należy wyróżnić zdolność młodego reżysera do precyzyjnego określania tego, co chce nakręcić, oraz umiejętność optymalnego rozwiązania wszelkich problemów związanych

¹⁴ M. Turowskaja, *dz. cyt.*, s. 28.

¹⁵ Tytuł oryginalny: *Iwanowo dietstwo* (Dzieciństwo Iwana). Polski tytuł *Dziecko wojny* jest niezgodny z przesłaniem filmu.

¹⁶ Polski przekład opowiadania ukazał się w roku 1961: W. Bogomołow, *Iwan*, przeł. W. Komarnicka, (w:) *Druga noc. Opowiadania*, Warszawa 1961, s. 61—145.

¹⁷ M. Turowskaja, *dz. cyt.*, s. 34.

z produkcją” — stwierdzili członkowie komisji¹⁸. Umiejętności Tarkowskiego, uważane wówczas jedynie za logiczny rezultat solidnego wykształcenia, miały szybko okazać się czymś znacznie poważniejszym.

W roku 1962 film *Dziecko wojny* został nagrodzony główną nagrodą „Złotego Lwa” na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji i otrzymał nagrodę za najlepszą reżyserię na festiwalu w San Francisco. W rok później przyznano Tarkowskiemu, za ten sam obraz, główną nagrodę na festiwalu w Acapulco oraz kilkanaście innych nagród.

Z chronologicznego punktu widzenia *Dziecko wojny* nie było jednak pierwszym „dorosłym” filmem rosyjskiego twórcy. W początkach roku 1961 Tarkowski złożył w „Mosfilmie” konspekt scenariusza do filmu *Andriej Rublow*, poświęconego genialnemu, średniowiecznemu malarzowi ikon. W 1962 roku podpisano z reżyserem umowę, a w grudniu 1963 roku zaakceptowano scenariusz, napisany przez Tarkowskiego razem z Andriejem Michalkowem-Konczalowskim. Prace zdjęciowe rozpoczęły się 9 września 1964 roku. Trwały do listopada 1965. W końcu 1966 roku zaprezentowano *Andrieja Rublowa* filmowcom moskiewskim¹⁹.

Film wywarł bardzo duże wrażenie, wywołując jednocześnie liczne i ostre zarzuty. Dzieło Tarkowskiego oskarżono o niewystarczający optymizm i zbyt mały humanizm, o nadmiar gwałtu i okrucieństwa, nadmierny naturalizm i niedokładności historyczne, pomijanie jedności narodowej, poniżanie roli kobiety rosyjskiej, religijność, surowość, goliżnę, przedstawianie w niewłaściwy sposób stosunków pomiędzy sztuką i władzą oraz trudną formę²⁰. Radziecka biurokracja filmowa zażądała od reżysera daleko idących skrótów. Tarkowski zdecydowanie bronił swojej koncepcji artystycznej, nie godząc się na żadne zmiany. „Mam odwagę uważać się za artystę” — mówił do krytyków, a do przewodniczącego Komitetu do Spraw Kinematografii Rady Ministrów ZSRR pisał: „... a ponadto jestem artystą radzieckim. Jestem zależny od idei i koncepcji filmu, a także od zawartości życia. Jeżeli chodzi o formę filmu, to jeszcze eksperymentuję. Jest to jednak zawsze trudne i rodzi konflikty. Nie prowadzi się wówczas cichego życia w ciepłej, przytulnej izbie. Wymaga to odwagi i będę się starał nie zawieść pokładanych we mnie nadziei”²¹. *Andriej Rublow* został odłożony na półkę. Tarkowski, oskarżony o nakręcenie filmu nieodpowiedzialnego ideologicznie, nie mógł nigdzie otrzymać pracy i pozostawał w bardzo złej sytuacji materialnej.

Od roku 1966, przez cztery kolejne lata, organizatorzy festiwałów filmowych w Wenecji i Cannes bezskutecznie zwracali się do władz radzieckiej kinematografii z prośbą o wyrażenie zgody na prezentację filmu na arenie

międzynarodowej. Wreszcie, 17 maja 1969 roku, odbyła się w Cannes nocna projekcja *Rublowa*. Film otrzymał nagrodę Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej. Prasa radziecka nie poinformowała o tym fakcie nawet w sposób aluzyjny²².

26 czerwca 1969 roku Tarkowski pisał w liście do Grigorija Kozincewa, jednego ze swych nielicznych przyjaciół: „Moje życie (po nagrodzie Fipresci w Cannes) powikłało się ostatecznie. (...) Pomimo faktu, że Francuzi, po kupieniu filmu, sami pokazali go w Cannes, na mnie spadają teraz wszystkie gromy. Im lepiej pisze prasa zagraniczna (jest jednomyślna: lewicowa i prawicowa), tym gorzej dla mnie”²³. Trzy tygodnie później dodawał: „Żeby tylko pozwolili mi pracować. Czy Pan wie — niedawno podsumowałem, i ogarnęło mnie przerażenie: przez dziesięć lat (po zrobieniu dyplomu) nakręciłem dwa (!) filmy. Przestraszyłem się”²⁴. Tarkowski nie mógł zaprezentować swego filmu nawet wybitnym przedstawicielom świata sztuki. 18 lutego 1970 roku pisał do Kozincewa: „Wydaje mi się, że znalazłem sposób pokazania filmu Szostakowiczowi²⁵ (potajemnie). W piątek, jeżeli się uda. Postanowiłem także napisać list do Breżniewa. Spróbuję przedstawić mój pełny pogląd na pewne sprawy. Zobaczymy”²⁶.

Andriej Rublow został skierowany do rozpowszechniania 19 października 1971 roku²⁷. Sposób dystrybucji umożliwiał obejrzenie filmu jedynie wąskiemu gronu widzów.

W pięć miesięcy później, 20 marca 1972 roku, odbyła się premiera kolejnego filmu Tarkowskiego — *Solaris*, według powieści Stanisława Lema. Pomysł realizacji tego obrazu zajmował Tarkowskiego już w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, po ukazaniu się rosyjskiego przekładu utworu. W roku 1965 reżyser otrzymał zgodę pisarza na przeniesienie powieści na ekran²⁸. Konspekt filmu złożył Tarkowski w „Mosfilmie” w październiku 1968 roku. Zgodę na rozpoczęcie zdjęć otrzymał w roku 1970. „Wkrótce studio rozpocznie pracę nad *Solaris*. Nie może Pan sobie wyobrazić, Panie Stanisławie, jak bardzo się z tego cieszę. Wreszcie będę znowu pracował”²⁹ — pisał do Lema.

W powieści *Solaris* najmniej interesowała Tarkowskiego warstwa fantastyczno-naukowa. Reżyser dostrzegł w utworze polskiego pisarza problematykę bliską wymowie powieści *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego. Scenariusz filmu, prezentujący interpretację Tarkowskiego, wywołał zdecy-

¹⁸ *Tamże*, s. 38.

¹⁹ *Tamże*, s. 48—49.

²⁰ *Andrej Tarkovskij*, oprac. S. Petraglia, Torino 1975, s. 43.

²¹ M. Turowskaja, *dz. cyt.*, s. 50.

²² *Andrej Tarkovskij*, *dz. cyt.*, s. 45.

²³ „Ja často dumaju o Was...” *Iz pieriepiski Tarkovskogo s Kozincewem*, „Iskusstwo Kino” 1987 nr 6, s. 95.

²⁴ *Jak wyżej*.

²⁵ Chodzi o kompozytora Dymitra D. Szostakowicza.

²⁶ „Ja często dumaju...”, *dz. cyt.*, s. 98.

²⁷ M. Turowskaja, *dz. cyt.*, s. 50.

²⁸ S. Jamszczikow, „*Rublow*” w *plenerach*, „Ekran” 1965 nr 40, s. 9.

²⁹ M. Turowskaja, *dz. cyt.*, s. 53.

dowany protest Lema: „... scenariusz zastępuje tragiczny konflikt związany z postępem — pewnego rodzaju motywacją biologiczno-cykliczną i redukuje problem sprzeczności teorii poznania i etyki do melodramatu rodzinnego...”³⁰. Po latach pisarz dodał: „Byliśmy w tym momencie jak dwa konie, które ciągną ten sam wóz w przeciwne strony”³¹. Tarkowski, chcąc zrealizować film, musiał częściowo odejść od swojej koncepcji. Być może, to właśnie zdecydowało, że *Solaris*, choć nagrodzony Specjalną Nagrodą Jury na festiwalu w Cannes, okazał się jego najmniej udanym dziełem.

Po sfilmowaniu *Solaris* Tarkowski ponownie nie mógł otrzymać pracy. Chcąc nakręcić kolejny obraz, odwołał się do prezydium dwudziestego czwartego Zjazdu KPZR. Decyzja najwyższych władz partii pozwoliła reżyserowi rozpocząć we wrześniu 1973 roku prace zdjęciowe³². Projekt nowego filmu, zatytułowanego początkowo *Spowiedź*, został złożony w wytwórni znacznie wcześniej, w roku 1968. Film miał być hołdem złożonym matce reżysera: „Nie mogę się pogodzić z tym, że moja matka umrze. Będę przeciwko temu protestował i udowodnię, że jest nieśmiertelna. Chciałbym pokazać innym ludziom jej indywidualność i niepowtarzalność” — pisał Tarkowski³³. Pierwotna wersja scenariusza sugerowała, że obraz będzie zbliżał się w swej formie i treści do filmu telewizyjnego. Twórca zaproponował składający się z trzech części film-ankietę w stylu „cinéma-vérité”. Pierwszą, najbardziej obszerną, część filmu miała stanowić wyczerpująca rozmowa z matką reżysera, odpowiadającą na różnorodne pytania związane z jej stosunkiem do kosmosu, do wojny w Wietnamie, wiary w Boga, historii własnej rodziny, własnej psychiki itp. „Wywiad” miał być bez wiedzy bohaterki filmowany trzema ukrytymi kamerami. Pozostałe części filmu miały składać się z obrazów-wspomnień autora z dzieciństwa oraz fragmentów kronik filmowych³⁴.

W roku 1973 projekt ożył. Tarkowski wprowadził zmiany w scenariuszu, nadając mu tytuł *Biały, biały dzień*. Pierwsze ujęcie filmu miało przedstawiać biały, zimowy dzień na cmentarzu. Narrator filmu spoglądał z tego miejsca w czasoprzestrzeń wspomnień swego dzieciństwa. Praca nad scenariuszem, bardzo intensywna, trwała jeszcze przez cały okres zdjęć. Po bardzo skomplikowanych pracach montażowych narodziło się *Zwierciadło*, wypuszczone na ekrany kin radzieckich w listopadzie 1974 roku.

Obraz spotkał się ze zróżnicowanym przyjęciem. Środowisko filmowe odrzuciło film i odsunęło się od Tarkowskiego. Reakcja ta wynikała, jak można dziś sądzić, zarówno z niezrozumienia treści i formy dzieła, jak i poczucia zagrożenia ambicji poszczególnych twórców talentem autora

³⁰ Jak wyżej.

³¹ S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987, s. 134.

³² M. Turowskaja, *dz. cyt.*, s. 66.

³³ *Tamże*, s. 59.

³⁴ *Tamże*, s. 60.

Zwierciadła, ujawnionym w tym obrazie, podobnie jak w *Andrieju Rublowie*, z wielką mocą. Negatywne opinie kolegów gnębiły Tarkowskiego. Bliiski załamania rozważał możliwość całkowitego wycofania się z pracy w filmie³⁵. Jednak po *Zwierciadła*, jak po żadnym z jego dotychczasowych dzieł, napłynęły do reżysera listy od widzów, którzy zrozumieli i w pełni docenili film. Reżyser miał prawo powiedzieć, iż wbrew wszystkim trudnościom udało mu się zdobyć własną publiczność.

Ze wzrastającego zainteresowania twórczością Tarkowskiego zdążył sobie również sprawę władze radzieckiej kinematografii. Jego dzieła, nie bez „pomocy” niektórych filmowców, przestały pojawiać się na ekranach kin w Związku Radzieckim. Reżyser podjął pracę w teatrze, realizując w roku 1977, na scenie teatru im. Leninowskiego Komsomołu w Moskwie, *Hamleta* Williama Szekspira. Chcąc nakręcić następny film, musiał odwołać się, po raz drugi, do zjazdu partii.

Podstawą swego nowego dzieła uczynił Tarkowski czwarty rozdział powieści Borysa i Arkadija Strugackich *Piknik na skraju drogi*. Praca nad scenariuszem zajęła obu pisarzom około trzech lat. W roku 1978 rozpoczęła się realizacja filmu. W połowie zdjęć, z powodu awarii w laboratorium „Mosfilmu”, uległa zniszczeniu całość nakręconej przez Tarkowskiego taśmy. Reżysera uprzejmie przeproszono, odmawiając mu jednocześnie wyrównania strat. Z trudem udało się artyście wywalczyć zmianę tej decyzji. Przerwa w zdjęciach wyszła jednak filmowi na dobre — pozwoliła opracować nową wersję scenariusza, odpowiadającą rozwiniętej przez Tarkowskiego w czasie zdjęć koncepcji filmu. Tak powstał *Stalker*, nie mający ostatecznie nic wspólnego z powieścią. Film, jak wspominał Arkadij Strugacki, okazał się zbyt trudny dla osób, które miały zdecydować o sposobie jego dystrybucji. „Dla dwustu pięćdziesięciu milionów radzieckich widzów przedsięwzięcie rozpowszechniania wyprodukowało 196 kopii filmu. Na całą Moskwę przeznaczono trzy kopie. W Moskwie, w ciągu pierwszych miesięcy, obejrzały *Stalkera* dwa miliony widzów”³⁶.

W marcu 1982 roku Tarkowski wyjechał do Włoch, by nakręcić finansowany przez RAI i Goumonta film *Nostalgia*, na podstawie scenariusza napisanego wspólnie z włoskim poetą i scenarzystą Tonino Guerrą. W czasie przygotowań reżyser odbył podróż po Włoszech w poszukiwaniu plenerów do swego nowego obrazu. Wrażenia z wędrowki zawarł w filmie dokumentalnym *Tempo di viaggio*, przeznaczonym dla telewizji włoskiej³⁷. Ten mało znany, jedyny w dorobku twórczym Tarkowskiego film dokumentalny, jest pod każdym względem charakterystyczny dla całej jego twórczości. Jedną z sekwencji filmu, oddająca stan ducha reżysera po spotkaniu z wizerun-

³⁵ *Tamże*, s. 67.

³⁶ A. Strugacki, *Kakim ja jego znał*, „Ogoniok” 1987 nr 29, s. 7.

³⁷ Zob.: poz. nr 95 w zamieszczonej w tej książce *Bibliografii*.

kiem Madonny del Parto, należy bez wątpienia do najbardziej znaczących w całej jego twórczości.

W okresie poprzedzającym realizację *Nostalgii* powstały we Włoszech także trzy filmy dokumentalne poświęcone Tarkowskiemu, zrealizowane przez Donatellę Baglivo. Pierwszy z nich jest rejestracją wystąpienia artysty na zorganizowanej, 9 września 1982 roku, w Centro Palatino w Rzymie konferencji poświęconej problemowi wzajemnego oddziaływania na siebie poszczególnych twórców filmu i ich dokonań. Drugi film jest zapisem wywiadu, którego reżyser udzielił włoskiej realizatorce. Jest to jedna z najbardziej znaczących tego rodzaju wypowiedzi Tarkowskiego³⁸. Trzeci dokument jest relacją z przebiegu prac zdjęciowych *Nostalgii*.

Kręcony na Zachodzie film fabularny miał w zamyśle reżysera opowiadać o przeżyciach Rosjanina przebywającego na obczyźnie, o jego przywiązaniu do swych korzeni narodowych, do swojej przeszłości, kultury i ziemi, na której się urodził. Ku zaskoczeniu samego twórcy, *Nostalgia* stała się w sposób nie zamierzony odbiciem jego własnej psychiki w czasie pobytu we Włoszech: „... kamera reagowała przede wszystkim na mój stan wewnętrzny podczas prac zdjęciowych, niezależnie od moich konkretnie zaplanowanych zamiarów. Reagowała zatem na męcząco długą rozłąkę z rodziną, na brak warunków życiowych, do których byłem przyzwyczajony, na nowy dla mnie sposób produkcji oraz w nie mniejszym stopniu na obcy język”³⁹. Premiera filmu odbyła się 16 maja 1983 roku na festiwalu w Cannes. Przed rozdaniem nagród Tarkowskiemu przyszło przeżyć jeszcze jedno gorzkie doświadczenie. Na wieść o udziale filmu w konkursie festiwalowym strona radziecka zażądała zaproszenia do udziału w jurii przedstawiciela ZSRR. Władze kinematografii radzieckiej zapewniły Tarkowskiego, że zadaniem tej osoby będzie wzmocnienie pozycji *Nostalgii* w walce o festiwalowe laury. Prawdziwy cel był jednak inny. Zasiadający w jury Sergiusz Bondarczuk robił wszystko, by obraz nie otrzymał żadnej nagrody⁴⁰. Mimo to *Nostalgia* otrzymała ich aż trzy.

We wrześniu 1983 r. Tarkowski wziął udział, wraz ze swym polskim przyjacielem Krzysztofem Zanussim, w seminarium towarzyszącym festiwalowi filmowemu w Telluride w USA. Z tej okazji odbyła się także amerykańska premiera *Nostalgii*.

Po nakręceniu filmu artysta pragnął przedłużyć swój pobyt na Zachodzie. Został zaproszony do reżyserowania w londyńskiej Covent Garden opery *Borys Godunow*, nosił się także z zamiarem przeniesienia na ekran *Hamleta*. Tarkowski zwrócił się do rządu radzieckiego z prośbą o paszport

dla siebie i przebywającej razem z nim żony oraz dla pozostającego w ZSRR syna Andriusza i jego babci, matki żony reżysera.

31 października 1983 roku w The Royal Opera House w Londynie odbyła się dobrze przyjęta przez krytykę premiera *Borysa Godunowa*. Orkiestrą dyrygował Claudio Abbado. W roli Borysa wystąpił Robert Lloyd. Sześć tygodni wcześniej Tarkowski pisał do swego ojca: „Niezmiernie mi przykro, że zrodziło się w Tobie poczucie, jakobym wybrał rolę wygnańca i omal nie zamierzał porzucić swojej Rosji... Nie wiem, dla kogo jest korzystne przedstawianie w taki sposób ciężkiej sytuacji, w której znalazłem się «dzięki» wieloletniej nagonce ze strony kierownictwa Goskina⁴¹. (...)

Zapewne nie liczyłeś, ale przecież z ponad dwudziestu lat pracy w kinie radzieckim — przez blisko siedemnaście byłem beznadziejnie bezrobotny. Goskino nie chciało, abym pracował! Byłem przez cały ten czas przesładowany, a ostatnią kroplą był skandal w Cannes. (...)

Kiedy na wystawę Majakowskiego, z okazji dwudziestolecia jego pracy, nie zechciał przyjść żaden z jego kolegów, poeta odczuł to jako najbardziej okrutny i niesprawiedliwy cios i wielu badaczy literatury uważa to wydarzenie za jedną z głównych przyczyn, z powodu których się zastrzelili.

Natomiast kiedy ja obchodziłem 50-lecie urodzin, nie było nie tylko wystawy, nie było nawet wzmianki i życzeń w naszym piśmie filmowym, co czyni się zawsze w przypadku każdego członka Związku filmowców.

Ale nawet to jest drobnostką — przyczyn są dziesiątki — i wszystkie są dla mnie poniżające. (...) Jestem pewien, że rząd wyrazi zgodę zarówno na tę pracę, jak i na przyjazd tutaj Andriusza z babcią, których nie widziałem już półtora roku; jestem przekonany, że rząd nie będzie się upierał przy jakiejś innej antyhumanitarnej i niesprawiedliwej odpowiedzi.

Mam tak duży autorytet, że uznanie mnie w obecnej sytuacji za osobę wymuszającą na kimś jedyną możliwą odpowiedź byłoby po prostu rzeczą śmieszną; nie mam innego wyjścia: nie mogę pozwolić, aby poniżano mnie do ostatecznych granic. (...)

Jestem przekonany, że rząd nie odmówi spełnienia mojej skromnej i naturalnej prośby. (W wypadku, gdyby nastąpiła rzecz nieprawdopodobna — będzie potworny skandal. Nie daj Boże, nie chcę tego, sam rozumiesz). Nie jestem dysydem, jestem artystą, który wniósł swój wkład do skarbnicy sławy radzieckiego kina. I nie najgorszy, jak sądzę... A pieniądze (dewiz) zarobiłem dla państwa więcej niż wielu innych. Dlatego nie wierzę w niesprawiedliwy i nieludzki stosunek do mnie”⁴².

Stało się jednak inaczej. Reżyser, po kilkukrotnym ponowieniu swej prośby, nie widząc możliwości otrzymania pracy w Związku Radzieckim,

³⁸ Zob.: poz. nr 96, 97 w *Bibliografii*.

³⁹ A. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, Berlin—Frankfurt/M. 1984, s. 228.

⁴⁰ *Tarkovskij*: „Con Bondarczuk non mi batterò in duello”, oprac. M. Porro, „Corriere della Sera” 16 V 1983.

⁴¹ Państwowy Komitet do Spraw Kinematografii Rady Ministrów ZSRR.

⁴² Andriej Tarkowski: „Ja ostalsia sowietskimi chudożnikom”, oprac. F. Miedwiediew (list do Arsienija Tarkowskiego z 16 IX 1983), „Ogoniok” 1987 nr 21, s. 27.

stojąc przed faktem narastających utrudnień i ograniczeń, ogłosił 10 lipca 1984 roku na konferencji prasowej w Mediolanie swą decyzję o pozostaniu na Zachodzie. Zamieszkał wraz z żoną we Florencji.

W tym samym roku ukazała się w RFN, nakładem wydawnictwa Ullstein, 256-stronicowa książka Tarkowskiego *Czas utrwalaony*, będąca opartym na twórczych doświadczeniach reżysera wykładem jego autorskiej koncepcji sztuki filmowej.

Rosyjski twórca został zaproszony przez Svenska Filminstitutet do zrealizowania w Szwecji swego następnego filmu zatytułowanego *Ofiarowanie*. Zdjęcia kręcone były na Gotlandii. Pod koniec 1985 roku choroba nowotworowa zmusiła Tarkowskiego do powrotu do Włoch. Film był montowany przez współpracowników reżysera, w wyścigu ze śmiercią, przy jego łóżku. W styczniu 1986 roku syn artysty i jego babcia otrzymali zgodę na wyjazd z ZSRR⁴³. W maju kilkunastoletni Andriej Andriejewicz odbierał w imieniu ojca trzy nagrody przyznane *Ofiarowaniu* na festiwalu w Cannes⁴⁴. Pod koniec roku nowe kierownictwo Stowarzyszenia Filmowców ZSRR podjęło starania o powrót Tarkowskiego do ojczyzny⁴⁵. Reżyser pozostawił te zabiegi bez odpowiedzi. Zmarł w nocy z 28 na 29 grudnia 1986 roku w Paryżu.

Życie i twórczość Andrieja Tarkowskiego przenikały się wzajemnie. Reżyser pragnął, by ścieżka jego życia była zgodna z wartościami prezentowanymi w filmach. Postawa człowieka godnego, którą prezentował, i zawarty w dziełach wizerunek artysty mającego świadomość czasu, w którym przyszło mu tworzyć, brały swój początek z wiedzy o własnej naturze duchowej.

Tarkowski postrzegał człowieka jako jedyną istotę na ziemi, która jest zdolna do poznania samej siebie. Każda osoba ludzka jest uchwytna fizycznie, ale jednocześnie wykracza poza swoją cielesność. Człowiek jest ikoną Boga. Ma w swoim wnętrzu „obraz przewodzący”, który powinien sam odtworzyć i na nim zbudować swój los, dążąc do przekroczenia siebie jako pierwiastka wyłącznie ludzkiego⁴⁶. Sens życia to praca wykonywana w celu wzniesienia się na wyższy poziom rozwoju duchowego.

Konstytutywnym elementem natury ludzkiej jest wolność woli. Człowiek, dysponując sumieniem, pewną zdolnością intuicyjną pozwalającą mu osądzać wartość własnych czynów, może odpowiedzieć dobrowolną decyzją

⁴³ *Director's Kin arrive in Paris from Russia*, „Chronicle” (San Francisco), 20 I 1986.

⁴⁴ Obszerną filmografię Andrieja Tarkowskiego można odnaleźć w: „Powiekszenie” 1987 nr 1—2, s. 217—220.

⁴⁵ Zob.: „Sekretarz stowarzyszenia...”, „Polityka” 1986 nr 48, s. 2; *Tarkowski mile widziany*, „Życie Warszawy” 6—7 XII 1986.

⁴⁶ P. Evdokimov, *Prawostawie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 90—94.

na zamiary Boga wobec jego osoby⁴⁷. Wolność duchowa jest przedmiotem oddziaływania dwu przeciwstawnych sił: ciała i ducha. Ciało, będąc wraz z materią, niedoskonałą stroną naszego życia, reprezentuje człowieka wraz z jego ułomnością i skłonnością do grzechu. Kiedy „dobro ciała” zostanie przyjęte za normę istnienia, świat materialny zaczyna dyktować człowiekowi sposób postępowania. Materialność dąży do autonomii i bierze w niewolę tych, którzy skłonni są podporządkować się „prawu grzechu”⁴⁸. Podstawowy konflikt człowieka wiąże się ze sprzecznością istniejącą pomiędzy ideałem duchowym a koniecznością życia w świecie materialnym. Rosyjski twórca określał ten antagonizm mianem „kompleksu Tołstoja”.

Sprzymierzeńcem człowieka w walce, którą toczy on ze swym najstraszniejszym wrogiem — samym sobą — jest sztuka. Zadanie artysty, obok pracy nad indywidualnym rozwojem duchowym, polega na stymulowaniu rozwoju ludzkiego ducha, otwieraniu ludzi na percepcję dobra, rozumianego jako przeciwieństwo zła, i wyzwaniu energii, pozwalającej innym na wzięcie we własne ręce odpowiedzialności za swój los. Sztuka, wyrażając tkwiącą w człowieku potrzebę harmonii i afirmując wszystko, co w nas najlepsze — wiarę, nadzieję, miłość, piękno i modlitwę — powinna stwarzać odbiorcy możliwość wzniesienia się na nową wyżynę duchową⁴⁹.

We wszystkich filmach Tarkowskiego widoczne jest pełne zrozumienie podstawowego zadania sztuki, związanego z wyrażaniem ludzkiego potencjału duchowego. *Mały marzyciel* pozwala nam zajrzeć do wewnętrznej krainy małego, utalentowanego chłopca, w czasie jednej z jego pierwszych wypraw poza dziecięcy świat baśni. Sasza wkracza pod opieką robotnika w świat ludzi dorosłych, zdobywając, obok nowych wrażeń, wiedzę o trudnej roli mężczyzny, której już niedługo będzie musiał sprostać. *Dziecko wojny* przynosi dramatyczny obraz spustoszenia, jakiego we wnętrzu bardzo młodego człowieka dokonała wojna. Wprowadzone do filmu sekwencje snów Iwana, jego wspomnienia ze spędzonych wraz z matką szczęśliwych chwil dzieciństwa, reprezentują w sposób metaforyczny uosobione w postaci dziecka wartości duchowej natury człowieka. Ich konfrontacja z obrazem wojny ujawnia tragiczną prawdę o „ciemnej” stronie ludzkiej doli, związanej z materią, żądzą władzy i brakiem miłości.

To właśnie o miłości, źródle wewnętrznej mocy „gościa i przechodnia na ziemi”, mówi *Andriej Rublow*. Dzieło porusza problem osobowości artysty w otaczającym go świecie. Wydaje się, że chronologicznie pierwszy obraz Tarkowskiego wyrażał w sposób dobitny jego credo artystyczne. Realia średniowiecznej Rusi posłużyły jedynie za osnowę dla przedstawie-

⁴⁷ *Słownik Teologii Biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1985, s. 484—491.

⁴⁸ *Tamże*, s. 144.

⁴⁹ A. Tarkowski, *Die versiegelte Zeit*, dz. cyt., s. 248.

nia własnych idei reżysera. Tarkowski, pracując nad filmem, badał samego siebie. Odpowiadał na pytania, które zadawał sobie zapewne niegdyś jego bohater. Utożsamiając się z kreowaną postacią, wpisywał we własną świadomość konflikty zamierzchłej epoki i przywoływał doświadczenia swojego życia. Ten rodzaj pracy był możliwy ze względu na bardzo skąpą ilość zachowanych informacji o losach wielkiego twórcy ikon. Ów brak był dla reżysera jednym z najważniejszych bodźców do podjęcia pracy nad filmem⁵⁰. Niezwykle osobisty, końcowy efekt jego trudu zwraca szczególną uwagę akcentem, jaki został położony na potrzebę zgodności dzieła z przekonaniami i sumieniem artysty.

Malarz, choć doświadczony na równi z innymi ciężaru życia i przeżywa własny, głęboki spór z rzeczywistością, nie stara się uczynić ze sztuki zwierciadła otaczającego go świata. Chce zrobić coś więcej. Pragnie odnaleźć ukryty we własnym wnętrzu ideał moralny. Wierzy głęboko, że może to przywrócić ludziom jego czasu miłość i braterstwo. Rublow idzie symbolizowaną przez krzyż drogą cierpienia i rozwoju duchowego. Tarkowski odsłania w swym dziele źródło siły ikonografa. We fragmencie *Sąd Ostatni*, centralnej części filmu, przywołuje *Hymn o miłości* z Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian. Możemy sądzić, że wypowiediane przez Rublowa wersety informują także o postawie reżysera.

Miłość zajmuje w chrześcijańskim sposobie patrzenia na świat pozycję centralną. Chrześcijanin wypełniając wymagania moralne łączy się we wspólnocie ze swymi braćmi i trwa w zjednoczeniu z Panem. Poprzez wyrzeczenie się samego siebie otrzymuje dar wejrzenia w ukrytą i najwyższą tajemnicę ludzkiej egzystencji. Jest nią miłość Boga, umożliwiająca człowiekowi spełnienie swojej własnej istoty⁵¹.

Obliczu człowieka przeżywającego dramat sumienia, zrodzony w wyniku zderzenia norm moralnych z problemami rozwoju naukowo-technicznego, poświęcony jest *Solaris*. Tarkowski nawiązał w tym filmie do mającej wkrótce zająć w jego twórczości centralne miejsce tragicznej sytuacji współczesnego człowieka, spowodowanej rozłamem pomiędzy rozwojem świata materialnego i nieproporcjonalnie mniejszym przyrostem wartości duchowych.

W pierwotnej wersji scenariusza Kris, odpowiedzialny za śmierć żony, zmagając się i walcząc ze sobą, zapada na ciężką chorobę i traci zmysły. „Cierpienie i ból są nieodłączne od rozległej świadomości i głębokiego serca”⁵² — zdaje się powtarzać za Dostojewskim reżyser. Duchowy zamęt i udręka wiążą się z możliwością odrodzenia. W niezrealizowanej finałowej

⁵⁰ M. Doliński, S. Czertok, *Wiek piętnadcy — wiek dwadcy*, „Sowietskij Ekran” 1966 nr 3, s. 10—11.

⁵¹ *Słownik Teologii Biblijnej*, dz. cyt., s. 484—491.

⁵² F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, oprac. J. Smaga, Wrocław 1987, s. 312.

scenie filmu Kris, chcąc spłacić swój dług, podejmuje decyzję o pozostaniu na stacji kosmicznej. Właściwym zakończeniem dla tak pomyślanej ekranowej wersji powieści Lema byłyby niewątpliwie ostatnie zdania ze *Zbrodni i kary*. Postanowienie Krisa jest początkiem jego odnowy duchowej: „rozpoczyna się nowa historia, historia stopniowej odnowy człowieka, historia stopniowego jego odradzania się, stopniowego przechodzenia z jednego świata w drugi, poznawania nowej, dotychczas zupełnie nieznannej rzeczywistości”⁵³.

Filmem *Zwierciadło* zamknął Tarkowski pierwszą połowę swojego życia: dzieło stanowi cezurę w jego dorobku artystycznym. Forma i treść obrazu przywodzą na myśl relacje o przesuwającym się przed wewnętrznym wzrokiem umierających ludzi „filmie”, złożonym z najważniejszych wydarzeń ich życia. Tarkowski oddaje w *Zwierciadle* hołd swojej matce, składa głęboki pokłon ziemi, na której się wychował, i tradycji, która ukształtowała jego duszę. Przyjmując za podstawę kryterium indywidualizacji Carla Gustava Junga, można pokusić się o stwierdzenie, że *Zwierciadło* zamyka w życiu rosyjskiego twórcy fazę „inicjacji w dojrzałość”⁵⁴. Persepcja reżysera zwraca się teraz bezpośrednio ku zagadnieniom duchowego rozwoju człowieka i jego osobistej odpowiedzialności za los społeczności ludzkiej.

Ascetyczny *Stalker*, bliski ikonie od strony formalnej⁵⁵, jest pierwszym dziełem Tarkowskiego mówiącym wprost o nagłej potrzebie odnowy duchowej współczesnego człowieka. Akcja filmu jest oparta na schemacie obrzędu przejścia⁵⁶, który wprowadza człowieka, poprzez poddanie go wielu próbom, w najgłębsze tajemnice jego wnętrza. Celem inicjacji są nowe, duchowe narodziny, prowadzące do egzystencji pełniejszej i bardziej znaczącej.

Problematyka inicjacyjna obecna jest także we wcześniejszych filmach Tarkowskiego. Jej wpływ na odbiorcę, podobnie jak dzieje się to w wypadku motywów inicjacyjnych występujących w wielu innych dziełach artystycznych, ograniczał się do płaszczyzny psychologicznej⁵⁷. W *Stalkerze*, otwierającym nowy okres w twórczości reżysera, artysta podjął próbę przedarcia się — dzięki sile oddziaływania dzieła sztuki — bezpośrednio do sfery religijnego doświadczenia człowieka. W hierarchii zadań twórczych, jaką wyznaczył sobie Tarkowski, dokonała się istotna zmiana akcentów. Znalazła ona swą eksplikację w książce *Czas utrwalony* i w wywiadach twórcy.

⁵³ *Tamże*, s. 644.

⁵⁴ Zob.: J. Prokopiuk, C.G. Jung, *czyli gnoza XX wieku*, (w:) C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 17 i n.

⁵⁵ Zob.: S. Kuśmierczyk, „*Stalker*” *mint ikon*, „Filmvilag” 1987 nr 9, s. 36—39.

⁵⁶ Zob.: S. Kuśmierczyk, *Temat inicjacyjny w filmie*. O „*Stalkerze*” *Andrieja Tarkowskiego*, „*Iluzjon*” 1987 nr 1, s. 32—44.

⁵⁷ M. Eliade, *Tematy inicjacyjne w wielkich religiach*, tłum. J. Reczek, „*Znak*” 1984 nr 360—361 (11—12), s. 1567.

Zdaniem Tarkowskiego, żyjemy w czasach stanowiących apogeum całego cyklu historycznego, cechującego się rozwojem cywilizacyjnym sprzecznym z naturalnymi i podstawowymi potrzebami jednostki ludzkiej. Człowiek zatracił wiedzę o swych korzeniach duchowych. Utracił swą godność, zapomniał o uczuciu miłości i obowiązku odpowiedzialności za samego siebie. Zadanie rozwiązania swych podstawowych problemów przerzucił na barki innych. W rezultacie żyjemy w świecie idei stworzonych przez obcych i wrogich sobie ludzi. Postępujący proces desakralizacji i powiększająca się próżnia duchowa pociągnęły za sobą wyalienowanie jednostki ze społeczeństwa. Zniwolenie człowieka, tracącego wiarę w możliwość indywidualnego wpływu na swoją przyszłość, spowodowało rozwój postawy materialistycznej, która stała się, w miejsce duchowości, bazą życia. Obecny jednostronny rozwój cywilizacji zagraża istnieniu ludzkości⁵⁸.

Współczesny człowiek, odrzucający transcendencję, uważający siebie za podmiot historii i żyjący w sferze profanum, jest pozbawiony zdolności rozumienia i świadomego przeżywania religii. Jednak w swej najgłębszej istocie nadal zachowuje pamięć o wierze i duchowej łączności z sacrum. Z chrześcijańskiego punktu widzenia obecna sytuacja może zostać określona mianem drugiego „upadku” człowieka⁵⁹. „Zapomniane” w głębinach nieświadomości poczucie religijne musi zostać ponownie wydobyte na światło dzienne. Człowiek powinien rozpocząć walkę o swoją własną duszę, choć czas, który mu pozostał, może okazać się zbyt krótki, by powstrzymać zbliżającą się katastrofę⁶⁰.

Każdy prawdziwy wysiłek, zmierzający do przywrócenia harmonii w świecie, musi być związany z odpowiedzialnością osobistą. Konieczne jest odnalezienie indywidualnej zdolności człowieka do ofiarowania samego siebie w imię dobra innych ludzi. Wyzwolenie energii duchowych wiąże się z odnalezieniem wolności wewnętrznej, rozumianej jako umiejętność stawiania wymagań jedynie sobie samemu. Prowadzi ku niej autodyscyplina, praca i gotowość do cierpienia. Zdaniem rosyjskiego twórcy, Kościół nie jest w stanie rozbudzić tkwiących w jednostce ludzkiej sił duchowych. Zadanie to winna przejąć sztuka⁶¹.

Dzieło stworzone przez artystę nie ma wpływu na rozwój społeczny, ale może i musi oddziaływać na umysł i ducha każdego człowieka. Sztuka filmowa — mówił Tarkowski — powinna w sposób bezpośredni wpływać na jego emocje, myśli i czyny. Film, dotycząc duszy widza, winien oddziaływać na bieg jego życia — stać się katalizatorem przemian duchowych.

Film, jako jedyna ze sztuk, zdolny jest uchwycić i zatrzymać przestrzeń i czas — dwa najbardziej tajemnicze z dostępnych ludziom zjawisk. Zostały

⁵⁸ A. Tarkowskij, dz. cyt., s. 240 i n.

⁵⁹ M. Eliade, *The sacred and the profane — the nature of religion*, New York 1959, s. 213.

⁶⁰ I. Brezna, *Ein Feind der Symbolik*, „Tip” 1984 nr 3, s. 204.

⁶¹ A. Tarkowskij, dz. cyt., s. 247.

one powołane do życia, aby pomagać człowiekowi w realizowaniu jego własnej istoty. Tak jak dwa atomy wodoru łączą się z atomem tlenu dając cząsteczkę wody, tak w wyniku połączenia przestrzeni i czasu rodzą się owoce życia⁶².

Wydaje się, że obecny okres rozwoju ludzkości, nacechowany zwątpieniem i rozpaczą, przypomina stosunek do świata człowieka, który przekroczył pięćdziesiąty rok życia. Ten rodzaj postawy, przy ogólnym pesymizmie, zachowuje świadomość moralną i etyczną oraz wrażliwość na piękno. Sztuka winna dziś pełnić funkcję okna, ukazującego istniejącą za fizyczną obecnością świata niezmierną rzeczywistość duchową⁶³. Dzieło sztuki jest zapisem wewnętrznego wlotu duszy, świadectwem duchowego arystokratyzmu twórcy. Artysta wyraża w imieniu społeczeństwa, w którym żyje, jego rodzące się, nieuświadomiane idee. Dostrzega je, gdyż jest bardziej wrażliwy od innych. Efekt jego wysiłku — mikrokosmos wyrażający pełną złożoność świata zewnętrznego — ma „przyzywać, pociągać ku sobie, zapraszać gdzieś, wołać...”⁶⁴.

W zrealizowanym we Włoszech filmie *Nostalgia*, nawiązującym tytułem do uczucia tęsknoty, rodzącego się u ludzi przebywających z dala od swojej ojczyzny, a doświadczanego zwłaszcza przez Rosjan, wypowiedział Tarkowski, oprócz cierpienia osobistego, także nostalgię za utraconą przez ludzi wewnętrzną krainą życia duchowego. Temat osobistej odpowiedzialności za los świata podejmuje w tym dziele postać, uważanego przez otoczenie za obłąkanego, Włocha Domenica. Składa on siebie w ofierze w akcie samospalenia. Pragnie wstrząsnąć poprzez swój czyn ludźmi i wezwać ich do powrotu na właściwą, wytyczoną przez Chrystusa drogę życia. Ostatnie zdania z przemówienia Domenica, wygłoszonego tuż przed śmiercią na placu Kapitołińskim w Rzymie, formułują wprost zawarte w filmie przesłanie reżysera: „Społeczeństwo musi się znów zjednoczyć, nie może być tak podzielone. Trzeba obserwować przyrodę, aby zrozumieć, że życie jest przecież całkiem proste. I że musimy wrócić do najważniejszych zasad życia. Nie brudząc wody. Co to za świat, w którym szalenieć musi wam powiedzieć, wam, «zdrowym», że powinniście się wstydić!”

Obdarzona bezinteresownością, dziecięcym maksymalizmem, zdecydowaniem w działaniu i wewnętrzną siłą, pozwalającą przewyciężyć własną słabość, sylwetka Domenica reprezentuje charakterystyczny dla wszystkich dzieł Tarkowskiego typ bohatera. Tworzy go zajmująca centralną pozycję

⁶² A. Tarkovsky, *From Russia with nostalgia*, oprac. P. Hall, T. Hughes-Freeland, „East Village Eye” (USA), X 1983, s. 29.

⁶³ *Ikona i sztuka a świat współczesny. Wywiad z prof. Jerzym Nowosielskim*, rozm. J. Anchimuk, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1975 z. 1—2, s. 54.

⁶⁴ Z *Andriejem Tarkowskim rozmawiają J. Illg i L. Neuger*, „Res Publica” 1987 nr 1, s. 153.

w twórczości reżysera postać „człowieka słabego”⁶⁵. Jest to osoba pozbawiona samolubnej dumy i egoizmu, gotowa do służenia wyższej sprawie i świadoma odpowiedzialności za własne i obce życie. Bohater Tarkowskiego „widzi sens swego istnienia w walce przeciwko złu i wspina się w czasie swojego życia na przynajmniej trochę wyższy stopień duchowy”⁶⁶. Postać ta dąży do znanego z dzieł Fiodora Dostojewskiego ideału „człowieka doskonałego”, mającego swój wzorzec w osobie Chrystusa”⁶⁷.

Tarkowski, podobnie jak wcześniej uczynili to Puszkina, Dostojewski, Lew Tołstoj i wielu innych pisarzy rosyjskich XIX stulecia⁶⁸, nadał swoim bohaterom cechy staroruskich szaleńców Chrystusowych. Jurodstwo, fenomen kultury dawnej Rusi, wywodzi swoją genezę z zawartej w Nowym Testamencie idei o potrzebie naśladowania Chrystusa⁶⁹. Obecność „błogosławionych obłąkanych” przejawia się poprzez pomijające wszelkie normy zachowania postępowanie, mające na celu ujawnianie ludzkich wad i grzechów. Jurodiwy, posiadając wyższy stopień wtajemniczenia w Chrystusa, wyrzeka się wszelkich dóbr ziemskich i skazuje na nędzę i poniżenia. Jego działalność może być spowodowana upośledzeniem umysłowym bądź świadomie podjętą decyzją — wynikającym z potrzeby duszy czynem religijnym⁷⁰. W twórczości Tarkowskiego najpełniejszy wizerunek jurodiwego z wyboru zawarty jest w postaci Stalkera⁷¹.

Cechy „świadomego szaleństwa” otrzymał także bohater ostatniego dzieła rosyjskiego twórcy. W *Ofiarowaniu*, zasługującym na miano filmu-modlitwy, apokaliptyczna wizja zagłady atomowej przeplata się z zaufaniem pokładanym w Bogu, wiarą w skuteczność modlitwy i przekonaniem o zdolności człowieka do poświęcenia się dla bliźniego. Obraz daje świadectwo głębokiej religijności reżysera, utwierdzając równocześnie przekonanie o jego wielkim talencie.

Świat jawi się w filmach Tarkowskiego w szeregu epifanii. Artysta odsłania w niezwykle sposób otaczającą nas rzeczywistość i ujawnia dzięki swej wrażliwości obecny w niej pierwiastek boski. Jego dzieła reprezentują bardzo silną ostrość widzenia tych składników rzeczywistości zmysłowej, które wydają się pozostawać w bezpośrednim związku z rzeczywistością ponadzmysłową. Realizm jego filmów zdaje się przewyżczać jednoznacz-

ność świata empirycznego. Pierwowzorem plastycznym, do którego nawiązują trzy ostatnie filmy reżysera, jest ikona — stanowiący syntezę doznań i doświadczeń psychiki ludzkiej „święty obraz człowieka”⁷². Jest ona, jak mówił Florenski, „duchową protezą” pozwalającą przewyżczyć rozdzarcie między światem widzialnym i niewidzialnym. Ikona pełni funkcję okna przepuszczającego znajdujące się za nim światło. Jej podstawowym zadaniem jest zdjęcie łuski z duchowych oczu oglądającego⁷³.

Do najbardziej znaczących formalnych cech twórczości Tarkowskiego zaliczyć można głębię i precyzję obserwacji, widoczne w najdrobniejszych elementach obrazu filmowego, „montaż wewnętrzny” czerpiący z procesów zachodzących w psychice postaci i odwołujący się do głębokiego „ja” reżysera oraz ewoluującą w stronę coraz surowszego ascetyzmu prostotę środków wyrazu. Twórca *Stalkera* był reżyserem, który traktował widza jak równorzędnego partnera, wymagając od niego skupienia i odpowiedzialności.

Czerpiąc ze spuścizny filozoficznej Dostojewskiego, Sołowjowa, Florenskiego i Bierdiajewa, przeciwstawił Tarkowski porewolucyjnej kinematografii radzieckiej dzieła sięgające korzeniami najgłębszych pokładów duchowości narodu. Jego twórczość dowiodła jednocześnie światu, że sztuka filmowa może wznieść się na wyżyny wyznaczone utworami Lwa Tołstoja, Hermanna Hessego i Tomasza Manna.

Będąc spadkobiercą wielkich tradycji rosyjskiego przewodnictwa duchowego, należy Tarkowski równocześnie do grupy osób, które nadają obecnie życiu ludzi i rozwojowi kultury kierunek prowadzący ku odzyskaniu poczucia sacrum. Jego filmy pomagają człowiekowi odnaleźć odpowiedź na trzy podstawowe pytania: „Skąd przychodzę?”, „Kim jestem?”, „Dokąd idę?”⁷⁴.

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Warszawa, 29 grudnia 1987 r.

⁶⁵ A. Tarkowskij, *dz. cyt.*, s. 233.

⁶⁶ *Jak wyżej*.

⁶⁷ F. Dostojewski, *Listy*, przełożyli i komentarz opracowali Z. Podgórzec i R. Przybylski, Warszawa 1979, s. 230.

⁶⁸ Zob.: U. Wójcicka, *Hagiografia staroruska w kręgu pisarzy rosyjskich wieku XX*, Bydgoszcz 1983, s. 87—145.

⁶⁹ Mt 16, 24—25; Mk 8, 34—35; 1 Kor 4, 10—14.

⁷⁰ Zob.: A. M. Panczenko, *Smiech kak zrieliszczje*, (w:) D. G. Liehaczow, A. M. Panczenko, *Smiechowej mir driebniej Rusi*, Leningrad 1976, s. 93—191.

⁷¹ Zob.: S. Kuśmierczyk, *Stalker — szalenie Chrystusowy*, „Powiększenie” 1987 nr 1—2, s. 93—104.

⁷² J. Nowosielski, *Problem ikony*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1971 z. 1—3, s. 30.

⁷³ P. Florenski, *Ikonostas*, (w:) *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1981, s. 83.

⁷⁴ J. Gebser, *Prałek i praufność*, przeł. K. Maurin, „Literatura na świecie” 1982 nr 3—4, s. 98.

O sobie i zasadach życia

O swoim dzieciństwie

Znakomicie pamiętam swoje dzieciństwo. Był to najważniejszy okres w moim życiu. Najważniejszy, gdyż w nim zaznaczone zostało wszystko, co uformowało się we mnie znacznie później. Dzieciństwo określa całe życie człowieka, zwłaszcza jeśli później związany jest ze sztuką.

Spędziłem je z matką, babcią i siostrą. One stanowiły całą moją rodzinę. Wychowywałem się bez ojca. Możliwe, że to odbiło się w jakimś stopniu na moim charakterze. Moi rodzice rozwiedli się. Nastąpiło to w 1935, a może w 1936 roku, dokładnie nie pamiętam. Wraz z siostrą Mariną pozostaliśmy przy matce. Pamiętam dokładnie, że mieszkaliśmy wtedy w niewielkim chutorze, nie opodal wsi Ignatiewo nad rzeką Moskwą, w odległości około stu kilometrów od Moskwy. Pamiętam, jak pewnego razu ojciec przyszedł w nocy i poprosił, aby mnie matka oddała jemu, gdyż chciał, abym z nim mieszkał. Pamiętam, gdyż przebudziłem się i słyszałem tę rozmowę. Wówczas postanowiłem, że gdyby mnie matka oddała ojcu, choć bardzo mi jego zawsze brakowało, to nie zgodzę się z nim mieszkać. Zawsze łudziliśmy się, że do nas wróci, podobnie jak później czekaliśmy na jego powrót z frontu, na którym znalazł się jako ochotnik.

Lata wojny były dla nas bardzo ciężkie. Ojciec poszedł na front, bardzo za nim tęskniliśmy, niecierpliwie wyczekiwaliśmy jego listów. Wreszcie, straciwszy nogę, przeżywszy bardzo wiele operacji, gangrenę, przeleżawszy się długo w szpitalu polowym, wrócił. Nie mieszkał już z nami, gdyż odszedł od nas znacznie wcześniej. Został odznaczony Orderem Gwiazdy Czerwonej — to bardzo wysokie odznaczenie wojskowe. Gdy dzisiaj pyta się mnie, o czym marzyłem w dzieciństwie, mogę powiedzieć tylko jedno: pragnąłem, aby ojciec wrócił z frontu i aby wojna się skończyła.

Podczas wojny głodowaliśmy i wiele mówiliśmy o jedzeniu. Oczywiście, nie wyłącznie o nim, niemniej chyba głównie o nim. To zapewne tłumaczy, że moje doznania dziecięce są bardzo ograniczone... (96) *.

Wychowywała mnie matka. Wszystko zawdzięczam przede wszystkim matce, to ona pomogła mi się zrealizować. Żyło się nam bardzo ciężko, bardzo trudno. Takie były czasy. Potem matka została sama, ja miałem trzy lata, siostra półtora, i matka wychowywała nas po prostu do końca, ona nigdy nie wyszła za mąż, była zawsze z nami. Nie wyszła po raz drugi za mąż, całe życie kochała swojego męża, naszego ojca. To była zadziwiająca kobieta, naprawdę święta kobieta. Na samym początku była zupełnie nie przygotowana do życia, w żaden sposób. I oto na tę całkowicie bezbronną kobietę runęło wszystko, tzn. po pierwsze — nie miała zawodu, ponieważ urodziła dwoje dzieci. Rodzice oboje studiowali w Instytucie Briusowa, ale matka była wtedy w ciąży z moją siostrą i nie otrzymała dyplomu, niczego. Ona jakby nie zdążyła odnaleźć się jako człowiek mający wykształcenie, gotowy. Zajmowała się literaturą, w moje ręce trafiły na przykład bruliony jej prozy itd. Mogła się zrealizować zupełnie inaczej, gdyby nie to nieszczęście, które się na nią zważyło.

Tak więc brakowało nam środków do życia, matka zaczęła pracować po prostu jako korektorka w wydawnictwie i pracowała do samego końca, to jest jeszcze w czasach powojennych, jeszcze długo, dopóki nie otrzymała możliwości przejścia na emeryturę. Absolutnie nie pojmuję, w jaki sposób jej się to udało, jak ona w ogóle wytrzymała, choćby fizycznie... To niepojęte. Jak jej się udało zapewnić nam wykształcenie? Ja ukończyłem szkołę malarstwa i rzeźby w Moskwie, za to trzeba było płacić. Skąd ona brała pieniądze? Skończyłem też szkołę muzyczną i pobierałem lekcje u nauczycielki, którą matka opłacała. (...)

* Pierwsza liczba odsyła do odpowiedniej pozycji w *Bibliografii*, kolejne oznaczają numery stron, z których zaczerpnięty został cytat. (Wszystkie przypisy — S. K.).

Było to przed, w czasie wojny i po wojnie. Miałem zostać muzykiem, ale nie chciałem. Zupełnie nie rozumiem, jak to wszystko było możliwe. Ktoś mógłby powiedzieć: no, naturalnie, były jakieś środki, człowiek z inteligentnej rodziny itd., naturalnie. — Niczego naturalnego w tym nie ma, ponieważ my chodziliśmy dosłownie boso. Latem w ogóle nie nosiliśmy butów, nie mieliśmy ich. Zimą nosiłem walonki, a moja matka, żeby wyjść z domu... my... — bieda to nawet nie to słowo, to była gorzej niż nędza. Zupełnie niepojęte, ona... Niepojęte. Gdyby nie ona, to wszystko oczywiście by się nie stało. Ja po prostu wszystko zawdzięczam matce.

Oczywiście w związku z tym ona wywarła na mnie bardzo silny wpływ — wpływ to nawet nie to słowo — po prostu cały świat jest dla mnie związany z matką. Przy czym ja nie bardzo dobrze zdawałem sobie z tego sprawę, dopóki ona żyła. I dopiero potem, kiedy umarła, nagle uświadomiłem to sobie. (116:142)

...Moja matka miała bardzo ciężkie życie. Zrezygnowała, na ostatnim roku, ze studiów w Instytucie Literackim, który w tamtych czasach nosił miano Kursów Literackich imienia Briusowa. Na studiach poznała ojca. Gdy odszedł od nas, warunki sprawiły, że nie mogła już ukończyć studiów, nie miała dyplomu. Zaczęła więc pracować jako korektorka. Praktycznie przez całe życie, aż do śmierci, pracowała w Pierwszej Drukarni Wzorcowej przy ulicy Wałowej w Moskwie.

Jej życie było rzeczywiście trudne pod każdym względem. I mimo to otrzymałem od niej wszystko, co tylko było możliwe. To, że zostałem reżyserem, zawdzięczam wyłącznie mojej matce. Uczyniła wszystko, bym został tym, kim jestem.

Jako młody człowiek wpadłem w złe towarzystwo. I matka uratowała mnie. Uczyniła to w zaskakujący sposób. Załatwiła mi bowiem pracę w ekspedycji geologicznej, z którą wyjechałem na cały rok. Pracowałem jako robotnik. Przemierzyłem wtedy wszcz i wzdłuż Syberię. Rok ten wspominam jako najpiękniejszy okres mego życia. Miałem wtedy dwadzieścia lat.

Okres, gdy mieszkaliśmy wraz z matką w chutorze pod Mo-

skwą, wspominam jako bezmiar szczęścia. To były czasy dla mnie bardzo szczęśliwe, gdyż byłem jeszcze dzieckiem, obcowalem z przyrodą. Nigdy później tak szczęśliwy nie byłem.

Gdy matka umarła, poczułem się bardzo osamotniony. Być może po raz pierwszy w życiu poczułem wtedy, że była dla mnie najdroższym człowiekiem. Nie mieszkaliśmy razem. Gdy umarła, płakałem. Wydaje mi się, że moje łzy były wynikiem nie tyle żalu po stracie matki, która zmarła na skutek nieuleczalnej choroby — właściwie powinienem odczuwać ulgę, że przestała cierpieć — ile wynikiem żalu nad samym sobą. Płakałem z egoizmu. Poczułem się w owej chwili zupełnie samotny. Straciłem przecież najbliższego mi człowieka. W ostatecznym rozrachunku łzy stanowią symbol egoizmu. (96)

Mój ojciec jest poetą. Był całkiem małym chłopcem, kiedy wybuchła rewolucja, i nie można powiedzieć, że był już przed rewolucją dojrzałym człowiekiem. To zupełnie nie tak. Wychował się już w czasach radzieckich. Urodził się w roku 1906, więc w 1917 miał jedenaście lat, był zupełnie niedojrzałym chłopcem. Ale był zaznajomiony z tradycją kulturalną, był wykształcony; ukończył Instytut Literacki Briusowa i znał wielu, prawie wszystkich wybitnych, poetów rosyjskich. Oczywiście nie można go sobie wyobrazić w oderwaniu od tradycji rosyjskiej poezji, od tej linii Błoka, Achmatowej, Mandelsztama, Pasternaka, Zabolockiego. To było dla mnie bardzo ważne, w pewien sposób wszystko to od ojca otrzymałem. (116:141—142)

Arsenij Tarkowski to wielki poeta rosyjski. Poeta liryczny o ogromnym świecie wewnętrznym. To poeta, jeśli można się tak wyrazić, w czystym stanie ducha. Poeta, dla którego najważniejsza jest jego wewnętrzna, duchowa koncepcja życia.

Jego wyróżnikiem jest skromność. Nigdy nie pisał tylko po to, by stać się sławnym. Nigdy nie czynił tego po to, by wysunąć swoją osobę na plan pierwszy. Nigdy też jego poezja nie była dla niego szczyblem w karierze. Nie miał życia łatwego. Pierw-

szy tomik jego wierszy powinien ukazać się w chwili, gdy Żdanow zaatakował czasopisma „Zwiezda” i „Leningrad”, a więc wtedy, gdy tak okrutnie i niesprawiedliwie napadł na poezję Achmatowej, opowiadania Zoszczenki i filmy Eisensteina. To były straszne czasy. Właśnie wtedy Arsenij Tarkowski złożył do druku swój pierwszy tomik. I książka nie ujrzała światła dziennego tylko dlatego, że Żdanow zwrócił szczególną uwagę na sytuację w kulturze radzieckiej. Później przez długi okres w ogóle go nie drukowano, odrzucano jego rękopisy... I dopiero niedawno wiersze jego ukazały się drukiem. Zaczęto go drukować bardzo późno... (96)

Ojciec mój dużo tłumaczył. Trzeba w ogóle powiedzieć, że rosyjskie przekłady stoją na bardzo wysokim poziomie, ponieważ nasi pisarze w okresach, kiedy nie mogli publikować własnych utworów, zajmowali się przekładami. Pasternak tłumaczył na przykład Goethego i Szekspira, mój ojciec przełożył wiersze wielu poetów azjatyckich, kaukaskich i gruzińskich.

Ojciec oczywiście bardzo dużo mi dał, z czego zapewne nie zdaję sobie w pełni sprawy, nie mogę sam ocenić jego wpływu. (114)

On oddziaływał na mnie raczej w sensie biologicznym, podświadomym — chociaż nie jestem wielbicielem Freuda, absolutnie nie jestem wielbicielem Freuda. Także i Jung mi nie odpowiada. Freud to po prostu wulgarny materialista, taki sam jak Pawłow, tylko z drugiej strony. Jego teoria to tylko jeden z możliwych materialistycznych wariantów wyjaśniania ludzkiej psychologii.

Myślę, że ojciec nie miał na mnie wpływu, takiego wewnętrznego. (116:142)

Wyrosłem w rodzinie poety. Można powiedzieć, że była to rodzina ludzi wykształconych, intelektualistów. Ale spośród tych

wszystkich czynników, których wpływu na mnie jestem świadomy, największy miała przyroda. Wychowywałem się bardzo blisko przyrody i to właśnie jej zawdzięczam swoją formację duchową. (91)

Nigdy nie zajmowałem się tematem dzieciństwa jako takim. Dzieciństwo nie było nigdy tematem żadnego z moich filmów. A w ostatnim temacie dzieciństwa w ogóle nie poruszałem. Wspomnienia dzieciństwa to jedyne wspomnienia autentyczne, nie wypaczone. Moje dwa ostatnie filmy są oparte na wrażeniach, ale bez związku z dzieciństwem czy przeszłością, raczej z teraźniejszością. Zwracam uwagę na słowo „wrażenie”. Wspomnienia dzieciństwa nigdy nie uczyniły z człowieka artysty. Przypomnijcie sobie, co Achmatowa pisała o swoim dzieciństwie. Albo Proust. Trochę za wielką wagę przywiązujemy do dzieciństwa. I to jest pewien sposób infantylizowania, ta psychoanalityczna maniera tłumaczenia wszystkiego poprzez dzieciństwo. Dostałem niedawno bardzo osobliwy list od pewnej znanej psychoanalityczki, która stara się wyjaśnić moją twórczość poprzez psychoanalizę. To wręcz irytujące, gdy próbuje się podchodzić do procesu twórczego, do twórczości od tej strony. Irytujące, bo motywacja, istota sztuki jest nieporównanie bardziej złożona niż kompleksy, trudniejsza do uchwycenia niż zwykle wspomnienia dzieciństwa i jego interpretacja... Sądzę, że psychoanalityczne próby wyjaśnienia sztuki są zbyt proste. I nawet prymitywne. (113b:18)

Dzieciństwo moje stanowiło przygotowanie do życia, do twórczości, choć sam nie byłem tego świadomy. Kierowała mną matka i lepiej ode mnie wiedziała, co mi się przyda w życiu. Mimo ciężkiej sytuacji materialnej, chodziłem do szkoły muzycznej, uczyłem się w klasie fortepianu, a następnie ukończyłem liceum plastyczne w Moskwie. Jasne więc było, że matka pragnęła, abym poświęcił się sztuce. Kochała do końca życia mego ojca i chciała, abym był w jakiś sposób podobny do niego. Nie

zostałem jednak ani pianistą, ani dyrygentem. A przecież marzyłem o tym, aby zostać dyrygentem. Bardzo żałuję, że nie zostałem właśnie dyrygentem, wydaje mi się bowiem, iż ten zawód byłoby mi lżej wykonywać.

Nie ulega jednak wątpliwości, że bez tego całego bagażu — bez malarstwa i muzyki — nie mógłbym zajmować się reżyserią tak poważnie, jak czynię to teraz.

Dzieciństwo zawsze jest wspaniałe. Nie sposób mówić źle o dzieciństwie, albowiem nawet najbardziej ciężkie — pozostaje w naszych wspomnieniach jako najszczęśliwszy okres życia. Gdy dzisiaj wspominam dzieciństwo, to myślę o nim jak o okresie, w którym było przede mną jeszcze całe życie, w którym wydawało mi się, że jestem nieśmiertelny, że wszystko jest możliwe. Nie wiem, czy ono minęło, czy też pozostało we mnie. Obawiam się, że poczucie dzieciństwa odeszło bezpowrotnie, zaś samo dzieciństwo — chyba nie... Ono, jak mi się wydaje, pozostało we mnie jako podstawa mojej twórczości. To znaczy wszystko, co sprawia, że zdolny jestem do tworzenia, bierze się z mojego dzieciństwa. Gdybym o nim zapomniał, sądzę, że jako twórca byłbym skończony... (96)

O sobie

Nie wiem, kim jestem. Znacznie łatwiej jest mówić o tym, jacy są inni ludzie. Siebie samego znamy bowiem najmniej ze wszystkich. W tym tkwi sedno naszej bezradności wobec wewnętrznych problemów człowieka. (96)

Przypisano mi jako wady niecierpliwość i nietolerancję. To prawda, że ludzie radośni irytują mnie i nie znoszę ich. Jedyne dusze naprawdę doskonale miałyby prawo być wesole. Ale ludzie radośni, generalnie, nie posiadają takiej jakości. Myślę, że

radość wynika z niezrozumienia sytuacji, w której się znajdujemy. (87c:134)

Trudno jest mi mówić o tradycji rodzinnej. A jednak, gdybym nie był synem mojego ojca, nie odziedziczyłbym pewnych więzi duchowych. Ale nie w sensie kulturowym czy literackim. Bo nigdy nie uważałem się za reżysera: ani dawniej, ani teraz. Być może, reakcja ta wynika z pragnienia odrzucenia wszystkiego, co wydawało mi się w kinie głupie. Bo kino, ujmując rzecz w kategoriach ogólnych, to coś raczej komercyjnego. Tak było na początku, tak jest również i dzisiaj. To sztuka ściśle uzależniona od pieniędzy, co zresztą jest powszechnie wiadome.

Czuję się związany z tradycjami rosyjskiej literatury i poezji z XIX i początku XX wieku. Puszkina, Gogola, Dostojewskiego, Tolstoj. Myślę, że bez nich nie mógłbym zaistnieć jako artysta. Trudno mi także sobie wyobrazić, kim byłbym bez tych wszystkich obrazów, które są we mnie, bez muzyki, bez ikon. Nigdy nie starałem się zaprzeczać temu, od czego jestem zależny jako artysta. Oczywiście, jestem Rosjaninem i to określa moją pozycję w sferze sztuki, ale równie dobrze czułbym się, gdybym był Anglikiem, Francuzem czy człowiekiem jeszcze innej narodowości. Nie uważam swej narodowości za coś wyjątkowego, rozumiem, że każdy naród jest niepowtarzalny, ale to nie oznacza, że należy popadać w rodzaj fanatyzmu. (115:41)

Nie jestem pewny, czy to, co robię zawodowo, jest rzeczywiście konieczne, nie jestem także pewien, czy powinienem dalej się tym zajmować. Czasami moja praca w branży filmowej wydaje mi się śmieszna. Jest to rzeczywiście śmieszne, istnieją rzeczy, które są o wiele ważniejsze. Jak należy podejść do tych zagadnień, jak się znaleźć, czy w sztuce w ogóle można znaleźć jakąś pozytywną drogę? Dręczy mnie fakt, że poucza się innych, a samemu nie jest się jeszcze gotowym. Być może, myślę teraz za bardzo po rosyjsku. (99:204)

Jeśli chodzi o Boga, moja pozycja nie różni się zbyt od pozycji moich współczesnych, którzy wykluczają możliwość odkrycia w człowieku jakiegoś organu, przy pomocy którego można odczuwać Boga. Problem ten został już postawiony w literaturze rosyjskiej XIX wieku: nawet biedny Tolstoj nie doszedł do doznawania uczuć, poprzez które mógłby obcować z Bogiem, i cierpiał z tego powodu. Przez upodobnienie Boga do absolutu moglibyśmy odbyć bardzo długą filozoficzną konwersację, ale ja mogę powiedzieć, że nie posiadam organu, przy pomocy którego mógłbym odczuć Boga. Jestem gotów rozmawiać o problemach absolutu w sensie filozoficznym. Bardzo mnie to pasjonuje, ale bardzo mi jest trudno rozmawiać o Bogu, ponieważ dla mnie on milczy i nie ja pierwszy to mówię. Wierzę, że tylko sztuka może poznać i zdefiniować absolut. (55a:54)

Obie moje babcie były wierzące, mama natomiast nie przyznawała się publicznie do swojej wiary, ukrywała ją. Jeżeli natomiast chodzi o ojca, to prawdziwy poeta nie może być człowiekiem niewierzącym. Wydaje mi się, że ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, że kryzys kultury, jaki przeżywamy od wielu lat, ma przyczyny właśnie w tym, że nie wychowano nas w duchu religijnym. W Rosji obecnie coraz więcej ludzi zwraca się ku religii. Dawniej byłem całkowicie areligijny, ale obracałem się wśród ludzi wierzących. W ostatnich latach nastąpił u mnie przełom religijny, chociaż był to bardziej proces aniżeli moment — trudno byłoby mi dokładnie określić, w którym momencie stałem się wierzącym. To, że jestem religijny, nie oznacza naturalnie, że bym był bezgrzeszny...

Kultura nie może istnieć bez religii. W jakimś sensie kultura sublimuje się w religię, a religia wyraża się w kulturze. Kultura bez religii umiera. Społeczeństwo pozbawione religii staje się bezideowe, ma nie ideały, ale plany, które mają to do siebie, że mogą być zrealizowane albo i nie. Kultura i sztuka są nierozdzielnie związane ze sferą duchową, ta zaś rodzi się ze sztuki. Jeżeli jest inaczej — nie ma sztuki, rośnie liczba ludzi nienasyconych, którzy wolą umrzeć, aniżeli żyć. Problemy religii to dla

mnie nie tylko kwestia osobista, to kwestia naszej cywilizacji i kultury. (114)

Nie jestem pewien, czy osiągnąłem świadomość bytu duchowego, ale jestem w posiadaniu kilku zawiązków i mam wrażenie, że one rozwiną się same. Są takie chwile, kiedy czuję, jak ktoś bierze mnie za rękę i prowadzi. Doznanie to nie ma nic wspólnego z przyjemnością czy strachem. Ono raczej obdarowuje poczuciem bezpieczeństwa, bliższe jest uczuciu szczęśliwości, które dotychczas było mi nie znane. Z nim nie czuję się już więcej jak człowiek opuszczony, pozostawiony samemu sobie. (87c:132—133)

Zawsze czułem się w jakiś sposób związany z artystami dziewiętnastowiecznymi. I jeżeli weźmiemy na przykład Tolstoja, Dostojewskiego czy pisarzy z tego kręgu, Czechowa, Turgienie-
wa, Lermontowa albo, powiedzmy, Bunina — wtedy zobaczymy, jak niepowtarzalne są ich losy i jak ściśle ich dzieła związane są z ich życiem, z ich losami.

To, co powiedziałem, nie oznacza naturalnie, że całkowicie wyrwam samego siebie z kontekstu, by tak rzec, z kultury lat 60-ych, 70-ych i 80-ych w Związku Radzieckim. Tak nie jest. Ale kategorycznie protestuję przeciwko opiniom, jakoby po rewolucji w pewnym momencie powstała jakaś przepaść. Tę przepaść specjalnie tworzono po to, żeby rozpocząć jakiś nowy etap rozwoju rosyjskiej kultury. Ale mnie się wydaje, że żadna kultura nie może się rozwijać w próżni. Możemy wziąć i przesadzić jakąś cenną roślinę, wyrwać ją i przesadzić. Ona nie wyrośnie, nic nie wyrośnie. Dlatego tak tragicznie przeżywali swój los pisarze przełomu, którzy zaczęli tworzyć jeszcze przed rewolucją i kontynuowali swoją twórczość po niej: Aleksy Tolstoj, Gorki, Majakowski, Błok. To jest dramat. Bunin... To w ogóle cały, straszny dramat. Achmatowa... W ogóle, Bóg wie kto. Tragedia. Cwietajewa... Niczego się nie uzyskało, przesadzanie było niemożliwe. I nie należało niczego przesadzać. Po prostu nie wolno było robić tego strasznego eksperymentu z kulturą. Takie wi-

wisekcje są nawet bardziej okrutne, aniżeli gwałt zadany ludzkiemu ciału, ponieważ zniewalają one ducha.

Weźmy, na przykład, Płatonowa. On całkowicie należy do okresu, by tak rzec, rozwoju czasów radzieckich w Rosji. Jest pisarzem typowo rosyjskim. Jego losy są oczywiście niepowtarzalne i jaskrawo odzwierciedliły się w jego utworach.

Gdy mówi się w tym kontekście o mnie, to dla mnie bardzo ważna była moja więź z klasyczną kulturą rosyjską, która naturalnie miała swoje kontynuacje i ma je w Rosji po dzień dzisiejszy. Nie uważam, żeby ona umarła. Byłem jednym z tych twórców, którzy żyjąc i tworząc usiłowali — być może nawet nieświadomie — urzeczywistnić tę więź między przeszłością Rosji i jej przyszłością. Utrata tej więzi byłaby dla mnie czymś fatalnym, nie mógłbym bez niej istnieć. To właśnie artysta łączy zawsze przeszłość z przyszłością. On nie żyje tylko w danym momencie, on jest medium, by tak rzec, przewoźnikiem z przeszłości w przyszłość. (116:141).

Bardzo kocham mój kraj. Zupełnie nie wyobrażam sobie, abym mógł żyć przez dłuższy czas, powiedzmy, w Nowym Jorku. We Włoszech przebywam już ponad rok i potwornie tęsknię do swoich stron rodzinnych. Chyba nie chciałbym mieszkać w Moskwie, w której spędziłem wiele lat, teraz już wyłącznie chciałbym żyć na wsi. Chciałbym żyć na wsi, bo jest ona bliżej przyrody, a więc chciałbym żyć tam, gdzie jest mało ludzi. Wydaje mi się, że przymusowe skupianie ludzi w wielkich miastach to błąd naszej cywilizacji. Człowiek rozpoczął swą drogę w historii od tego, że w walce o przetrwanie musiał zjednoczyć się z innymi ludźmi. Dzisiaj jednak ludzie powinni żyć z dala od siebie i spotykać się wyłącznie dla przyjemności, a nie naniósć sobie wzajemnymi kontaktami dotkliwe rany. Powiązanie człowieka z innymi ludźmi, czyli życie w społeczeństwie, wydaje mi się wymuszoną formą egzystencji ludzkiej. Po prostu tak się złożyło. Taka jest nasza cywilizacja. Jej rozwój, najwyraźniej, powinien pójść w innym kierunku... (96)

W Stanach Zjednoczonych znajduje się wiele wspaniałych dzieł, które powstały dzięki wysiłkowi człowieka. Doceniam ich zalety, lecz są mi one jednak obce. Puszcza, lasy oddziałują na mnie znacznie głębiej niż widok mostu Brooklyn. Proszę nie myśleć, że narzekam, czy też skarżę się, że w USA wszystko jest nie tak, jak być powinno. To bardzo znaczące, że w tak krótkim czasie Ameryka stworzyła potężną i skomplikowaną strukturę. Szanuję energię i pragnienia ludzi, którym udało się to osiągnąć. Wysoko cenię charakter Amerykanów. Jestem jednak wstrząśnięty faktem, że naprawdę nie mają oni przeszłości, że nie mogą odwrócić się i spojrzeć na to, co znajduje się za ich obecnym życiem. Opuszczając Europę zerwali wszystkie więzy ze starym światem. Są zorientowani jedynie na przyszłość. Myślę, że utrata przeszłości jest wielką stratą. Oczywiście nie oznacza to, że mam negatywny stosunek do społeczeństwa Stanów Zjednoczonych. Jednak, jako Europejczyk z pewną pretensją do Wschodu, jestem tym przerażony. Przeszłość jest dla mnie bardziej wartościowa niż przyszłość. (92:28)

Ameryka wywarła na mnie duże wrażenie. Szczególnie Grand Canyon i Monument Valley. Zostałem wręcz urzeczony wyglądem tego miejsca. Nie potrafię zrozumieć, dlaczego amerykańscy filmowcy kręcą tam jedynie westerny. To jest miejsce, w którym człowiek powinien się modlić. (92:28)

Mamy z Larysą dom, który kupiliśmy z zamiarem przebywania w nim jak najczęściej, przez długie okresy. Niestety, nigdy nam się to nie udaje, ponieważ jest mi trudno opuścić Moskwę na długo. Niegdyś pozostałem tam przez osiem miesięcy. Po raz pierwszy żyłem na wsi tak długo. Przed moimi oczami rozwinął się pełny cykl przyrody, od wiosny do zimy.

Wywarło to na mnie bardzo silne wrażenie, gdyż zobaczyłem, jak przyroda zmienia się w tym samym miejscu. Na początku bardzo mi się spieszyło, wydawało mi się, że zaniedbuję własną pracę w Moskwie i że muszę wracać do porzuconych spraw. Po

jakimś czasie zapomniałem o wszystkim i czułem się na wsi dobrze.

Wokół naszego domu roztaczają się wspaniałe pola i liczne łąki. Jest to niesamowita ziemia, szczególnie kiedy jest zaorana. Jest miejsce, w którym sieją grykę. Gdy jest oświetlona światłem księżyca, upodabnia się w ciemności do mgły unoszącej się nad ziemią. W dzień, kiedy jest prawdziwa mgła, trudno jest odszukać granicę pomiędzy ziemią a samą mgłą. Jest to wprost niewiarygodny widok. Mokra ziemia zdaje się być twardsza i masywna, podczas gdy sucha jest bardzo lekka i zakurzona. W rzeczywistości bardzo przypomina ziemię w Toskanii. (95)

Nie mam żadnego hobby. Chyba że remont mieszkania...

Nie piję i nie palę. Odpoczywać lubię tylko w jednym miejscu — na wsi na Rizańszczyźnie.

Mam swoją ulubioną małą wioskę. Gdybym był pisarzem, z pewnością osiadłbym w niej na stałe. Czuję się tam tak dobrze! Kiedyś mieszkałem w wiosce bez przerwy przez osiem miesięcy — napisałem wówczas scenariusz *Hoffmanniana*. Mam tam swoje miejsca, w których przychodzi do mnie natchnienie... pola, zakole rzeki. Kiedy tylko kieruję się w ich stronę — zawsze pojawia się jakaś ważna myśl. Z tego powodu poczyniłem już nawet pewne przygotowania do przenosin... (63:22)

Jestem po prostu opętany obsesją ziemi. Interesuje mnie wszystko, co się na niej rusza, co bierze z niej początek, co z niej wyrasta: drzewa, rośliny, trawa. Wszystko, co pnie się ku niebu. I tylko w tym sensie niebo ma dla mnie znaczenie: jako przestrzeń, ku której zmierza wszystko, co żyje, co bierze się z ziemi. Nie ma ono dla mnie natomiast znaczenia symbolicznego. Moim zdaniem, jest ono puste. Pozostaje więc tylko jego odbicie w lustrze wody, cienie rzucone przez chmury. Kiedy w pierwszej scenie *Andrieja Rublowa* widzimy wlatującego człowieka, po ziemi pełnie jego cień, i to było dla mnie ważne, jako wizualizacja tej myśli. Tylko te związki lata-

jącego człowieka z ziemią były istotne. Nie ma natomiast żadnych związków z niebem. Dla mnie reżyseria jest właśnie sposobem wyzwania wydarzeń. Kiedy oglądam w filmie dokumentalnym kiełkowanie nasion, które wzrastają na naszych oczach — mogę kontemplować ten obraz godzinami. Tym samym jest dla mnie reżyserowanie filmu... Uwielbiam ziemię. Nie dostrzegam nigdy błota; widzę ziemię zmieszaną z wodą, muł, z którego wyrasta życie. Kocham ziemię, moją ziemię. (23b:7)

Przyroda w filmach Kurosawy? Ona jest przeciw człowiekowi. Choć może bardziej winny jest człowiek, który buntuje się i walczy z naturą. Przez dwa lata pracowałem na Syberii. Kiedy tam przybyłem, stałem się ofiarą napaści wielkiej liczby syberyjskich insektów, much i komarów. Stary poszukiwacz złota powiedział mi, że są dwa rozwiązania. Wrócę do Moskwy następnego dnia lub zostanę. Ale żeby pozostać na Syberii, będę musiał lekceważyć muchy, komary i inne insekty. Będę musiał pozwolić im, aby się żywiły, gryzły. W innym wypadku oszaleję. Nie miałem innego wyboru. Zostałem na Syberii i pracowałem tam przez dwa lata. Od tamtej pory żadne insekty nigdy mnie nie tknęły. (91)

Byłem na Syberii. Przeżyłem tam bardzo długi i intensywny kontakt z przyrodą. Przyroda zawsze odgrywała podstawową rolę w niektórych chwilach mojego życia. Byłem przez półtora roku na Syberii, w tajdze, w lasach...

I wszystko to, w zasadzie, nie zginęło. Anna Andrejewna Achmatowa często mówiła, że nic nie zostaje utracone. Wszystko, w tym również czas własnej formacji, ma na pewno wielkie znaczenie; wszystko odradza się w pewnej chwili i realizuje. Ale kiedy zajmowałem się malarstwem i muzyką, później geologią i tak dalej, była to niebezpieczna gra, gdyż nie miałem najmniejszego pojęcia, czym miało się to skończyć. Trudno mi powiedzieć, czego wówczas szukałem... Byłem wychowany przez moją matkę w bardzo ciężkich czasach, była wojna. Później woj-

na skończyła się, jednak dla wielu trwała ona długo. Obawiam się, że ta moja pielgrzymka mogła być po prostu wynikiem faktu, że nie wiedziałem, czego chciałem. Być może, „dopiero szukałem”, to prawda.

W każdym razie, gdyby nie moja matka, nie miałbym możliwości poszukiwania... lub szukałbym gdzie indziej. Bardzo żałuję, że opuściłem muzykę. Nie wiem, jak to się stało. Nie podobała mi się zbyt, chociaż nauczyciel, który się mną opiekował, namawiał mnie, żebym kontynuował naukę. (70:124)

Moja pamięć wyróżnia się pewną zadziwiającą cechą, a mianowicie zdolnością zatrzymywania tylko tego, co powinno być zapamiętane. Nigdy nie pamiętam tego, co mogłoby mi zaszkodzić. Wynika to nie tyle z mojej niegodziwości, ile z cechy mojej pamięci. Jeśli można się tak wyrazić, utrwała ona wydarzenia w sposób wybiórczy, niezależnie od mojej woli. Nie mówię, że mam dobrą pamięć. Raczej odwrotnie, w ogóle nie pamiętam konkretów. Mam silnie rozwiniętą pamięć emocjonalną. Bardziej pamiętam stany psychologiczne niż ludzi, spotkania, wydarzenia. (96)

Skłonny jestem odbierać świat emocjonalnie, kontemplacyjnie. Nie tyle myślę, ile kontempluję, odczuwam. Może mój stosunek do świata można określić jako stosunek zwierzęcia lub dziecka, a nie człowieka dorosłego, który potrafi myśleć i wyciągać odpowiednie wnioski. (96)

Trudno jest wyobrazić sobie chęć bycia zwierzęciem. Trzeba byłoby chcieć zejść niżej duchowo, chcieć, aby dusza przemieniła się w kamień. Chciałbym być zwierzęciem najmniej zależnym od człowieka. Ciekawie jest wyobrażać sobie życie takich zwierząt. Nie lubię żadnej odmiany romantyzmu i dlatego nie powiem, że chciałbym być orłem lub tygrysem. Być może, chciałbym być zwierzęciem, które wyrządzałyby jak najmniej zła.

Nasz pies Dark bardzo się uprzyściplenił ludziom, rozumie mowę i czuje prawdziwie ludzkie emocje. Obawiam się, że cierpi z tego powodu. Kiedy musiałem opuścić Rosję, on pozostał nieruchomy i nawet na mnie nie spojrział. (87c:136)

Doskonale wiem, co to jest bieda. W czasie wojny rzeczywiście głodowaliśmy. Rzeczywiście głodować — to znaczy żyć bez nadziei na kęs chleba w dniu następnym. Głód jest czymś strasznym, czymś poniżającym człowieka. A równocześnie uczy nas współczucia dla bliźnich. Człowiek, który głodował, nie potrafi być skąpy. (96)

Ogólnie rzecz biorąc, bogactwo nie jest dla mnie niczym nadzwyczajnym. Dla mnie jest to tylko gwarancja jako takiego poziomu życia. Poziomu, na którym chciałbym żyć. Ponieważ jednak przywykłem do życia skromnego, nie sądzę, abym chciał być bogaty. Wydaje mi się, że człowiekowi niepotrzebne jest bogactwo. Wydaje mi się, że człowiek bogaty musi się zmieniać wewnątrz, staje się skąpy, zaczyna bronić swego bogactwa przed innymi ludźmi, a następnie zaczyna służyć bogactwu. Ta zależność od własnego bogactwa wydaje mi się najbardziej niebezpieczna ze wszystkiego tego, co bogactwo za sobą pociąga. (96)

Wydaje mi się, że niedostatecznie kocham samego siebie. Gdybyśmy rzeczywiście darzyli siebie prawdziwą miłością, potrafilibyśmy również kochać innych ludzi. Ci, którzy nie potrafią kochać siebie samych, to znaczy nie są świadomi celu swego istnienia, nie są zdolni darzyć miłością innych ludzi, a co za tym idzie — również życia. (96)

Mam bardzo poważny niedostatek charakteru, a mianowicie jestem nietolerancyjny. Przez całe życie staram się walczyć z tą

wadą, lecz nie udaje mi się jej przezwyciężyć. Nie jestem tolerancyjny, brak mi owej wyrozumiałości, którą na ogół nabywa się z wiekiem. Bardzo cierpię z tego powodu. Właśnie ten niedostatek nie pozwala mi darzyć ludzi sympatią. Bardzo mnie to męczy.

W ogóle jestem człowiekiem niewesołym, zapewne dlatego że życie wciąż stawia przede mną trudne, niemal nierozwiązywalne zadania. Gdy śmieję się, to zawsze mam poczucie winy, wydaje mi się bowiem, że mój śmiech jest nie na miejscu. (96)

Nie jestem człowiekiem łatwym w obejściu. Istnieją ludzie, którzy potrafią ze swej sławy czerpać korzyści, którzy cieszą się z obcowania z dziennikarzami. Ja nie lubię tego wcale. Nigdy jeszcze nie byłem zadowolony z artykułu, który ukazał się po wywiadzie. Nie dlatego że nie prawiono mi komplementów, lecz dlatego że najczęściej artykuł nie traktował o tym, o czym rozmawialiśmy. Zawsze obciążające jest dla mnie poczucie, że dzięki mej popularności stałem się dla kogoś obiektem zainteresowania. Doprowadza mnie to do wściekłości.

Sądzę, że gdy ludzie spotykają się, aby porozmawiać, powinno ich coś łączyć, by rozmowa nie stała się jednostronna. Kiedy dziennikarz zadaje pytanie, interesuje go nie odpowiedź właściwa, lecz odpowiedź zanotowana. Rozmowa nie obchodzi go, ma ona znaczenie tylko dla jego pracy. Tak samo złości mnie widz jako partner rozmowy, jednak z innego powodu: jest bardzo ciekawy. Jednym słowem takie rozmowy są nieprawdziwe i to doprowadza mnie do wściekłości. Ludzie obcuja ze sobą, ale nie jest to obustronne, prawdziwe zainteresowanie. Idą ku sobie okrężną drogą.

W wielu rzeczach, które robimy, przede wszystkim publicznie, jest wiele kłamstwa, marności i bezsensu. Nie widzę sensu w takich rozmowach. Chyba że sam uznaję za ważne, by coś powiedzieć. Ale gdy kręcę filmy, staram się powiedzieć w nich wszystko. (99:197—198)

Kiedyś mogłem wymienić ludzi, którzy wywarli na mnie wpływ, byli moimi mistrzami. Ale teraz zachowuję w pamięci jedynie postaci na wpół świętych, na wpół obłąkanych. Postacie po trosze nawiedzone, ale nie przez diabła — postacie „szaleńców bożych”. I tak spośród żyjących wymienilibym Roberta Bressona. A poza tym — Lwa Tołstoja, Bacha, Leonarda da Vinci... Ostatecznie wszyscy byli nawiedzeni. Bo nie szukali niczego we własnej głowie. Nie działali głową... Przerażają mnie i zarazem inspirują. Wyjaśnienie ich twórczości jest absolutnie niemożliwe. Napisano tysiące stron o Bachu, Tołstoju, Leonardzie, ale ostatecznie nikt nie był w stanie znaleźć, dotknąć prawdy, dotrzeć do istoty ich twórczości — i Bogu dzięki. To raz jeszcze dowodzi, że cudu nie da się wyjaśnić. Cud to Bóg. (113b:19)

Czy boję się starości? *It's hard to say...* Nie, chyba się nie boję. Boję się choroby, boję się więc starości jako stanu fizycznego. Oczywiście, starość jest czymś nieodwołalnym, stanowi bowiem stopniowe zamieranie. Ma ona jednak i swoje zalety. Wydaje mi się, że wiedza człowieka starszego o świecie, jego tolerancja i doświadczenie, nie są dostępne człowiekowi młodemu. (96)

Czy odczuwam lęk przed śmiercią? Według mnie, śmierć w ogóle nie istnieje. Istnieje jakiś stan udręki, jakiś stan cierpienia. Gdy myślę o śmierci, to myślę o cierpieniach fizycznych, a nie o akcie umierania samym w sobie. Śmierć, moim zdaniem, po prostu nie istnieje. Pewnego razu śniło mi się, że umarłem, i wyglądało to na prawdę. Czułem się wyzwolony, tak mi jakoś nieprawdopodobnie było lekko, że, być może, właśnie to poczucie lekkości i wolności sprawiło, iż wydawało mi się, że umarłem, to znaczy zerwałem wszelkie więzy z tym światem. W każdym razie nie wierzę w śmierć. Istnieje tylko cierpienie i ból. I często człowiek myli ze sobą — śmierć i cierpienie. Być może, gdy zetknę się bezpośrednio ze śmiercią, zmienię zdanie... Trudno przewidzieć. (96)

O kobiecie

Gdy myślę o kobietach w ogóle, to nie rozumiem, dlaczego dążą do równouprawnienia, dlaczego walczą o nie... Według mnie, najważniejsze dla kobiety jest to, by pozostała kobietą. Piękno kobiety polega w istocie rzeczy na tym, że zachowuje ona swoją kobiecość wraz z takimi cechami jak słabość i miłość. Uważam, że kobieta jest czymś lepszym od mężczyzny, ale tylko wtedy, gdy zachowa kobiecość. Wtedy wzbudza we mnie największy szacunek i miłość. Nawiasem mówiąc, miłość jest dla mnie raczej wstrząsem niż szczęściem... (96)

Nigdy się nie zastanawiałem nad światem wewnętrznym kobiety. Byłoby chyba trudno odmówić kobiecie własnego świata wewnętrznego — nie chcę też tego czynić. Kobieta ma swój własny świat. Wydaje mi się jednak, że jest on bardzo ściśle połączony ze światem mężczyzny, z którym kobieta jest związana.

W moich filmach albo zupełnie nie ma kobiety, albo pojawia się ona jako siła mężczyzny. Tylko w dwóch moich filmach występuje kobieta — w *Zwierciadle* i w *Solaris*. Jest tam oczywiście, że pozostaje ona w zależności od mężczyzny.

Gdy kobieta zachowa swój świat, a mężczyzna swój, to nie będzie ich nic łączyło. Świat wewnętrzny musi się stawać w takich sytuacjach światem wspólnym. Jeżeli się nim nie stanie, związek dwojga ludzi będzie beznadziejny, pozbawiony harmonii i skazany na powolną śmierć. Kiedy kobieta zmienia mężczyznę, to dla mnie jej zachowanie jest niezwykle dziwne. Nieważne, ile mężczyzn była kobietą, chodzi o zasadę. Kobieta znosi swoje związki, swoje małżeństwa jak choroby, najpierw cierpi na jedną, potem na drugą i tak dalej. Miłość jest przecież uczuciem totalnym, niemożliwym do powtórzenia. Miłość jest po prostu niepowtarzalna w swej totalności. Gdy kobieta może powtórzyć uczucie, to oznacza, że jest ono dla niej zupełnie bez znaczenia. Mogło się zdarzyć, że owa kobieta po prostu nie miała szczęścia lub próbowała zawsze żyć we własnym świecie bojąc się, że

rozpuści się w świecie mężczyzny. Jednak nie może ona wówczas liczyć na to, że będzie traktowana poważnie. (99:198)

Zdumiewa mnie kobieta starająca się zachować swój świat. Wydaje mi się, że istota kobiety, istota kobiecej miłości polega na zdolności do samorezygnacji. Na tym polega wielkość kobiety. Przed taką kobietą składam ukłon. Jest rzeczą niemożliwą, by człowiek, gdy kocha, zachowywał swój zamknięty świat. Świat ten stapia się ze światem drugiej osoby, przemienia się w coś zupełnie innego. Jeżeli uwalnia się kobietę z jej związku, wówczas niszczy się ten związek. Kobieta nie może wstać, uwolnić się od wszystkiego i po pięciu minutach rozpocząć nowe życie. Jej świat wewnętrzny zależy od uczuć, które żywi ona do mężczyzny. Moim zdaniem, kobieta musi od nich zależeć. Kobieta jest symbolem miłości, a miłość jest najwyższym dobrem człowieka, zarówno w materialnym, jak duchowym znaczeniu tego słowa. Kobieta nadaje życiu sens. Nie przypadkiem dziewica Maria uosabia symbol miłości. Właśnie jako dziewica, która zrodziła Zbawiciela. Gdy rozmawiam na ten temat z kobietami, mówią one zawsze o poczuciu własnej godności, którą widocznie ktoś chce im ukraść. Moim zdaniem, kobiety te nie rozumieją, że w związku mężczyzna—kobieta mogą odnaleźć wyraz swej godności jedynie poprzez totalne oddanie się mężczyźnie. Gdy kobieta przestaje istnieć jako oddzielna osobowość i żyje poprzez mnie, to jej świat wewnętrzny staje się dla mnie zrozumiałym i otwieram przed nią mój świat. Jeżeli pozostaje ona z uporem w swoim świecie, wzajemne poznanie nie jest możliwe. (99:198)

Na nieszczęście dla mnie miłość przeżywam rzadko. Zdarza się ona tak rzadko, że gdy już się staje, gdy zachodzi, można jej tylko pozazdrościć dwojgu ludziom — mężczyźnie i kobiecie. (...)

Miłość zdarza się lub nie. Jeżeli się nie zdarza, to wówczas nie zdarza się zupełnie nic i człowiek stopniowo umiera. Takie jest moje zdanie. Istnieją oczywiście związki, w których ludzie, my-

śląc tylko o sobie, stają się w coraz większym stopniu niezależni. To znaczy: coraz bardziej dla siebie chłodni, coraz bardziej egoistyczni. Może tak jest wygodniej. Takie związki są naturalnie mniej niebezpieczne. Dokonują się na poziomie feminizmu. Feminizm nie jest dla mnie związany jedynie z zapewnieniem kobiecie praw socjalnych. Obecna sytuacja socjalna kobiety nie jest już tak niekorzystna jak niegdyś, za kilka lat problem ten zostanie rozwiązany. Niezwykle dziwne jest to, że kobiety, z którymi rozmawiałem na ten temat i które broniły swego podobieństwa do mężczyzn, nie pojmowały swej kobiecej indywidualności. Zawsze mnie to dziwiło, ponieważ świat wewnętrzny kobiety jest zupełnie inny niż świat mężczyzny. Wydaje mi się, że kobieta właśnie ze względu na swą specyfikę nie może egzystować niezależnie od mężczyzny. Kiedy zaczyna prowadzić egzystencję bez mężczyzny, przestaje istnieć w sposób naturalny. Może zajmować jakąś pozycję w społeczeństwie, może wykonywać męską pracę, ale czy stanie się przez to kobietą? Nie. Nigdy.

Niektóre kobiety sądzą, że stają się równouprawnione, gdy wykonują skutecznie jakąś męską pracę. Kobieta nie powinna żądać zrównania swych praw z mężczyzną. Kobieta jest przecież zupełnie inna niż mężczyzna. Ma coś własnego, coś ważnego, coś podstawowego, czego brakuje mężczyźnie. Kobiety dążą do równouprawnienia. Rozumiem, do czego zmierzają. Nie chcą więcej samorezygnacji. Sądzą, że były zawsze uciskane i wierzą, że poprzez równouprawnienie uzyskają wyzwolenie. Nie pojmują, że każdy z nas, kobieta lub mężczyzna, jest wolny, jeśli naturalnie chce być wolny. (...)

Nie neguję faktu, że kobieta przez bardzo długi czas była, w pewnym stopniu, wykluczona z wydarzeń ogólnoswiatowych. Z pewnością jest to niesprawiedliwe. Nie wiem jednak, co stanie się z kobietą, gdy pewnego dnia zostanie włączona w życie publiczne. Pragnę podkreślić, że nie jestem przeciwko temu, jestem za tym; mam jednak wrażenie, że kobieta nie odnajdzie się w takich warunkach. Nie znajdzie w tej sytuacji żadnego zadowolenia. (...)

Nie ma dla mnie rzeczy bardziej nieprzyjemnej, niż kobieta robiąca wielką karierę. Nie dlatego, że widzę w tym zagrożenie

dla swoich męskich praw, ale dlatego że jest w tym coś całkowicie nienaturalnego. Chodzi o kobietę obierającą drogę, którą po prostu powinna była zignorować. Mogło ją do tego skłonić jedynie błędnie rozumiane poczucie rywalizacji z mężczyzną. Dlaczego tak się dzieje? Czy kobieta pragnie być taka jak mężczyzna? Czy pragnie udowodnić, że ma takie same jak on zdolności? Nie wątpię, że kobieta może powtórzyć każdą męską karierę. W Anglii kobieta przedarła się przecież do wielkiej kariery politycznej i jest jednym z najtwardszych polityków. Jako polityk zachowuje się prawidłowo. Wielu osobom naraża się, lecz jest to wszak cecha dobra dla polityka. Polityk, który się podoba, jest złym politykiem. Polityk musi coś osiągnąć i to czyni go niesympatycznym. Podczas konfliktu falklandzkiego ta kobieta mogła się komuś nie podobać, jej stanowisko w sprawie inwazji na Grenadę jest natomiast sympatyczne. Zdolność kobiety do udowodnienia możliwości zrobienia męskiej kariery nie jest jeszcze niczym szczególnym. Ona to oczywiście potrafi. Jednak niczego to jeszcze nie udowadnia. (...)

Traktowanie o tych problemach powinno pozostać dla nas zupełnie obce. Problematyka ta, jako naturalna, nie powinna być przez nas kontynuowana. (99:198—201)

Kim jest artysta?

Już na długo przed przystąpieniem do kręcenia filmów, będąc wychowany w rodzinie poety, wiedziałem dobrze, że w sztuce chodzi przede wszystkim o osobowość artysty. Dlatego postawiłem sobie ostre wymagania. Nie mogę pozwolić sobie na żadną spośród tych rzeczy, które stale mają miejsce w dziedzinie filmu. Moim zdaniem, w sztuce powinno się podchodzić do działania jak do obowiązku. Trzeba dbać o to, by nie prowadzić życia w jeden sposób, a w inny sposób tworzyć. Bigoteria nigdy nie była odpowiednim nośnikiem dla twórczości.

Nakręciłem pięć filmów w czasie dwudziestu lat. Można byłoby znaleźć filmy, które mogłem nakręcić szybciej — myślę, że chciałbym zrobić więcej — nie chciałem jednak przyspieszać swego rozwoju. W sposób świadomy zdecydowałem, że „pozostanę sobą”. Mój punkt wyjścia był jasny i prosty: jeżeli chcę zachować osobowość i robić swoje filmy, muszę być cierpliwy.

Mój sposób i rytm tworzenia spowodowały, że moje filmy nie dały mi nic nowego, nawet motywów. Wiedziałem dobrze, jak zostaną przyjęte. Już w fazie przygotowawczej mam wrażenie, że film przestał mnie interesować. Szkoda, ponieważ powinno się być dumnym i zadowolonym z pracy. (71)

Jestem reżyserem rosyjskim i moja praca jest dla mnie nie tylko zawodem, lecz ma również znaczenie moralne. Uważam kino za sztukę i twierdzę, że można z jego pomocą wyrazić ducha narodu, który zrodził osobę zajmującą się kinem. Myślę, że sztuka kina, podobnie jak inne rodzaje sztuki, jest z pewnością narodowa, odzwierciedla cechy narodowe... Z jakiegoś dziwnego powodu w wielu krajach, również u nas, kino gromadzi w sobie cechy charakterystyczne dla działania, w którym cechy narodowe się zatracają — dzieła przestają być sztuką i nie można ustalić, kto jest ich autorem.

Nasze kino czerpie z tradycji kultury rosyjskiej i to ma dla mnie decydujące znaczenie. To nie znaczy, że muszę rozważać to w sposób świadomy. Przecież świadomie nie można tworzyć kultury narodowej, nieprawdaż?

A jednak wydaje mi się, że... zachować korzenie, oto rzecz najważniejsza. Chciałbym wierzyć, że idee wyrażone w moich filmach są ideami szczerymi, które w jakimś stopniu oddają moją istotę, mnie samego. Chciałbym być podobny do moich dzieł. Wielu reżyserów uważa swoją pracę po prostu za zawód i kiedy robią film, kiedy wypowiadają się w filmie, rezultat ich wysiłków nie ma nic wspólnego z tym, co robią w codziennym życiu. Taka hipokryzja jest niemożliwa, nie chciałbym o tym zapomnieć. (67:50)

Nie podzielam poglądu, który wypowiedziała o mnie krytyka francuska twierdząc, że w swej pracy zrywam z tradycjami. Powiem więcej: jestem przekonany, że nie można stworzyć żadnego dzieła nie dając mu tradycji jako podstawy. Z dwóch powodów. Pierwszy to ten, że Rosjanin nie może wyjść z własnej skóry, to jest ze związków, które łączą go z jego krajem, z tym, co kocha, z tym, co zostało zrobione w kinie i w sztuce w przeszłości; z tym wszystkim, czym jest dla niego jego ziemia i kraj, w którym się urodził. Jest to podstawowy powód upoważniający mnie do twierdzenia, że czuję się reżyserem tradycyjnym. Powód drugi: tak zwane „nowe” kino, które w poszukiwaniu odnowy usiłuje, dla zasady, zerwać z tradycją, jest ze swej natury kinem eksperymentalnym. Stawia w punkcie wyjścia na ewolucję sztuki. Nie sędzę, bym miał prawo do eksperymentowania. Do wszystkiego, co robię, podchodzę bardzo poważnie, chcę szybko uzyskać rezultat, a wyniki w czasie eksperymentowania nigdy nie przychodzą szybko. Eisenstein mógł spokojnie oddawać się eksperymentom, gdyż w jego czasach kino znajdowało się na początku swej drogi. Dla niego eksperymentowanie było jedynym możliwym rozwiązaniem. Dziś, zważywszy na tradycje, jakie ma już sztuka filmowa, nie ma powodu, by tak postępować. A zatem, jeżeli chodzi o mnie, nigdy nie oddam się eksperymentom. Na to potrzeba siły i czasu. Ja zaś twierdę, że rezultat twórczości powinien być pewny. (44:19)

Każdy artysta w czasie swego ziemskiego życia znajduje i pozostawia po sobie cząstkę prawdy o cywilizacji, o człowieku. Sama idea szukania, poszukiwania jest dla artysty obraźliwa. Przywodzi na myśl szukanie grzybów w lesie. Może się je znaleźć, a może nie. Picasso powiedział nawet: „Nie szukam — znajduję”. Moim zdaniem, artysta nie zachowuje się jak poszukiwacz, nie działa wcale w sposób empiryczny. (Spróbujemy tego, spróbujemy tamtego). Artysta musi być przekonany, że on sam odpowiada, że jego twórczość odpowiada prawdzie. Wszelkie poszukiwania w tej dziedzinie, wszystko, co pompatycznie nazywa się „awangarda”, to tylko kłamstwo. (113b:18).

Moja sztuka jest bardzo prosta: mówię do widza swoim własnym językiem i mogę pragnąć tylko tego, bym został zrozumiany. Nie mogę zadowalać widza zmieniając swój język, udając, że jestem od niego inteligentniejszy lub głupszy. Gdybym tak postąpił, miałbym poczucie, że odnoszę się do siebie i do widza w sposób pogardliwy. Sztuka ma do spełnienia podstawowo ważne zadanie. Powinna usunąć panujący na świecie kryzys duchowy. W społeczeństwie powinno być coś, co stymulowałoby rozwój ducha i własnego „ja” człowieka, coś, co podtrzymywałoby w człowieku dążenie do zachowania poczucia przynależności do rodzaju ludzkiego, a jednocześnie indywidualnej odmienności.

To, co robię w dziedzinie sztuki, opiera się na mojej wierze w wartość człowieka. W wartość tych ludzi, dla których moja sztuka jest przeznaczona, i w tę wartość, która powinna znajdować się w artyście. Nad każdym filmem pracuję tak, jakby miał być ostatnim. Mój talent, jeżeli go mam, chcę wykorzystać w pełni świadomie, bez wywyższania się, ponieważ talenty nie są spotykane na co dzień. W zasadzie moje zdolności nie są nawet tak całkiem moimi zdolnościami. Tak więc moja sztuka nie jest moją własnością. (71)

Co to jest poezja? To niezwykle oryginalny sposób myślenia i wyrażania świata. Zwykły śmiertelnik nie jest zdolny do wyrażenia ogólnego poglądu na świat. Jest to dla niego niemożliwe. Jego wizje będą zawsze fragmentaryczne. Poeta jest kimś, kto dzięki pośrednictwu pojedynczego obrazu może wysłać przekaz uniwersalny. Człowiek przechodzi obok drugiego człowieka, patrzy na niego, lecz go nie widzi. Inny człowiek patrząc na tę samą osobę niespodziewanie się uśmiechnie. Nieznajomy wywołał w nim eksplozję skojarzeń. Ze sztuką jest podobnie. Poeta biorąc za punkt wyjścia niewielki fragment obraca go w spójną całość. Niektórym ludziom proces ten wydaje się nudny. Są to osoby, które chciałyby poznać wszystko w najdrobniejszych szczegółach, jak księgowi lub prawnicy. Poecie wystarczy pokazać wystający ze skarpetki palec u nogi, by wywołać w nim obraz całego świata. (101:6)

Poezja nie jest gatunkiem sztuki, tylko światopoglądem, sposobem życia, środkiem badania rzeczywistości. Czyż Puszkina, Dostojewski lub Gogol nie są poetami? Bach, Leonardo da Vinci, van Gogh... Poezja nie jest jedynie gatunkiem literackim — choć tym też jest, jak wiadomo — myślą ubraną w rytmiczne słowa. Mówi się także o poezji, że przenika wszystko — życie i sztukę. To mogę wyjaśnić w taki sposób: jeżeli ktoś mnie teraz zapyta, co jest dla mnie ważniejsze, drogi magnetofon, który tu stoi, czy kwiaty, to oczywiście odpowiem, że kwiaty, ponieważ są piękne. Im coś bardziej jest pozbawione celu, tym jest piękniejsze. Przyroda przypomina człowiekowi, że powinien być skromny i nie powinien myśleć tak wiele o rzeczach materialnych, gdyż może zapomnieć o sprawach duchowych. Mógłbym wyrzucić magnetofon przez okno, ponieważ jest on protezą, szczudłem. Kwiaty natomiast są pięknem. (48:11)

Możemy wypowiedzieć się o świecie, który nas otacza, w sposób poetycki i w sposób opisowy. Ja wolę wyrażać się w sposób metaforyczny. Podkreślam: w sposób metaforyczny, a nie symboliczny. Symbol zawiera w sobie określony sens, pewną formułę intelektualną, podczas gdy metafora jest obrazem. Jest obrazem, który ma te same cechy charakterystyczne co świat, który reprezentuje. Obraz, w przeciwieństwie do symbolu, ma sens nieokreślony. Nie można mówić o nieograniczonym świecie za pomocą środków określonych i ograniczonych. Możemy analizować formułę, którą jest symbol. Metafora jest bytem samym w sobie, jest jednodniem. Rozpada się przy próbie dotknięcia. (87c:135)

Nigdy nie tworzę alegorii. Tworzę swój własny świat. Świat ten nie oznacza czegoś szczególnego. Po prostu istnieje, nie ma żadnego innego znaczenia. Myślę, że symbol i alegoria okradają artystę. Twórca powołuje obraz, który wyraża, odsłania życie takim, jakie ono jest. Nie jest to bajka, jak u Ezopa. Taki rodzaj postępowania byłby zbyt prymitywny nie tylko dla sztuki

współczesnej, ale dla sztuki w jakimkolwiek czasie. Obraz artystyczny ma niezliczoną ilość znaczeń. Podobnie jak niezliczoną ilość znaczeń niesie ze sobą życie. Obraz zamieniony w symbol nie może być analizowany. Kiedy tworzę swoje obrazy, nie stosuję żadnego rodzaju symbolizmu. Pragnę stworzyć obraz, a nie symbol. Dlatego nie wierzę w interpretacje znaczeń nałożonych na moje obrazy. Nie interesuje mnie poruszanie wąskich kwestii politycznych lub społecznych. Pragnę stworzyć obrazy, które w jakimś stopniu dotkną duszy widza. Dlatego opowiadam w swoich filmach właśnie te historie, a nie inne.

Jest dla mnie rzeczą obojętną, jak publiczność odbiera i interpretuje moje filmy. Realizuję film w taki sposób, że wywołuje on w widzu pewien stan duchowy. W rezultacie nie może on pozostać po projekcji filmu taką samą osobą, jaką był wcześniej. Jednak zdanie widza o stylu mego filmu nie ma dla mnie znaczenia. Widzowie szukają znaczeń, jakby to była jakaś szarada. Nie znam żadnego dzieła sztuki, którego znaczenie byłoby tak jasne, jak chcą tego niektórzy ludzie. Kiedy słuchają muzyki, czytają powieść lub oglądają sztukę teatralną, bardzo często napotykają fragmenty, których nie rozumieją. Jest to normalny stan rzeczy w relacji z dziełem sztuki. Ale kiedy idą do kina — żądają całkowitej klarowności, pełnego zrozumienia. Jestem przeciwko dyskryminacji w sztuce. Klarowność nie jest sprawą zasadniczą. Świat stworzony przez artystę jest skomplikowany w takim samym stopniu jak świat, który go otacza. W pewnym stopniu świat stworzony przez artystę wyraża także skomplikowany charakter życia, które otacza twórcę. (80)

Według mnie, człowiek, który nie ma przeciwników, nie osiągnął niczego... Im więcej ma się wrogów — w tym znaczeniu — tym lepiej, ponieważ istnieje zasada, że gdy myśl, idea jest samoistna i zakłada szacunek dla publiczności, wtedy trudno ją pojąć i jedynie niewielu ją rozumie. Sprzeciw kolegów, czasów lub widzów udowadnia raz jeszcze, że artysta jest na właściwej drodze. To, że widzowie i krytycy rozumieją w stu procentach dzieło i są o nim tego samego zdania, oznacza zamianę

dzieła w towar konsumpcyjny i banalny oraz to, że dany artysta pragnie być dla wszystkich miły i niekłopotliwy... tak jak zwietrzałe, rozcieńczone wodą wino. Takiej sztuce brakuje zawsze indywidualnej mocy. Proszę sobie przypomnieć, jak rozpoczął swoją karierę na przykład Buñuel, gdy zrobił *Złoty wiek* i *Psa andaluzyjskiego*... Nie wychodził na ulicę bez rewolweru, ponieważ był atakowany. Tak bardzo przeraził paryską publiczność owych czasów... (48:9—10)

Utarło się sądzić, że oznaką powodzenia lub niepowodzenia filmu wśród widzów są wyniki frekwencji. Oczywiście jest jednak, że kierowanie się takim wskaźnikiem „powodzenia”, arytmetycznie wyprowadzonym z liczby widzów, którzy oglądali film, jest — co najmniej — lekkomyślnością. Każdy choć trochę realnie myślący obserwator sytuacji życiowych, nawet nie analizując ich drobiazgowo, musi dojść do wniosku, że nie ma w sztuce niczego, co byłoby jednakowo odbierane przez wszystkich. Sens kreacji artystycznej polega na zaskoczeniu, na tym, że w rozmaitych formach sztuki utrwała się czyjaś indywidualność, na swój wyłączny sposób postrzegająca świat i jego problemy. Nie deklaruje tu żadnych sympatii czy antypatii, nie staram się przedstawić samego siebie jako wyznawcy tego czy innego nurtu, kierunku w sztuce. Mówię o ogólnych i niepodważalnych zasadach kreacji artystycznej, których nikt nie może naruszyć samowolnie, nie narażając się na nicodwołałą hańbę i klęskę. Sztuka zaś będzie się rozwijać jak dotychczas i jedynie artystom dane będzie wciąż od nowa podważać i przewycięzać ustalające się tradycje twórcze.

Jak powiedziałem — nie interesuje mnie sukces filmu. Jednocześnie nie wierzę twórcom, kiedy mówią, że nie zależy im w ogóle na opinii widzów. Śmiem twierdzić, że każdy reżyser myśli, spodziewa się i wierzy, że właśnie jego film stanie się najbliższy widzom i przez nich ukochany. Proszę nie upatrywać sprzeczności w tym, co powiedziałem poprzednio: rzeczywiście nie jest dla mnie ważne, jak mój film odbiorą widzowie, choć mam nadzieję, że zrozumieją go i pokochają. Dychotomia tej

wypowiedzi unaocznia, według mnie, istotę zagadnienia stosunku artysty do widza. W każdym razie spróbuję to wyjaśnić na własnym przykładzie.

Fakt, że reżyser nie może być jednakowo rozumiany przez wszystkich, że artysta może mieć większą czy mniejszą, ale własną grupę widzów, jest, moim zdaniem, normalnym warunkiem istnienia indywidualności artystycznej. Każdy z nas chciałby oczywiście być bliski i potrzebny możliwie największej liczbie ludzi, ale żaden artysta nie może wykalkulować optymalnego masowego sukcesu. Tam gdzie mowa jest o świadomym, zamierzonym nastawieniu się „na masowego widza”, tam chodzi zazwyczaj o rozrywkę, widowisko, o wszystko, co się komu podoba, ale nie o sztukę, która — czy chcemy tego, czy nie — zawsze jednak podlega jest własnym, wewnętrznym prawidłowościom. U każdego artysty wygląda to inaczej, ale każdy — jeden skrycie, drugi otwarcie — mówiąc o pragnieniu komunikacji żywi zawsze nadzieję, oczekuje zrozumienia u innych. Wiadomo, na przykład, że Cézanne, uznawany i wielbiony przez kolegów, był głęboko nieszczęśliwy, nie znajdując nigdy zrozumienia u swoich sąsiadów. Nie mógł jednak, mimo najszerszych chęci, niczego zmienić w swym charakterze twórczym. Co zresztą naturalne — nie byłby wówczas Cézannem...

„Zamawianie” czegoś u artysty może jeszcze mieć sens, kiedy chodzi o temat, ale narzucanie mu sposobów ujęcia tego tematu jest już kolosalną bzdurą... Istnieją zresztą zupełnie obiektywne powody, dla których artysta nie powinien wstępować na drogę uzależnienia się od audytorium. W tych wypadkach momentalnie zamienia on bowiem własne problemy, których mu nie brakuje, na problemy cudze, innego pochodzenia. Najbardziej złożone, wyczerpujące i żmudne zadania artysta musi rozwiązywać na — jeśli można się tak wyrazić — płaszczyźnie moralnej. To właśnie wymaga od niego największej szczerości i uczciwości, przede wszystkim wobec samego siebie, to znaczy wobec tych spraw, które — z jego punktu widzenia — są życiowo ważne i którym on stara się nadać wyraz artystyczny, spełniając tym samym wymóg uczciwości wobec widza... (42b:75—76)

Być artystą — to przede wszystkim nauczyć się służyć... Artysta to przede wszystkim ktoś, kto nie jest panem siebie i nie powinien nim być. W istocie nie wyraża on swych odczuć osobistych, nawet jeśli ma wrażenie, że to robi. Reprezentuje język tych, którzy sami nie potrafią wyrażać się elokwentnie. Mój punkt widzenia na rolę artysty jest zbieżny z punktem widzenia Puszkina zawartym w jego poemacie *Prorok*. (33:28)

Artysta jest prorokiem, i to z reguły takim prorokiem, którego w jego ojczyźnie nie przyjmują. No, powiedzmy: Puszkina. Był poetą, był popularny w swoim niewielkim kręgu. I wielu spośród jego przyjaciół, a nawet nie przyjaciół, ale współczesnych wcale nie twierdziło, że to geniusz. Tylko poeta. Puszkina. I nikt nie mówił wtedy o nim tak, jak my dzisiaj, jak my mówimy o naszym geniuszu. Kiedy Chopin tworzył swoje etudy, był po prostu muzykiem. A dzisiaj słyszymy: to dusza narodu, to unikalne zjawisko. W sensie poetyckości i subtelności swojej duchowej struktury — on w ogóle nie ma sobie równych w kulturze europejskiej, to zjawisko zdumiewające...

Albo, powiedzmy, Dostojewski. Dostojewski na początku został wyniesiony na szczyt przez tegoż... Bielińskiego, który potem na niego napadał. Okropnego Bielińskiego — z mojego punktu widzenia. Krótko mówiąc, nikt absolutnie nie jest w stanie przewidzieć, jaka będzie w przyszłości pozycja tego czy innego poety. Oczywiście, jeżeli jest on prorokiem, głosem narodu, posiada wewnętrzny, duchowy instynkt, jeśli uosabia on duchowe wyżyny danej nacji, ducha narodowego — to oczywiście nie może on nie być prorokiem. Koniecznie powinien nim być.

Kim jest prorok? Prorok to dzieło, wytwór narodu. To znaczy, artysta sam jest dziełem, jest stworzony przez naród, tak samo jak przez niego stworzone są dzieła sztuki. Podobnie jak Bóg stworzył naród, naród tworzy artystę, a ten swoje dzieła. Jest takie znakomite, niewielkie opowiadanie Borgesa o Bogu i Szekspirze. (...) Bóg powiada tam Szekspirowi, że został

stworzony przez Boga tak samo, jak dzieła Szekspira zostały stworzone przez niego samego. Wszystkie dzieła przeniknięte są tą samą duchową siłą. Nie można zatem negować tego, że na artyście spoczywa jakaś prorocza misja, w żadnym wypadku. Jakże jednak można walić się w piersi i mówić, że jest się prorokiem i rozgłaszać o tym wszem i wobec? Wiem, że byli tacy artyści. A inni milczeli o tym — albo po prostu tworzyli. (116:151—152)

Uważam, że artysta przede wszystkim wyraża idee, jakie dojrzewają w społeczeństwie, w którym on żyje. Krótko mówiąc — okazuje się jak gdyby medium, wyrazicielem idei, które rodzi sam naród. Cały naród nie może być artystą. Artysta to przecież indywidualność, osobowość; on jest jak gdyby personifikacją narodu, właśnie dzięki temu, że okazuje się głosem narodu, jego wytworem. Przy czym czasami bywa nawet tak, że naród, ludzie i społeczeństwo nie przyjmują tego artysty, wypędzają go czasami, a czasami nie rozumieją, a pojmują dopiero po wielu, wielu latach. Ale to wszystko nic nie znaczy, to oznacza tylko jedno: że oni nie znają samych siebie, sami nie znają swoich własnych problemów. I w związku z tym artysta nigdy nie może być kimś, kto przeciwstawia się własnej kulturze, własnemu społeczeństwu, on żadną miarą nie może mu się przeciwstawiać; nawet kiedy wyraża koncepcje zawierające jakieś idee nie do przyjęcia dla współczesnego społeczeństwa, to wcale nie znaczy, że one nie zrodziły się wewnątrz, w łonie tego społeczeństwa. Społeczeństwo nie zdążyło jeszcze sobie uświadomić tych problemów, a artysta z reguły nie uświadamia ich sobie — on je wyraża, on je czuje. Właśnie dlatego je wyraża. Ponieważ jest nie tyle mądrzejszy od swoich czasów, ile wrażliwszy. On często nie rozumie tego, co mówi. On jak dziecko powtarza słowa dorosłych, powtarza nie rozumiejąc, a potem dorośli mówią: „Ach, cóż on powiedział? Słyszeliście? Poszedł do kąta! Poszedł won!” Albo sprawiają mu lanie. A biją go za to, że powtórzył słowa, które zwykło się mówić w tym domu. On się po prostu wychował w tym środowisku. Krótko mówiąc, pragnę powiedzieć, co na-

stępuje: funkcją artysty jest być głosem narodu — nawet nie „być”, nie można „być”, nie można nakazać sobie „być” głosem narodu — po prostu tak jest.

Oczywiście, istnieje problem: jeśli jesteś głosem narodu, to mów to, czego naród od ciebie żąda. Ale w tym właśnie rzecz, że naród niczego od ciebie nie żąda. Naród niczego od nikogo nie żąda. To artysta zachowuje się w ten sposób, jakby od niego czegoś żądano, oczekiwano. Oczywiście, naród oczekuje, ale oczekuje nieświadomie. I właśnie w imię tejże powinności w stosunku do publiczności, do narodu, do swojego czasu, człowiek powinien zawsze pamiętać o tym, że tworzy nie dla siebie. Ale — chociaż tworzy nie dla siebie — powinien mówić tylko o rzeczach, które są mu bliskie. Tutaj może się okazać, że oto bliskie ci rzeczy, jakieś ważne aspekty twojej twórczości okażą się nikomu niepotrzebne. Ale w tym wypadku nie masz prawa... jesteś tutaj bezsilny, możesz co najwyżej czekać sto lat, ażeby się okazało, czy w ogóle byłeś potrzebny swemu narodowi, czy też byłeś niepotrzebny. Nie można, współcześnie nie można tego samemu stwierdzić i w jakiś sposób zmusić się do tego, żeby stać się potrzebnym, zrozumiałym dla współczesnych itd. — nie.

Bardzo trudno być potrzebnym swojemu społeczeństwu i równocześnie być szczerym, trudno być przekonanym do tego, co się robi, jeżeli nikomu nie jest to potrzebne. Droga jest wszakże tylko jedna: robić to, co wydaje ci się słuszne. A czas pokaże.

Bo nie można, by tak rzec, być sędzią swoich aktualnych usiłowań. Dlatego okropnie mi się nie podoba moralizowanie artystów na temat tego, co oni powinni, a czego nie powinni robić. W ogóle zajmowanie jakichkolwiek pozycji w sztuce — lewicowych, prawicowych — to wszystko jest takim nonsensem, że, że... w ogóle nie ma żadnego znaczenia. Człowieka można uczynić swoim poplecznikiem w sensie politycznym dopiero potem, kiedy on już umarł, kiedy żyją tylko jego książki czy filmy. I może być tak: „O, widzicie, co on mówił? — to samo, co my mówimy”. A potem, za jakiś rok, wszystko się zmienia i okazuje się, że on mówił zupełnie co innego, to, co w nim zobaczył jakiś drugi czy trzeci facet. Krótko mówiąc — artysta nie ma prawa, tzn. nie to, że nie ma prawa, on nie ma instrumentu, dzięki któ-

remu mógłby znajdować się bliżej w stosunku do potrzeb narodu, aniżeli już się znajduje. On może jedynie wierzyć, że Bóg da mu możliwość bycia potrzebnym narodowi kiedyś. A czy to się uda, czy to się nie uda — tego teraz nie wie i wiedzieć nie może... (...)

W sensie praktycznym artysta jest kimś bezużytecznym, ponieważ bez przerwy troszczy się o ideał, a ideał to rzecz niekonkretna, której nie można w żaden sposób spożytkować. I to stanowi, w moim przekonaniu, dramat współczesnych społeczeństw, które domagają się od artysty jakiegoś praktycznego zastosowania. A kiedy artystę usiłuje się wykorzystać w sensie praktycznym, wówczas łamie się go i niszczy jak zabawkę. I nic z niego nie zostaje — ot, jak stało się z Majakowskim. (...) Był głosem, a oni chcieli mu narzucić ton. Ci, którzy przedstawiali mu „zamówienie społeczne”, dobrze wiedzieli, jak powinien brzmieć głos narodu. Odbierali tym samym artyście coś najświętszego: bycie szczerym i wsłuchiwanie się samemu w ten głos narodu. A ci, którzy nimi rządzą, powiadali: „My wiemy, jak powinien brzmieć ten głos, a ty nie wiesz”. Pozbawiali artystę jego funkcji, przywłaszczali go sobie i unicestwiali.

(116:150—152)

Artysta staje się uniwersalny, gdy wyraża kulturę narodową. Trzeba było być Niemcem, żeby napisać *Fausta* i potem stać się uniwersalnym. Trzeba być Puszkinem, by stać się zrozumiałym dla wszystkich. Chociaż muszę wyznać, iż jestem przekonany, że Puszkina na Zachodzie tak naprawdę nikt nie rozumie. To oczywiście kwestia istoty przekładu w ogóle — niczego nie da się przełożyć w pełni. A już najtrudniej tłumaczyć poezję. Puszkina to największy poeta, jakiego znam, ale zupełnie nie umiałbym wytłumaczyć tego nie-Rosjaninowi, komuś, kto nie zna rosyjskiego i nigdy nie był w Rosji. Przełożyć tego nie sposób. On stworzył język, który — przełożony — nie będzie nic mówił temu, kto nie zna rosyjskiego. Dlatego nie wierzę w uniwersalizm. Żadne dzieło sztuki nie da się przełożyć na inny język — ani w poezji, ani w malarstwie. Patrzący na obraz i niczego nie ro-

zumiecie. Mogę oglądać Muncha, intymnie wnikać w jego obrazy, opowiadać o nich godzinami, ale nie rozumiem, nie znam go. Podobnie z Dantem. Amerykanie będą twierdzili, że czytali *Annę Kareninę* w pocket-booku, ale tak naprawdę nie mają o niej najmniejszego pojęcia.

Z kinem jest inaczej. Kino posiada inny język, który nie opisuje, ale przedstawia, może być zrozumiały dla różnych widzów. Przekonałem się, że moje filmy dobrze ogląda się w różnych krajach. Nie dlatego, że jestem uniwersalny, ale dlatego, że jestem Rosjaninem. Znalazłem się za granicą i mogłoby się wydawać, że w tej sytuacji powinienem robić to, czego oczekuje ode mnie zachodni widz. Wtedy zrobiłbym jeden, może dwa filmy i przepadłbym, przestałbym być interesujący. Artysta przestaje być interesujący, kiedy przestaje być osobowością, indywidualnością. Jeżeli jest mi sądzone być interesującym na Zachodzie, to tylko pod warunkiem, że pozostanę sobą. (114)

Czy artysta, geniusz, jest sługą Boga czy ludzi? Czy tworzy dla ludzi, czy dla Boga? To pytanie wiąże się z tworzeniem. Wydaje mi się, że człowiek tworzy, aby istnieć. Aby istnieć na drodze prawdy. To jego sposób istnienia i pytanie o tworzenie („Dla kogo się tworzy? Po co się tworzy?”), to w istocie pytanie bez odpowiedzi. W gruncie rzeczy żaden artysta nie zna odpowiedzi na pytanie, tylko własną wersję pytania. To prowadzi do tego, o czym mówiłem przed chwilą, do prawdy, której szukamy, do której przyczyniamy się na miarę naszych skromnych sposobów. W całej sprawie zasadniczą rolę odgrywa instynkt, instynkt twórczy. Artysta tworzy na zasadzie instynktu, nie wie dlaczego w tej chwili robi to albo tamto, pisze, maluje. Dopiero potem zaczyna analizować, szukać wyjaśnień, racjonalizować sprawę, dochodzić do odpowiedzi, które nie mają nic wspólnego z instynktem, instynktową potrzebą działania, tworzenia, wyrażania. Tworzenie to poniekąd wyrażanie istoty duchowej w przeciwieństwie do istoty fizycznej, szukanie dowodu istnienia. Dowodu istnienia istoty duchowej. W obszarze ludzkich działań nie ma niczego równie nieuzasadnionego, bezinteresow-

nego, samowystarczalnego jak sztuka. Gdyby z ludzkich spraw wyeliminować wszystko, co ma jakikolwiek związek z zyskiem — pozostałaby jedynie sztuka. (113b:18)

Drogi artysty i zakonnika są różnymi drogami. Zakonnik odmawia tworzenia, ponieważ nie uczestniczy w życiu. Jego zasadą postępowania jest nieuczestniczenie. Jest to zbliżone do koncepcji wschodniej, buddystycznej. Ale artysta, biedny artysta... odnajduje się w samym centrum wydarzeń, w błocie. Ale znamy także przypadek poety francuskiego, który odmówił bycia poetą — to Rimbaud. Jest takich wielu.

Dla mnicha odczuwam litość, gdyż żyje on jedynie częścią samego siebie. Jeżeli chodzi o artystę, to ma on tendencję do rozpraszania się, mylenia, brudzenia — on ryzykuje duszą. Nie możemy jednak powiedzieć, że zakonnik to anioł, a poeta to diabeł. To po prostu człowiek, który znajduje się w różnych sytuacjach. Święty będzie zbawiony. Artysta, być może, nie. W tym sensie wierzę w łaskę, która spada na człowieka. Hermann Hesse powiedział kiedyś: „Przez całe życie dążyłem do tego, aby stać się świętym, lecz jestem grzesznikiem. Mogę liczyć tylko na natchnienie z góry”. Nie mogę być konsekwentny, oto, co znaczą jego słowa. Święty, zakonnik i artysta — istnieje między nimi jakiś związek, ale jednak są to dwa różne problemy... Najważniejsze jest to, aby człowiek żył sprawiedliwie. Dążył do podobieństwa do Stwórcy lub zbawienia. Chodzi o to, żeby uratował sam siebie lub stworzył bogatszą atmosferę duchową dla całego świata. (111:5)

Wydaje mi się, że romantyzm... Kiedy wypowiada się słowo „romantyzm”, zawsze odczuwam lęk. Dlatego że romantyzm to próba... to nawet nie próba, to sposób wyrażania światopoglądu, widzenia rzeczywistości, przy którym człowiek w realnych wydarzeniach, w realnym świecie widzi więcej, aniżeli się w nim naprawdę znajduje. Kiedy zatem mówi się o czymś sakralnym, o poszukiwaniu prawdy i tak dalej — to dla mnie nie jest to ro-

mantyzm, ponieważ ja nie wyolbrzymiam rzeczywistości. Rzeczywistość jest dla mnie w ogóle znacznie większa niż to, co w niej znajduję, znacznie bardziej głęboka i święta, niż potrafię dostrzec. Romantycy myśleli, że życie jest o wiele bogatsze, niż oni to widzą, to jest oni domyślali się, wierzyli, że życie nie jest takie płaskie, lecz że jest w nim wiele głębi, wiele, by tak rzec, tego, co nazywamy ezoterycznością, metafizyką, tego, co samo w sobie wymyka się poznaniu, czego nie da się ująć za pomocą wiedzy. Domyślali się tego i usiłowali to wyrazić. Może posłużę się takim przykładem: są ludzie, którzy widzą wokół człowieka aurę, taką różnokolorową poświatę, ci ludzie posiadają pewne właściwości rozwinięte w stopniu większym aniżeli u innych. Rozmawiałem w Berlinie z takim człowiekiem, Chińczykiem — on po prostu mógłby leczyć, on doskonale wie, co komuś jest, jak się czuje, jakie ma problemy — wszystko to widzi w tej aurze. (...) Taki człowiek po prostu własnymi oczami tę aurę widzi, a romantyk usiłował tę aurę wymyślić, domyślał się, że ona powinna istnieć — podczas kiedy poeta ją widzi.

Można powiedzieć: ale przecież wśród romantyków byli poeci. Oczywiście, nie przeczę. Był Hoffmann, którego ja wprost uwielbiam, był Lermontow, był Tiutczew, jeden z najgłębszych, wstrząsający poeta, było wielu... To wszystko prawda. Ale czyż można ich nazwać romantykami? Oni nie są romantykami, absolutnie nie są romantykami. A Hoffmann jest romantykiem. Tak więc, kiedy mówią mi romantyzm... Oczywiście — forma u tych artystów staje się formą jak gdyby podniosłą, wyolbrzymioną, upiękzoną, uszlachetnioną. Wydaje mi się, że życie jest na tyle piękne, na tyle głębokie i pełne duchowości, że nie trzeba w nim niczego zmieniać — to my powinniśmy troszczyć się o własny rozwój, w sensie duchowym, a nie starać się upiększać życie. Ten romantyczny kostium stanowi zatem rezultat tkwiącej w człowieku niewiary, czy też wiary w dużym stopniu jedynie we własne wyobrażenia. (...)

Mnie osobiście romantyzm, a w każdym razie bardzo istotna jego część, wydaje się czymś zgoła odmiennym. Otóż Dowżenko bardzo trafnie powiedział kiedyś, że i w błotnistej kałuży widzi

odbite gwiazdy. Taki obraz doskonale rozumiem. A jeśliby ktoś powiedział, że widzi „rozgwieżdżone niebo” i fruującego tam anioła, to byłaby to oczyszczona, alegoryczna forma, zupełnie nieprawdziwa, oderwana od życia. Ale w tym właśnie sęk, że Dowżenko mógł zobaczyć, dlatego że on był poetą, życie było dla niego znacznie pełniejsze, napełnione duchem, niż dla tych, którzy w otaczającej ich rzeczywistości szukali jedynie dodatku, uzupełnienia dla własnej działalności twórczej. Romantykowi życie daje powód, by tworzyć, natomiast dla poety tworzenie to konieczność, ponieważ w nim od samego początku żyje duch, który zmusza go do tego. W związku z tym artysta, poeta — w przeciwieństwie do romantyka — rozumie lepiej niż ktokolwiek inny, że staje się kimś na podobieństwo Boże. To logiczne. Na tym polega zdolność tworzenia. Ona jest jak gdyby założona od samego początku, nie należy do człowieka. Romantyk natomiast doszukiwał się zawsze w swoim talencie, we własnej działalności twórczej jakiegoś szczególnego piękna. (...)

Wydaje mi się, że romantyzm — w węższym znaczeniu — przejawia się w tym, że artysta upaja się samouwielbieniem, kreuje w sztuce samego siebie. To cecha romantyczna, która jest mi wstrętą, przy czym to potwierdzanie samego siebie, ta wieczna autoprezentacja nie jest w jego sztuce rezultatem, jest jej celem. To jest mi niemiłe i w ogóle jest to taki romantyzm, którego nie lubię, napuszony, straszliwie pretensjonalny, pretensjonalne obrazy, koncepcje artystyczne i tak dalej. Jak u Schillera, kiedy bohater podróżuje na dwóch łabędziach. To po prostu kicz. Nawiasem mówiąc, w Rosji, a chyba także w Polsce, nie było nigdy tak, żeby artyści tak dużo mówili o sobie, jak czynił to Novalis, jak to czynili Kleist, Byron, Schiller, Wagner. (...)

Jest to egocentryzm, myślenie jedynie w kategoriach: „A co jeszcze może być dla mnie?”, to okropna pretensjonalność, potrzeba uczynienia z samego siebie centrum świata. Przeciwnostwem tego jest inny świat, świat poetycki, który ja wiążę ze Wschodem, właśnie ze wschodnią kulturą. Weźmy, powiedzmy, muzykę Wagnera czy też, nie wiem, Beethovena — to nie kończący się monolog o sobie: popatrzcie, jaki jestem biedny, cały

w lachmanach, jaki jestem wynędzniały, jaki ze mnie Hiob, jaki nieszczęśliwy, jak ja cierpię — jak nikt — cierpię jak antyczny Prometeusz... a oto, jak ja kocham, a oto jak ja, ja ja...

Niedawno słuchałem specjalnie muzyki z VI wieku przed naszą erą, to była klasyczna chińska muzyka rytualna. To absolutne roztopienie się jednostki w nicości, w przyrodzie, w kosmosie. To krańcowo odmienna jakość. Kiedy artysta roztapia się jak gdyby w dziele sztuki, kiedy po nim samym nic nie zostaje, to już jest poezja niewiarygodna.

Przytoczę przykład, który mnie urzeka bez reszty. W średniowieczu żyło w Japonii wielu malarzy, którzy znajdowali schronienie na dworze szoguna, u różnych feudałów — Japonia była wtedy krajem podzielonym na wiele prowincji — i oni byli doskonałymi artystami, bardzo cenionymi, osiągnęli niezwykłą sławę. Wielu z nich — osiągnąwszy to — nagle zniknęło, odchodziło. Oni całkowicie znikali i pojawiali się na dworze innego szoguna jako zupełnie nieznanymi ludźmi, pod innymi nazwiskami, i zaczynali od nowa karierę nadwornego malarza, tworząc w zupełnie innym stylu. I tak niektórzy przeżywali w ten sposób po pięć, sześć żywotów. Oto wielkość ducha! (...) Można, być może, nazwać to skromnością, ale posłużyłbym się chętniej innym słowem — dla mnie to prawie modlitwa, w której moje „ja” nie ma żadnego znaczenia. Ponieważ talent, który został mi dany, został mi dany z góry i ja — jeżeli jest mi on dany — czymś się odznaczam. A jeżeli się odznaczam, to znaczy, że powinienem temu służyć, jestem niewolnikiem, a nie pępkiem świata. (116:145—147)

O istocie sztuki

Zanim przedstawi się swoje widzenie sztuki, należy odpowiedzieć na inne pytanie, moim zdaniem ważniejsze, a mianowicie: po co człowiek żyje, jaki jest sens jego istnienia? Wydaje mi się, że nasz pobyt na ziemi powinniśmy wykorzystać do tego,

aby się duchowo doskonalić. A to oznacza, że sztuka powinna nam w tym przychodzić z pomocą. Krótko mówiąc, sztuka służy człowiekowi w ten sposób, że pomaga mu w duchowych przemianach, w duchowym rozwoju. Istnieje jednak i drugi punkt widzenia, wedle którego sztuka to poznanie. W ogóle niezbyt wierzę w moc poznania, pod tym względem jestem agnostykiem. Im więcej wiemy o świecie, tym mniej o nim wiemy. Zgłębiając bowiem jedną dziedzinę, tym samym pozbawiamy się możliwości szerszego spojrzenia na to, co nazywamy życiem, światem.

Sztuka potrzebna jest człowiekowi do tego, by mógł się duchowo doskonalić, wznosić ponad samego siebie, korzystając przy tym z tego, co nazywamy wolą duchową.

W związku z tym, co powiedziałem, wyłania się jeszcze jeden istotny problem. Na artystę zawsze musi być wywierana jakaś presja z zewnątrz. Gdyby artyście stworzyć idealne, wręcz sterylne warunki pracy, nie będzie w stanie niczego zrobić. Człowiek nie może pracować w pustce. Musi być poddawany jakiejś presji. Jakiej, nie wiem. Artysta zawsze urzeczywistnia się o tyle, o ile, jeśli można się tak wyrazić, świat jest niedoskonały, nieszczęśliwy. Gdyby świat był piękny i harmonijny, sztuka przypuszczalnie byłaby niepotrzebna. Człowiek nie szukałby w niej harmonii. Żyłby w harmonii i to by mu wystarczało. (96)

Wszystkie formy sztuki, nie tylko film, lecz także malarstwo, powieść, poezja wyprowadzają nas z samych siebie w inny świat. Prawdziwym zadaniem artystów jest przekazanie ludziom innego rodzaju percepcji. Oczywiście w Hollywood uważa się, że film powinien umożliwiać człowiekowi wejście w świat fantazji. Nie sądzę, by film musiał odgrywać tę rolę. Artyści powinni przygotować nasze dusze do percepcji i recepcji dobra. Nie mam na myśli dobra w sensie bożonarodzeniowych podarków, lecz dobro, które jest przeciwstawieniem zła. (92:29)

Myszę, że sztuka jest jedynie symbolem rzeczywistości. Symbolem, który musi jednak być zrozumiały. Stąd dyskusje i star-

cia związane z realizmem socjalistycznym. Odnoszę wrażenie, że sztuka w swej formie może utrwalić, zatrzymać prawdę. Niekiedy myślimy, że prawdy nie pozna nikt. Sztuka ma jednak prawo utrzymywać rzeczywistość także w formie niezbyt wyraźnej, niejasnej. Jedyna rzecz, co do której sztuka nie powinna się mylić, to wybór celu. (44:17)

Sztuka jest jedyną formą aktywności, dzięki której można wyruszyć na poszukiwanie prawdy absolutnej, a nawet ją wyrazić. Sztuka jest po prostu symbolem i obrazem prawdy absolutnej. Niektórzy ludzie uważają, że osiągnęli prawdę, że wiedzą niezmiernie wiele. Sądzą, że są nawet w stanie swą wiedzę wyrazić. Ale ja wątpię, aby sprawa tak się przedstawiała. Tragedia człowieka polega na tym, że nie może on osiągnąć prawdy... złapać jej za ogon. Sztuka jednak może, ponieważ wyraża nasz stosunek, nasze wyobrażenia na temat prawdy absolutnej. Celem dzieła sztuki jest właśnie... czynienie sztuki. Sztuka jest jedynym zjawiskiem w życiu, które sprawia wrażenie pozbawionego sensu, mam na myśli zjawisko, które powstaje niechcący. Pozostałe zachowania są pragmatyczne, zmierzają do ułatwienia życia dzięki technologiom, warunkom socjalnym, które umożliwiają człowiekowi swobodny rozwój, kontynuację rodu, chronią go, by nie umarł z głodu... Pod tym względem jedynie sztuka sprawia wrażenie działania bezsensownego. Wierzę, iż celem życia jest tworzenie dzieł sztuki, a nie tylko jedzenie, kupowanie ubrań i tak dalej... (48:8)

Sztuka jest cudem. Niemożliwością jest mówić o sztuce językiem potocznym i racjonalnym. Twórczość absolutnie nie wywodzi się z analizy racjonalnej. Być może właśnie z tego powodu żadne analizy dotyczące sztuki nie przystają w końcu do ich przedmiotu. To tak, jak gdyby próbowano składać zegarek po demontażu, pozostawiając na boku kilka części. Nie będzie chodził! (83:28)

Sztuka znajduje się notorycznie w stanie kryzysu, w tym tkwi specyfika jej życia, jej istnienia, jej sensu. Zawsze. Od początku do końca. Bo zawsze jest to proces narodzin nowego... Bo zawsze jest to cierpienie i zmaganie z nim... (97:126)

Człowiek nie może istnieć bez sztuki. Jest ona niejako „organicznie” związana z jego duchowym wnętrzem, jak zmysły z ciałem... Sztuka jest po to, aby poruszać, wstrząsnąć człowiekiem, „rozmiękczać” jego duszę, rozbudzać w nim to wszystko, co dobre, co szlachetne. Tylko w taki sposób człowiek może doskonalić się, rozwijać... Niesłuszne jest żądanie, aby sztuka „wychowywała” albo „uczyla”. Oczekiwanie od niej tego rodzaju użyteczności to beznadziejna ignorancja i głupota. Im bardziej twórca chce pouczać odbiorcę, tym mocniej ten odwraca się od niego, od sztuki. Jest to bardzo kiepski pedagog, kiepski artysta. W moim przekonaniu, sztukę stać na coś znacznie większego — na przypominanie człowiekowi o jego godności... (64)

Często mówimy o książkach, obrazach, muzyce. Lubimy je, ale lubić to nie znaczy rozumieć, znać. Im lepiej poznajemy, tym mniej lubimy. Poznanie jest czymś grzesznym. Wiedza zawiera w sobie coś niebezpiecznego. Jeżeli cytuję zatem jakiś obraz czy muzykę, to dlatego że je rozumiem. Dlatego w *Solaris* odwołuję się do *Don Kichota*, chociaż na pewno zupełnie inaczej rozumiem Cervantesa aniżeli Puszkina. Powiecie, że to nieważne, że rozumiem go inaczej. Tymczasem od dawna nie daje mi spokoju myśl, że istnieje różnica między moim rozumieniem *Boskiej Komedii* a rozumieniem jej przez inteligentnego Włocha. Jest to na pewno różnica ogromna i zasadnicza. Ale mimo to wolę mówić o tym, co różni, niż o tym, co zbliża. (114)

Co wyraża dzieło sztuki, jeżeli jest ono arcydziełem? Wyraża ono jakąś wielkość ludzkiego ducha. Wyraża ideał, do którego duch ten dąży. Jest to odbicie ukrytych oczekiwań i pragnień

narodu. Skoro tak, to mamy na myśli jakieś wyżyny, jakiś szczyt. A kiedy mówimy o jakichś wyżynach i szczytach, pytamy o dostępność, osiągalność tego ideału wyrażonego w dziele sztuki. Mówimy tym samym o swoistej unikalności tego zjawiska, (...) mówimy o jakiejś wielkości. O wielkości można mówić tylko wtedy, kiedy wokół tego zjawiska istnieje jakaś pustka. O istnieniu pokrytego śniegami szczytu możemy mówić tylko w tym wypadku, jeżeli wokół istnieją przepaście i niziny. To znaczy, że istnieją różnice pomiędzy wierzchołkiem i nizinami. Skoro tak, i skoro wierzchołek symbolizuje wewnętrzny wzlot duszy utrwalony w dziele sztuki, to znaczy, że owo wyjątkowe zjawisko powołane zostało do istnienia po to, by przyzywać, pociągać ku sobie, zapraszać gdzieś, wołać, czynić człowieka zdolnym do duchowego rozwoju. A jeżeli tak, jeżeli konieczne jest wzywianie człowieka do tego, by dojrzywał duchowo, oznacza to, że znajduje się on jeszcze daleko, na dosyć niskim poziomie duchowego rozwoju. W odróżnieniu od dzieła, od arcydzieła, które znajduje się na wyżynach, w odróżnieniu od autora, który znajduje się na wyżynach, ponieważ odzwierciedla wszystko, do czego zdolny jest naród. (...)

Co to oznacza? To oznacza, że owe arcydzieła, ich funkcje, które już określiliśmy, jawią się czymś idealnym, ideałem, do którego należy dążyć — a to z kolei oznacza, że mowa już o jakimś arystokratyzmie, wyjątkowości, o wzlatywaniu duchem wysoko ponad to, co niskie, bezduszne i nędzne. Istnieje duch narodu, który unosi się nad tłumami, nad czernią. Puszkina odróżniał czern od ludu. Doskonale o tym wiemy. On pisał o czerni, nawiasem mówiąc, zaliczając do niej również arystokratów i dworzan. W tym samym czasie w *Borysie Godunowie* pisał o ludzie — „lud milczy...” — przypisując mu jakiś zmysł szczególny, zmysł jasnowidzenia, umożliwiający przeniknięcie tajemnic historii. Nadawał mu rysy duchowości, wysokiej, wewnętrznej wiedzy. Mówiąc krótko — kiedy mówimy o arystokratyzmie ducha, to istota sztuki polega właśnie na tym, że jest ona jak gdyby górzystą krainą rozpościerającą się nad nizinami; sztuka sama w sobie jest arystokratyczna. Ale arystokratyczna nie w socjologicznym ani historycznym, ale w duchowym sensie

tego słowa. Jeżeli byłoby inaczej, sztuka by nie istniała — jeżeli nie byłaby wyrazem dążenia do wysokiego poziomu duchowego. (116:152—153)

Jedyną, być może, trudną do podważenia właściwością sztuki jest wybiórczość jej oddziaływania. Przeżywanie sztuki, nawet w tak „kolektywnych” jej formach jak teatr czy — tym bardziej — kino, jest zawsze i przede wszystkim przeżywaniem intymnym. Osobiście uważam, że dzieło sztuki tym silniej oddziałuje, im bardziej potrafi skoncentrować w nas to intymne przeżywanie, wstrząsnąć duszą ludzką. Funkcjonalność utworu artystycznego jest jednym z najbardziej złożonych i poważnych zagadnień. Często — mówiąc o tak zwanej „wychowawczej roli” sztuki — na mocy całkowicie ignoranckiego wymysłu zastępuje się tę rolę wymogiem „pozytywnego przykładu”, w dodatku — „do naśladowania”. W takich wypadkach mam zawsze ochotę zapytać: a gdzie upatrujecie „przykłady do naśladowania” u Tołstoja czy Puszkina? Kogo należy „naśladować”: Oniegina, Tatianę czy Nataszę Rostową?... A przecież dzieci nasze uczą się o tych dziełach w szkole, uważamy zatem, że utwory te mogą jednak te dzieci „wychowywać”. I słusznie tak uważamy. Tyle że „wychowawcza rola” sztuki polega na czymś innym, na możliwości uszlachetnienia człowieka, udostępnienia mu najgłębszych i najwspanialszych uczuć drzemających na dnie jego duszy. (42b:74)

Sztuka zawiera w sobie tęsknotę za ideałem. Powinna budzić w człowieku nadzieję i wiarę. Nawet jeśli świat, o którym mówi artysta, nie zostawia miejsca na nadzieję. Powiem więcej: im bardziej posępny jest świat pojawiający się na ekranie, tym jaśniej powinien się uwidaczniać leżący u podstaw twórczej koncepcji reżysera ideał, tym wyraźniej powinna się otwierać przed widzami możliwość wzniesienia się na nową wyżynę duchową. (51b:55)

Dla Rosjan, także i teraz, kultura i dzieła sztuki miały zawsze jakieś znaczenie duchowe, mistyczne czy też — jeśli wolicie — prorocze. U Polaków również w bardzo silnym stopniu rozwinięte było takie pojmowanie kultury. Tutaj, na Zachodzie, kultura już dawno stała się przedmiotem konsumpcji, własnością konsumenta. Cóż dla nich oznacza kultura? Kultura to to, co ja mogę mieć. Na skutek tego, że jestem wolny. A co to znaczy: wolny? — Wolno mi mieć to, co w ogóle ma tutaj każdy. Istnieje kultura na Zachodzie? Istnieje. A zatem mogę i mam prawo z niej korzystać. A co znaczy: mogę? Po prostu — fizycznie, pragmatycznie — mogę. Jemu nawet nie przyjdzie do głowy, żeby pomyśleć: móc, to ty możesz, tylko czy jesteś w stanie to przetrwać? Weźmy, na przykład, Goethego — czytasz *Fausta* — ale czy jesteś w stanie go przeczytać? Możesz, oczywiście, możesz, idź, kup sobie *Fausta*. Tylko że ty nigdy nie kupisz *Fausta* Goethego. Pójdziesz do kina i będziesz wolał oglądać film Spielberga; a jak pójdziesz do księgarni, to kupisz komiks albo jakiś tam bestseller, który „należy” kupić. I to wszystko. Nie kupisz tam Tomasza Manna, nie kupisz Hessego, Faulknera, Dostojewskiego. Oto, w czym rzecz: wszystko możesz kupić. Ale żeby przyswoić sobie kulturę, należy dokonać wysiłku równego temu, jaki wykonał artysta, kiedy tworzył swoje dzieło. Temu odbiorcy nie przyjdzie to nawet do głowy. On myśli: mogę przecież pójść i kupić, wystarczy, żebym zapłacił. Oto, co oznacza brak duchowości. Jemu nie przyjdzie na myśl, że sztuka jest arystokratyczna — w duchowym sensie tego słowa, powtarzam: nie daj Boże, żebyśmy używali go w jakimś innym znaczeniu.

Powiadają: sztuka elitarna. Co to znaczy: elitarna? Sztuka zawsze oczekuje, by każdy człowiek mógł ją zrozumieć, pojąć. Oczekuje tej chwili. Każde dzieło sztuki po to zostaje stworzone. A mówią: elitarne, ponieważ nie jest od razu zrozumiałe. A co to znaczy niezrozumiałe? Sztuka nie może być... Goethe powiedział, że przeczytać dobrą książkę jest tak samo trudno, jak ją napisać. Oznacza to, że aby pojąć, to, co w swoim dziele zamierzył autor, należy wykonać pewną pracę duchową. (116:153—154)

Znaczenie polityczne sztuki? Sądzę, że jeśli utwór artystyczny ma za swą podstawę ideę faszyzmu, to nie może być sztuką. Sztuka nie może przynosić antyhumanitarnej, niszczącej człowieka, niemoralnej prawdy. Sztuka była humanitarna już wówczas, gdy polityka jeszcze nie istniała. Sztuka zawiera w sobie wiedzę o świecie i umyśle ludzkim oraz rozwój. Postępowa i humanistyczna idea może być częścią dzieła sztuki. Ale, moim zdaniem, polityki i sztuki nie można łączyć, są to dwie różne sprawy.

Polityka również zajmuje się edukacją i tak dalej, jednakże podąża własną drogą, ma własną logikę i skalę pojęć. Sztuka jako całość jest dziedziną odrębną. Sądzę, że nie należy używać haseł politycznych w pracy artystycznej. Pomniejsza to wiarygodność tych haseł i jest ich lekceważeniem, jeżeli chodzi, na przykład, o hasła używane w czasie demonstracji czy propagandy politycznej. Inna rzecz, że można z łatwością powiedzieć, że to albo tamto dzieło jest politycznie niedojrzałe, reakcyjne bądź też, wprost przeciwnie, postępowe.

Realizm socjalistyczny w sztuce? Nie wiem, co to znaczy. Nigdy tego nie rozumiałem i wciąż nie mogę zrozumieć. Nie chcę kłamać... prawdopodobnie, jak się orientuję, jest to ostatecznie coś dobrego. Poza tym sztuka nie może służyć złu. Gdy ktoś mi mówi, że jakieś dzieło jest sztuką reakcyjną, z pewnością myli słowa. „Sztuka postępową” to również tautologia, to tak, jakby ktoś powiedział... masło maślane. Co oznacza określenie „postępową” w odniesieniu do sztuki? Sztuka wyraża moralny ideał narodu na kolejnych etapach jego rozwoju historycznego, wyraża ideał i w ten sposób nie może być niepostępową.

Nawet Rublow wyrażał w swoim czasie, na przełomie XIV i XV wieku, ideał swojego narodu. Nie było wcale przypadkiem, że Lenin mówił, iż pamięć o Rublowie powinna być wieczna, gdyż był on jednym z twórców kultury Rosji, wielkim obrońcą myśli humanistycznej w Rosji. Często bawimy się terminami i słowami jak żonglerzy. Sprawy trzeba traktować prościej. Gdy ktoś mi mówi, że jakiś film... na przykład, że Coppola zrobił najpierw *Ojca chrzestnego*, aby móc później nakręcić niekomercyjną *Rozmowę*, odpowiadam, że jest to zwykle idiotyczne ga-

danie, ponieważ, moim zdaniem, *Rozmowa* jest wyjątkowym dnem, natomiast *Ojciec chrzestny* coś w sobie zawiera. Według mnie, nie można postępować tak, że najpierw kręci się coś, żeby zdobyć pieniądze i robić później sztukę. Tak postępując człowiek niszczy siebie samego... nie, sztuka nie podporządkowuje się handlowi ani pieniądзом. Dzisiaj sprzedam siebie, a jutro zrobię coś dobrego za otrzymane pieniądze. Tak nie jest. Jeśli kobieta poszła raz na ulicę, to nie może już zmienić swojej biografii, chociażby robiła później, co tylko można. (48:10—11)

Zapomnieliśmy, co oznacza obrazić uczucie własnej godności. Spróbowaliśmy już wszystkiego. Jedyną rzeczą, która pozostaje nam jeszcze do sprawdzenia, i którą musimy jeszcze głęboko przeżyć, jest uczucie godności indywidualnej. Ojciec broni honoru córki. Stosunek między artystą a sztuką to stosunek ojca do córki, która straciła swój honor. Sztuka nie może być źródłem zarobku. Byłoby to tak, jak żyć z pracy, z życia własnej córki. (44:18)

Czy sztuka i duchowość są w ostatecznym rozrachunku jednym i tym samym? W moim przekonaniu to dwie różne sprawy. Można mieć życie duchowe, nie odwołując się do sztuki i żyjąc całkiem zwyczajnie. Albo uprawiając sztukę i będąc twórcą, nie mieć nic wspólnego z duchowością. Można też równocześnie szukać duchowości.

W każdym razie nikt nie wie naprawdę, co to takiego tworzenie. Na przykład rosyjski filozof Bierdiajew uważa, że tworzenie to czynne uczestnictwo istoty duchowej w życiu, które bez Boga nie mogłoby istnieć. Ale jeśli pomyślimy o idei zbawienia, jaką odnajdujemy w życiu zakonników i świętych, zrozumiemy, że jest inna droga, oddalenie się od życia po to, aby ocalić duszę. Inaczej mówiąc, między tworzeniem a zbawianiem się zachodzi konflikt, którego jak dotychczas nikt nie zdołał rozwiązać. Niektórzy szukają wyjścia traktując tworzenie jako akt święty — ja tak robię. A przynajmniej taka koncepcja mi

odpowiada, poprawia mi samopoczucie. W takim razie trzeba podjąć ideę współtworzenia ze Stwórcą, z Bogiem, który stworzył nas na swój obraz i podobieństwo, dając nam zarazem możliwość tworzenia świata. Jorge Luis Borges w jednym ze swych utworów mówi prawie to samo. Dotyczy to przede wszystkim tych, którzy poprzez sztukę starają się niejako usprawiedliwić. A jeśli idzie o zbawienie, życie na naszej planecie jest takie, że każdy powinien zbawiać się indywidualnie. Inaczej mówiąc, ci, którzy żyli za czasów Rublowa, brali udział w procesie historycznym, mieli pewną nadzieję: na przykład zjednoczenie kraju. Albo walkę z Mongołami. Dziś w gruncie rzeczy nie ma żadnych takich perspektyw. Jakie skutki pociągnął za sobą tak niewielki wypadek jak Czarnobyl. A gdyby doszło do dziesięciu podobnych?

I może dramat naszej przyszłości wiąże się nie tyle z wojną, co z gwałceniem, z systematycznym niszczeniem natury. Są wszelkie dane, że się po prostu udusimy. Dlatego właśnie problem tworzenia i problem zbawienia są dziś tak aktualne. Trzeba rozumieć epokę, widzieć ją. (113b:18)

O potrzebie duchowości

Pragnę wyrazić mój osobisty punkt widzenia. Uważam, że świat jest podzielony pomiędzy dwa rodzaje ludzi. Pierwszą grupę tworzą ludzie przekonani, że urodzili się, aby być szczęśliwymi. Pewien rosyjski pisarz napisał kiedyś, że człowiek urodził się do szczęścia, tak jak ptak stworzony został do latania. To twierdzenie rozśmiesza mnie. Należę do drugiej części ludzkości, która wierzy, że człowiek urodził się do osiągnięcia postępu w rozwoju duchowym. Jeżeli w momencie śmierci będziemy znajdować się na nieco wyższym poziomie rozwoju duchowego niż w chwili naszych narodzin, będziemy mieli prawo stwierdzić, że coś w naszym życiu osiągnęliśmy i że było ono

udane. Wierzę głęboko, że dusza człowieka jest nieśmiertelna. Gdybym w to nie wierzył, nie mógłbym przeżyć nawet dziesięciu minut, gdyż życie byłoby dla mnie pozbawione sensu. Jeśli ów bezsens jest ceną szczęścia, jeśli jest identyczny ze szczęściem, to szczęście nie będzie tym, co wybiorę. W tym świecie są rzeczy ważniejsze od szczęścia. (91)

Wszystkie moje filmy biorą udział w dyskusji dotyczącej wewnętrznego konfliktu człowieka. Przyczyną konfliktu jest nasze zawieszenie pomiędzy ideałem duchowym a koniecznością życia w świecie materialnym. Jest to, moim zdaniem, konflikt fundamentalny — przyczyna wszystkich problemów współczesnego społeczeństwa. Nazwijmy go „kompleksem Tolstoja”. (94:79)

Fakt, że nie wiemy, dlaczego żyjemy, staje się już nie do zniesienia. Oczywiście problem ten usiłowali rozwiązać wszyscy wielcy filozofowie i myśliciele. Nie można żyć nie znając odpowiedzi na to pytanie. Wiedza o sensie życia sprawia, że życie staje się łatwiejsze. Natura dała nam wolność wyboru pomiędzy dobrem a złem: wolność woli. Jeżeli korzystając z naszej woli czynilibyśmy wybór, moglibyśmy pokonać tkwiące w nas elementy zła. Wówczas nie żylibyśmy bez powodu, lecz z pewną celowością. Jeżeli oddajemy się temu, co złe, wówczas przegramy nasze życie. Jesteśmy na ziemi po to, by rozwijać się duchowo, by czynić wybór. Przekonanie, że człowiek urodził się, aby być szczęśliwym, czyni nasze życie całkowicie nieznośnym, gdyż myślimy tylko o tym, jacy jesteśmy nieszczęśliwi. Kto i kiedy powiedział, że żyjemy, aby być szczęśliwymi? Skąd pochodzi ta wegetacyjna, zwierzęca koncepcja życia? Od nas wymaga się więcej, o wiele więcej. Wydaje mi się, że w życiu czeka na nas znacznie więcej poważnych zadań, niż fakt bycia szczęśliwym. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie możemy się cieszyć przyjemnościami życia, kiedy odnieśliśmy sukces wybierając dobro i pokonując zło. To może przynieść wielką

radość. Mówię teraz nie o przyjemnościach życia, lecz o szczęściu innego rodzaju. (92:29)

Świat ten nie jest miejscem naszego szczęścia. Nie został stworzony po to, by człowiek był szczęśliwy, chociaż wielu ludzi uważa, że właśnie sens istnienia świata, w którym żyją, do tego się sprowadza. Wydaje mi się jednak, że świat istnieje po to, by toczyła się walka, walka dobra ze złem wewnątrz nas, by dobro zwyciężało i tym samym ludzie rozwijali się duchowo. (96)

Uważa się, że stosunki pomiędzy członkami jednej rodziny są najbardziej istotne, ale są to przecież ci, którzy powodują również największe cierpienia. Kto powiedział, że musimy żyć na tym świecie jedynie po to, by doznawać przyjemności? Takie twierdzenie jest dla mnie śmieszne i błędne. (87c:134)

Nie sądzę, żeby różnice pomiędzy materialnymi warunkami życia w różnych krajach miały zasadniczy wpływ na człowieka. Obecnie, w większym stopniu niż dawniej, nie przywiązujemy wagi do rozwoju duszy. Wydaje się, że wprost przeciwnie — usiłujemy go obniżyć. Pograżamy się w materialności, jak muchy w miodzie. I czujemy się tam wygodnie. Czy postęp obrał właściwy kierunek? Jeżeli porównamy liczbę ofiar inkwizycji do liczby ofiar obozów koncentracyjnych, to możemy powiedzieć, że czasy inkwizycji były złotym wiekiem. Największym absurdem naszych czasów jest pogląd, że kilkoro ludzi, łączących się ze sobą na niższym poziomie duchowym, będzie mogło przynieść szczęście ludzkości. Ludzie nieustannie myślą o uratowaniu innych. Ale żeby uratować innych, trzeba wpięrowo uratować siebie samego. Trzeba posiadać siłę duchową. Bez niej to, co ma być pomocą, zamienia się w zniewolenie i gwałt. Jeśli każdy człowiek mógłby uratować siebie, nie potrzebowałby ratować innych. Lubimy dawać lekcje, podczas gdy w tym, co nas dotyczy, wybaczymy sobie najcięższe grzechy. (...)

Tak mało rzeczy wiemy o duszy, jesteśmy jak zagubione psy. Czujemy się wygodnie, kiedy mówimy o polityce, o sztuce, o sporcie, o miłości do kobiet. Kiedy tylko dotykamy duchowości, stajemy się zagubieni, nie mamy wiedzy, brakuje nam przygotowania. Nie rozwijamy się. Jesteśmy jak ludzie, którzy nie potrafią myć zębów. (87c:134—136)

Jeśli człowiek żyje nie znając przyczyny swego istnienia, nie wiedząc, w jakim celu przyszedł na świat i dlaczego musi tu żyć kilkadziesiąt lat, to świat musiał dojść do położenia, w którym obecnie się znajdujemy. Człowiek już od czasów Oświecenia zaczął zajmować się sprawami, na które nie powinien był zwracać uwagi. Zaczął zajmować się światem materialnym. Człowiekiem zawładnęła żądza wiedzy — szczególnie mężczyzną. Kobieta na szczęście nie jest tak żądna wiedzy. (...)

Ludzie zaczęli błędzić wokół siebie po omacku, jak ślepcy. Poza rękami nie pozostał im już żaden organ do rozpoznania tego świata. A poznaliśmy z niego przecież już tak wiele, należałoby oczekiwać, że osiągamy poczucie szczęścia, że społeczeństwo zbliża się do stanu harmonii. Nie. Wprost przeciwnie. Im więcej wiemy — w cudzysłowie — o świecie, tym wyraźniej specjaliści, którzy się tym zajmują, rozpoznają, iż w gruncie rzeczy wiemy jeszcze mniej od naszych przodków. Jesteśmy we władzy błędów. Kiedy ktoś straci wzrok i dotyka wyłączonego kaloryfera, to doznaje uczucia, że otacza go zimny świat. Lub odwrotnie, ciepły, gdy centralne ogrzewanie jest włączone. To bez znaczenia. Doznanie to nie ma żadnego związku z realnym światem. Odnosi się jedynie do zmysłu dotyku owego człowieka. Wszakże przykro jest myśleć, że nasza percepcja świata zależy od włączonego bądź wyłączzonego centralnego ogrzewania. Uznaliśmy, że wiemy już o świecie bardzo dużo. Nie wiemy zupełnie nic. Ta mała cząstka świata, o której mamy teraz mgliste pojęcie, nie daje nam jeszcze ogólnego obrazu świata, ponieważ świat jest nieskończony.

Moim zdaniem, patos ludzkiej egzystencji nie polega na poznawaniu. Jest to intelektualny, lecz nie zasadniczy obowiązek

człowieka. Główny problem egzystencji polega na tym, by żyć z wiedzą o sensie życia. Jakie to dziwne, że poznajemy świat z pragmatycznej, korzystnej dla nas strony. Ciągłe wytwarzamy protezy. Na tym polega technologia. Wynaleźliśmy samoloty, gdyż znudziła się nam jazda na koniach. Uważamy, że nasze życie zostało wzbogacone przez to, że możemy się szybciej poruszać. Jest to oczywiście zasadniczy, widoczny gołym okiem błąd. Poszukujemy nowej energii poprzez rozszczepienie atomu. A jak korzystamy z tej energii? Produujemy bombę atomową, samobójczą broń. Chcę przez to powiedzieć, że nie jesteśmy zdolni do właściwego wykorzystania tych odkryć. Bierze się to z faktu, iż człowiek nie wie, jaki jest cel jego życia. Naukowiec sądzi, że to jego zadaniem jest dokonywanie odkryć. Jest to pragmatyczne podejście do rzeczywistości. Artysta natomiast żyje po to, by tworzyć dzieła sztuki. Wszyscy żyją ze swymi cząstkowymi zadaniami, wypełniają istniejącą lukę i zazdroszczą sobie wzajemnie. Każdy człowiek powinien uchwycić przy tym własny sens życia i według niego żyć. Na tej płaszczyźnie rację mają wszyscy i wszyscy są równouprawnieni: artyści, robotnicy, księża, chłopci, dzieci, psy, mężczyźni i kobiety.

Kiedy ten sens życia pozostaje dla nas tajemnicą — wówczas zaczynamy się miotać i wymyślamy problemy, których nie byłoby, gdybyśmy znali sens życia. Takie jest moje stanowisko. (99:202)

Kryzys naszej cywilizacji został zrodzony przez dysproporcję. W dysharmonii znajdują się dwa pojęcia: rozwój materialny i rozwój duchowy. (...) Zaczęło się to wówczas, kiedy człowiek postanowił bronić się przed przyrodą i przed innymi ludźmi. Na tej fałszywej podstawie zostało zbudowane nasze społeczeństwo. Ludzie obcowali ze sobą nie z miłości, z przyjaźni czy z potrzeby duchowego kontaktu, lecz na podstawie impulsu, aby wyciągnąć ze spotkania dla siebie jakąś korzyść. Oczywiście, aby przeżyć. Sądzę jednak, że człowiek mógłby również przeżyć postępując w inny sposób, gdyż jest właśnie człowiekiem, a nie zwierzęciem. Znamy przykłady kilku wcześniejszych społe-

czeństw, w których człowiek żył w harmonii z przyrodą i osiągnął dzięki temu zdumiewające rezultaty. Na przykład w kulturach wschodnich, zachowanych w sanskrycie, które potrafiły stworzyć równowagę pomiędzy światem duchowym i światem materialnym. Szczątki tych kultur, które jeszcze mamy, przekazują nam, że cywilizacja rozwijała się wcześniej inaczej, we właściwym kierunku. Można zapytać: dlaczego cywilizacje te wymarły? Widocznie dlatego, że obok rozwijały się równolegle inne kultury i prawdopodobnie powstały między nimi jakieś wrogie stosunki, tak że cywilizacja ta nie miała zupełnie możliwości rozwoju swojej koncepcji. Jest to nam nie znane.

Człowiek powinien uznać, że przyszedł na świat po to, aby wznieść się duchem ponad samego siebie, by zwalczyć w sobie to, co nazywamy złem, złem, które ma swe źródło w egoizmie. Egoizm sprawia, że człowiek nie kocha, nie rozumie, że ma fałszywe pojęcie o miłości. Stąd bierze swój początek deformacja wszystkich pojęć i rzeczy. Idiotyzm naszej nauki, jej pomyłka i katastrofalne następstwa nie są wynikiem faktu, że kobieta nie przejęła we właściwym czasie steru w swoje ręce, lecz tego, że ludzkość jest na niewystarczającym poziomie duchowym. Jeżeli ludzkość dążyłaby do wartości duchowych i poszukiwała nie jakiegось tam źródła energii, lecz energii innej, duchowej, wówczas nie byłoby tego wszystkiego, o czym teraz mówimy. Człowiek rozwijałby się wtedy w sposób bardziej harmonijny, pod kontrolą procesu duchowego. Nie wierzę, że rozwój duchowy mógłby wywołać taką jednostronność człowieka, jaką spowodował proces intelektualny. W duchowości zawarte jest pojęcie harmonii. (99:202—203)

Dlaczego penetrujemy kosmos, choć tak niewiele wiemy o samych sobie? Mówi to tylko o tym, do czego doszła ludzkość w wyniku postępu naukowego. Nie chodzi mi o to, by oceniać to jako coś złego czy dobrego. Wydaje mi się, że postęp naukowy jest niezależny od człowieka. Nie może więc być ani zły, ani dobry. Można natomiast powiedzieć, że w wyniku postępu naukowego zarysował się konflikt między duchowym i mate-

rialnym rozwojem człowieka. Wydaje mi się, że dramat naszych czasów polega na tym, że wytworzyła się przepaść między tym, co duchowe, i tym, co materialne. W tym widzę przyczynę, która doprowadziła do dzisiejszej sytuacji cywilizacyjnej. Sytuacji wręcz tragicznej, gdyż stoimy na skraju zagłady atomowej. A doszło do tej sytuacji w wyniku tego konfliktu. Wydaje mi się, że zarówno Galileusz, jak i Einstein gdzieś tam nie mieli racji. Szczęścia wcale nie przysparza nam wiedza. (96)

Jednym z głównych problemów człowieka jest to, że nie ma on zaufania do przyrody. I chociaż objawów tego zjawiska jest wiele, człowiek żyje nie zauważając, że znajduje się w centrum związanego z tym kryzysu. Ludzkość zbyt mało myśli o możliwościach równomiernego rozwoju technologicznego, który w pewnym stopniu mógłby dostosować tempo rozwoju do wymagań przyrody. Człowiek podąża w ślad za rozwojem technologicznym. Zostaliśmy do niego przykuci. W swoim czasie człowiek sam powinien był wyznaczyć granice. (71)

Żyjemy w społeczeństwie, w którym poziom duchowy przeciętnego człowieka jest nadzwyczaj niski. I wiemy, że dziś zasypiamy, a jutro możemy się nie obudzić. Gdy jakiś szaleniec naciśnie guzik, wystarczą trzy bomby do wygaszenia życia na naszej planecie. Nie chodzi o to, że nie jesteśmy tego świadomi, ale że wciąż o tym zapominamy. Nasze duchowe zainteresowania są do tego stopnia ujarzmione przez nasz byt materialny, że zajmujemy się problemami, które nie powinny się w nas w ogóle pojawić. Pojawienie się problemów socjalnych jest wynikiem naszej wariackiej antyduchowości. (99:202)

Człowiek zwalcza sztucznych wrogów. Kobieta zwalcza mężczyznę, mężczyzna — kobietę, mężczyzna zwalcza mężczyznę, kobieta — kobiety. Wszyscy ze sobą walczymy. Państwo zwalcza inne państwo, jakaś grupa walczy przeciwko rozmieszczeniu ra-

kiet, inna grupa walczy przeciwko czemuś innemu i tak wszyscy coś zwalczamy, zamiast stoczyć walkę z samym sobą.

Naszym najstraszniejszym wrogiem jesteśmy my sami. Właśnie tu musi się rozpocząć walka. Również dla siebie sam jestem najstraszniejszym wrogiem i ciągle zajmuje mnie pytanie, czy zwyciężę samego siebie, czy nie. To jest sens mojego życia. Będę mógł się uspokoić dopiero wtedy, gdy będę widział, że pokonałem samego siebie. Urodziłem się mianowicie po to, by zwyciężyć siebie lub też zostać zwyciężonym. (99:204)

Najstraszniejsza jest bezbronność człowieka, myślę również o sobie, wobec wrogości świata, a zwłaszcza wobec agresji poszczególnego człowieka. Owo zetknięcie człowieka z przemocą, to znaczy ze złem, które niesie inny człowiek, wydaje mi się najstraszniejsze. (96)

Dzieci i zwierzęta są niewinne. Dzieci są niewinne, zaś zwierzęta są po prostu niewinne. Nie potrafią kłamać, są szczerze z samej swojej natury, z samej swojej istoty. Zaś człowiek dorastając, właśnie dlatego że dana jest mu wolność wybierania między dobrem i złem, stopniowo uczy się kłamać, gdyż sądzi, iż dzięki temu będzie mu łatwiej żyć, łatwiej jest mu osiągnąć pomyślność osobistą dzięki dyplomacji albo — mówiąc wprost — dzięki kłamstwu. Dlatego wydaje mi się, że dzieci i zwierzęta są najbliższe prawdy. To sprawia, że podobają mi się bardziej niż ludzie dorośli. Zresztą nie tylko mnie. Dzieci wszystkim podobają się bardziej od dorosłych. (96)

Odpowiedzialność człowieka jest widoczna w sposobie, w jaki obchodzi się on sam ze sobą. Żyjemy w bardzo trudnych czasach. Charakterystyczny jest fakt, że wielu spośród nas nie wypełnia do końca swoich obowiązków. Dzieje się tak z różnych powodów: z braku ideałów lub po prostu ze zwyczajnej chęci osiągnięcia korzyści. To paradoksalne, ale społeczeństwo i opinia

publiczna ustosunkowują się nadzwyczaj ostrożnie do problemu pełnej zgodności sumienia i czynów człowieka.

Kiedy człowiek rezygnuje w swoich działaniach z rachunku sumienia, wówczas bierze go we władanie poczucie niespełnienia i pustki. Bardzo ważne jest rozbudzenie w człowieku poczucia jego własnej wartości. Można udowodnić, że człowiek jest wielki jedynie wtedy, gdy jest bezpośredni. Trzeba przekonywać, że klucz do losu człowieka tkwi w odsłonięciu, w wyłonieniu na zewnątrz jego osobowości. W osobowości człowieka drzemią wielkie siły, które można wyładować w pełni jedynie w imię pewnych ideałów i przejąć je w postaci wrażeń. Silna osobowość nie może uniknąć konfliktów ze sobą i z otaczającym ją światem. Chodzi o prostą zależność: im jednostka jest bardziej aktywna i silna, tym silniejsze są rodzące się reakcje.

Nie ma nic szczególnego w tej prawidłowości. Trzeba to zaakceptować. Próba przeciwstawienia się przypominałaby walkę przeciwko przyciąganiu ziemskiemu. Proszę pomyśleć o losach wybitnych postaci w historii kultury. Żadna z nich nie miała łatwego życia, a mimo to ich wpływ na bieg historii był bardzo duży. (71)

Czy chciałbym coś powiedzieć młodzieży? Chyba jedynie to, by młodzi ludzie w większym stopniu posiadli sztukę przebywania w samotności, lubili być sam na sam ze sobą. Wydaje mi się, że nieszczęście dzisiejszej młodzieży polega na tym, iż stara się ona zjednoczyć na zasadzie jakichś bardzo hałaśliwych działań, niekiedy wręcz graniczących z agresją. Owo pragnienie zjednoczenia się, pragnienie odejścia od samotności to bardzo niepokojący, z mojego punktu widzenia, objaw. Od najmłodszych lat należy się przyuczać do samotności. Nie znaczy to, oczywiście, że należy przez całe życie być samotnym. Oznacza natomiast umiejętność nienudzenia się sam na sam ze swoją osobą. Moim zdaniem, człowiek, który nudzi się w samotności, znajduje się w niebezpieczeństwie z moralnego punktu widzenia. (96)

Jeżeli w ogóle mówić o wędrówce, także w sensie metaforycznym, to trzeba powiedzieć, że w istocie nie jest ważne, dokąd człowiek doszedł, ale ważne, że w ogóle podjął wędrówkę. Ważne jest przecież nie to, co człowiek osiągnął, ale to, że w ogóle wkroczył na drogę prowadzącą do osiągnięcia tego. Dlaczego nie ma znaczenia, dokąd doszedł? Ponieważ droga jest nieskończona. W ogóle wędrówka nie ma końca. Dlatego to zupełnie bez znaczenia, czy stoisz u początku drogi, czy już u jej końca — przed tobą wędrówka, która nie skończy się nigdy. Ale jeśli nie wkroczyłeś na tę drogę — najważniejszą rzeczą jest wkroczyć na nią. W tym właśnie problem. Dlatego dla mnie ważna jest nie tyle droga, ile moment, w którym człowiek wstępuje na drogę, na jakąkolwiek drogę. Dla mnie znacznie ważniejsza jest nie tyle sama droga — która oczywiście jest ważna — ile w ogóle kwestia tych, którzy wstępują na drogę, podejmują jakąś wędrówkę lub nie. (116:148—149)

Jest możliwy tylko jeden rodzaj podróży: podróż, którą podejmujemy w naszym wnętrzu. Miotając się po powierzchni ziemi, nie nauczymy się wiele. Nie sądzę, by celem podróży był powrót. Człowiek nie może wrócić do punktu wyjścia, ponieważ przez cały czas się zmienia. Oczywiście nie można uciec od siebie: to, czym jesteśmy, nosimy ze sobą, tak jak żółw nosi swoją skorupę. Podróż przez wszystkie kraje świata będzie podróżą symboliczną. Dokądkolwiek się wybierzemy, zawsze, w gruncie rzeczy, będziemy szukali własnej duszy.

Odnoszę wrażenie, że ludzkość przestała w sobie wierzyć. To znaczy, nie „ludzkość”, lecz każdy pojedynczy człowiek przestał wierzyć w siebie samego. Myśląc o współczesnym człowieku, postrzegam go jako postać w chórze, która otwiera i zamyka usta w rytm piosenki, lecz nie wydaje z siebie żadnego dźwięku. Śpiewają przecież wszyscy pozostali! On jedynie markuje śpiew. Jest przekonany, że głosy innych wystarczą. Człowiek zachowuje się w ten sposób, gdyż nie wierzy już w jakiejkolwiek znaczenie własnego działania. Współczesny człowiek jest pozbawiony wiary i nadziei we wpływ własnego zachowania na spo-

łeczeństwo, w którym żyje. Jedyne sens życia wiąże się z wysiłkiem potrzebnym do duchowego przewycięzania siebie samego. Jeżeli uda nam się to osiągnąć w czasie pomiędzy narodzinami i śmiercią, to choć trudności sprawią, że postęp będzie niewielki — służyliśmy ludzkości.

Coraz bardziej interesuje mnie filozofia Wschodu, w której sens życia zawarty jest w kontemplacji i zjednoczeniu się ze wszechświatem. Świat zachodni jest zbyt racjonalny, a zachodnia filozofia życia jest zakorzeniona w pragmatycznej zasadzie: wszystkiego po trochu, z zachowaniem doskonałej równowagi, by ciało jak najdłużej pozostało przy życiu. (100:162—163)

Nikt nie wie, co to piękno. Koncepcja piękna zmienia się wraz z ewolucją historyczną, z roszczeniami filozoficznymi i ze zwykłym przekształcaniem się człowieka w trakcie jego życia. I dlatego muszę myśleć, że piękno w istocie jest symbolem czegoś innego. Czego mianowicie? Piękno to symbol prawdy. Mówię o prawdzie nie w sensie, w jakim mówi się o prawdzie i kłamstwie, ale o prawdzie drogi wybranej przez człowieka. Piękno różnych epok (powiedzmy — względne piękno epok) dowodzi, jak ludzie tych czasów uświadamiali sobie prawdę. Były czasy, kiedy prawda wyrażała się poprzez Wenus z Milo. I jest rzeczą oczywistą, że portrety kobiet malowane przez Picassa nie mają absolutnie nic wspólnego z prawdą. Nie idzie tu o ładność, o piękno w sensie ładności, ale o piękno harmonijne, piękno hermetyczne, piękno samo w sobie. Picasso, zamiast wysławiać, przekazywać, dawać świadectwo pięknu, działał jak niszczyiciel, jak bluźnierca, jak rozbijacz piękna. Prawda wyrażana przez piękno jest tajemnicza, nie sposób jej odczytać ani wyjaśnić słowami. Ale gdy człowiek, jednostka, znajduje się wobec piękna, w jego obliczu, przed nim — czuje to piękno choćby dzięki dreszczowi, jaki odczuwa. To jak gdyby cud, którego nagle mimo woli stajemy się świadkiem. Tak właśnie. (113b:18)

Walka o duchowość jest prowadzona na wszystkich frontach. Dlatego każdy ją rozumie. Każdy, również zupełnie niewykształcony, lecz rozwinięty duchowo człowiek, rozumie główny problem. Mieszkałem, na przykład, niedawno przez pewien czas na wsi w pobliżu Rzymu. Spotkałem tam chłopca, który przez całe swoje życie uprawiał ziemię. Rozmawiał ze mną o tym, że praca w rolnictwie, które w sposób oczywisty oznacza dla nas coś bardzo ważnego, jest najgorzej opłacana. Gdyby mi więc chodziło — powiedział chłop — o moją własną korzyść, to musiałbym opuścić gospodarstwo i otworzyć, na przykład, sklepik spożywczy. Natychmiast stałbym się bogatszy. Jednak tego nie zrobię — powiedział ten prosty człowiek. Dlaczego? — zapytałem. Jakbym mógł? Nigdy bym sobie na to nie pozwolił — odpowiedział. Ten człowiek miał świadomość obowiązku. Świadczy to o jego duchowości. Uprawia swoją farmę nie dla korzyści materialnych, lecz z miłości do swej pracy lub dla dobra społeczności ludzkiej. Jest w tym pewien rodzaj wewnętrznego piękna. On nie potrafi porzucić swojej ziemi. A my, zupełnie sympatyczni ludzie, możemy ze spokojnym sumieniem zostawić ziemię. Ten wieśniak jest człowiekiem o wysokiej etyce. Ma głęboki szacunek dla ziemi, dla ludzi, a przede wszystkim, jak sądzę, dla siebie samego. I to jest najważniejsze. On szanuje się nawet za bardzo. Kocha samego siebie. Chroni swój wewnętrzny świat duchowy. To jest bardzo ważne.

Człowiek, który sam w stosunku do siebie posiada świadomość prawdziwego obowiązku, nie ma podstawowych problemów. Chcemy żyć rozumiejąc sens życia, spełniając nasz obowiązek wobec życia na tej ziemi, ale często tego nie potrafimy. Jesteśmy jeszcze za słabi. Jednak ważne jest, aby wybrać tę drogę i nią kroczyć. Jak długo ten główny problem pozostanie dla nas nie rozwiązany, tak długo przed nim nie uciekniemy. Niestety polega na tym, że dzisiejsza cywilizacja znalazła się w ślepej uliczce. Potrzebujemy czasu, by móc przebudować nasze społeczeństwo w sensie duchowym. Jednak nie mamy już tego czasu. Procesy, które człowiek zapoczątkował, guziki, za pomocą których uruchomił technologię, działają teraz samoczynnie. Ludzie, politycy stali się niewolnikami systemu, który

sami stworzyli. Komputer przejął władzę nad ludźmi. Do jego unieruchomienia potrzebna jest praca duchowa, na którą nie mamy już wystarczającej ilości czasu. Pozostaje jedyna nadzieja, że człowiek w tej ostatniej chwili, w której może jeszcze wyłączyć komputer, zostanie oświecony z góry. Tylko to może nas jeszcze uratować. (99:203—204)

Największym błędem człowieka, czynionym przez niego w odniesieniu do absolutu, jest nastawienie się na liczbę osiągnięć, zamiast na ich jakość. Naszą tragedią jest to, że zostaliśmy opętani przez technologię. Staliśmy się jej służącymi, zamiast sprawić, by to ona służyła nam. To mnie przeraża. Widok bosego człowieka stojącego na pustyni Colorado i patrzącego w dal jest dla mnie rodzajem święta. Obchodzę tę osobę starając się jej nie przeszkadzać. W dzisiejszych czasach taki rodzaj patrzenia jest luksusem. Tempo naszego życia nie zależy już od naszego wyboru. Nie lubimy, kiedy rzeczy dzieją się same. Rzeczy sprawiają, że to my działamy szybko. Tempo życia nie powinno być ustalane przez nas, ono powinno być ustalone dla nas. Żyjemy tak, jak byśmy stale gonili odjeżdżający pociąg. (92:29)

Brak dobra w naszych czasach stał się faktem. Koncentrujemy naszą działalność na innych osobach i rzeczach, nie pozostawiając wiele miejsca dla nas samych. Chcemy organizować w imię innych spraw wiele rodzajów aktywności, pragniemy mieć osiągnięcia w różnych dziedzinach, ale zatraciliśmy już umiejętność konstruowania własnego wnętrza. Co istotnego możemy zrobić dla innych, skoro nie jesteśmy w stanie działać rzeczy podstawowej dla siebie samych. Wszystkie nasze zachowania są błędne. (92:29)

Nieszczęście człowieka polega na tym, że wyobraża on sobie, iż jest zamkniętym systemem. Co to znaczy? Na przykład to,

że człowiek uważa, iż uniknie nieszczęścia, jeśli wyrządzi komuś zło bez jego wiedzy. Człowiek nie bierze pod uwagę, że w takiej chwili sam ulega w pewnym stopniu uszkodzeniu. Człowiek pozostaje w związku, z przestrzenią, z kosmosem. Chociaż żyje na naszej planecie, nie znaczy to, że powinien żyć jak gad.

Jestem przekonany, że istota człowieka, jego umysł i indywidualna energia są związane nie tylko ze wszystkimi innymi ludźmi, ale że kontakt ten sięga poza nasz glob, może również poza nasz Układ Słoneczny. Jest rzeczą ważną, aby ludzie zrozumieli, że ich znaczenie jest większe, aniżeli sami sądzą. To oszczędziłoby im poczucia niższości, które jest zasadniczą przyczyną trudności w nawiązywaniu kontaktów.

Człowiek jest bardzo silny, o wiele silniejszy, niż możemy to sobie wyobrazić. Człowiek musi wierzyć w swoje siły. Oczywiście nie chodzi o ufność w siły fizyczne, tylko o wiarę w wartości wewnętrzne. Dopiero wówczas, gdy człowiek zacznie w to wierzyć, będzie w stanie otworzyć się na zewnątrz. Człowiek nie posiada wtedy warstwy ochronnej, lecz jednocześnie jest bardzo silny.

Centralnym zadaniem społeczeństwa przyszłości będzie poszukiwanie sposobów wyzwolenia w człowieku poczucia własnej wartości. Społeczeństwo będzie musiało stworzyć takie warunki, w których będzie się szanować wewnętrzne wartości człowieka. Wiara w przyszłość zbudowaną na nieprawdziwej wolności i poniżaniu wartości człowieka jest bez wątpienia zabijaniem nas samych. (71)

W *Stalkerze* Pisarz mówi: „Kiedyś przyszłość była tylko następstwem teraźniejszości, a wszystkie przemiany majaczyły gdzieś za horyzontem. Teraz przyszłość zła się z teraźniejszością.” I dodaje: „Czy oni są do tego przygotowani?” Nasz czas różni się tym od czasów wcześniejszych, że przyszłość jest teraz dokładnie przed naszymi oczami i w naszych rękach. Treść czasu zależy w sposób decydujący od tego, jak postąpimy teraz. Żyjemy w czasach najważniejszych dla naszej planety.

Ludzie powinni dowiedzieć się, że żyją w fazie przełomowej.

Bardzo wiele zależy od ich postawy. Historia wciąga ich w siebie jak nurt rzeki. Lecz oni nie powinni zachowywać się tak jak czyniono to dawniej: poddawać się myśli, że historia odejdzie tak jak przyszła, a przyszłość narodzi się sama z siebie. Teraz mamy chwilę decydującą. Należy zrozumieć, dlaczego tak się dzieje, i zareagować. (71)

Mówi się, że jestem zafascynowany *Apokalipsą*, tak jakbym chciał przyspieszyć jej nadejście. Tak nie jest. Widzę tylko, w jakim punkcie jesteśmy... A ponieważ *Apokalipsa* jest ostatnią księgą... (111:5)

Człowiek powinien dążyć do wielkości ducha. Powinien zostawiać po sobie rzeczy, które zmuszają do myślenia, do rozszyfrowywania ich przez całe wieki. Nie powinien natomiast zostawiać ruin, które — jeśli byłyby wspomniane — to tylko jako katastrofa. Sam nie wiem... W każdym razie nie elektrownię nuklearną w Czarnobylu, wręcz przeciwnie. (111:4)

Uczucie jest wrogiem duchowości. Hermann Hesse sformułował trafną uwagę, która związana jest z namiętnością. W *Grze szklanych paciorków* pisze, że namiętność jest konfliktem pomiędzy światem zewnętrznym a duszą. Wydaje mi się, że Hesse uważał również emocje za efekt spotkania człowieka z rzeczywistością materialną. (87c:135)

Każdy z nas jest człowiekiem wolnym, ale nie dlatego że żyje w wolnym państwie. Nie na tym rzecz polega. Kamieniarz w starożytnym Rzymie mógł być wewnętrznie w pełni wolnym człowiekiem. Człowiek jest wolny z zasady. Kiedy nie jest wolny, to jest to jego, tylko jego wina. Oczywiście trudno jest być wolnym.

Za każdym razem złości mnie fakt, gdy ludzie przypisują

winę za wszystko, co utrudnia im życie, innym, a nie sobie samym. Kiedy ktoś mówi mi, że nie jest wolny, to bardzo mnie to denerwuje. Jeżeli chcesz być wolny, to bądź wolny. Kto ci w tym przeszkadza? Jeżeli chcesz być szczęśliwy, ale jesteś nieszczęśliwy, to bądź jednak szczęśliwy. Z wielkim zapalem i marnotrawstwem energii uczestniczymy w pouczeniu innych. A sami nie jesteśmy w stanie zachowywać się odpowiednio. Gdy widzę, że ktoś gwałtownie coś zwalcza, to jest dla mnie jasne, że człowiek ten z reguły powinien zacząć od siebie. (97:199—200)

Wolność intelektualna w rzeczywistości nie istnieje. Nigdzie. Ona po prostu nie może istnieć. Nie żyjemy w tym świecie po to, by być wolnymi lub szczęśliwymi. Egzystencja ludzka ma zupełnie inny cel. Żyjemy po to, aby walczyć i wygrywać walkę z samymi sobą. Wygrywać i przegrywać jednocześnie. Nigdy nie mamy pewności, czy wygraliśmy, nawet jeśli mamy takie odczucie. W jaki sposób dowiemy się o tym? Nikt tego nie może wiedzieć. I w tym cały absurd. (115:41)

Wolność polityczna i wolność duchowa to dwa różne pojęcia. Kiedy mówimy o wolności politycznej, to tak naprawdę wcale nie mamy na myśli wolności — mamy na myśli prawa. Prawo do życia w sposób taki, jaki uważamy za zgodny z własnym sumieniem, jaki uważamy za konieczny. Prawo do służenia społeczności — w takim sensie, w jakim sami pojmujemy to zadanie. Prawo do czucia się wolnym. Prawa. I naturalnie jakieś obowiązki. Prawa powinieneś mieć niezależnie od wszystkiego. Natomiast kiedy mówimy o wolności, mamy na myśli... nie wiem — kto chce być wolny, zawsze jest wolny. Wiem, że ludzie nawet w więzieniu mogą być wolni. Nigdy nie należy także wolności wiązać z postępem, absolutnie nie można tego robić. Zawsze, dopóki istniała ludzka świadomość i ludzka indywidualność, człowiek mógł albo być wolny, albo nie być wolny — w wewnętrznym sensie tego słowa. Dlatego kiedy mó-

wimy o wolności, nie powinniśmy mylić kwestii praw i wolności, wewnętrznej, duchowej wolności.

Tu, na Zachodzie, oni nie rozumieją niczego z tego, co ja mówię na ten temat. Niedawno występowałem tu na takim spotkaniu i oni potem pisali w gazetach: to bardzo dziwne, że Tarkowski mówi o jakiejś duchowości. Oczywiście — dla nich to dziwne, oni po prostu nie mają pojęcia, nie rozumieją, o czym ja mówię. Oni nie pojmują, że ja mówię o duchowości w tym sensie, że człowiek powinien wiedzieć, po co żyje, myśleć o sensie swojego życia. Kto zaczął o tym myśleć, ten został w pewnym sensie oświecony jakimś duchowym światłem, już tego problemu nie zapomni, nie zostawi, już wstąpił na jakąś drogę. Jeżeli natomiast nigdy nie zadał sobie tego pytania, to jest pozabawiony duchowości, żyje pragmatycznie, jak zwierzę. I nigdy niczego nie zrozumie. Oni niczego nie rozumieją. I kiedy pisze o tym dziennikarz — jestem po prostu zaszokowany. On na pewno myśli tak: skoro mowa o duchowości, to chodzi z pewnością o coś w rodzaju cerkiewności, o jakiś nieomal klerykalizm. Dla niego absolutnie nie istnieją problemy duszy ludzkiej czy też jakiegoś moralnego wysiłku, który człowiek powinien podjąć w czasie swego życia. Dla niego pojęcie wolności to wartość. Nawiasem mówiąc, jeżeli bym go zapytał, co to jest wolność, nigdy by nie odpowiedział, dlatego że nie wie. Ponieważ on nie wie, co z nią zrobić, z tą wolnością. Ja nigdy nie stawiałem kwestii praw człowieka, to mnie nie interesuje. Interesuje mnie problem wewnętrznej wolności. (116:149—150)

Istnieje dla mnie przede wszystkim problem wolności wewnętrznej. Bo czym jest wolność? To uwewnętrznienie wolności duchowej; to nie to samo co prawa — pragnę wyraźnie rozgranicyć te dwa zagadnienia, których nie należy ze sobą mylić. Praw można człowieka pozbawić — wolności odebrać mu nie sposób. Szekspir włożył w usta Hamleta słowa: „Można by mnie zamknąć w łupinie orzecha i czułbym się królem nieskończonych przestrzeni”. Wolność to dla mnie problem najbardziej osobisty. (114)

W podniosłym sensie tego słowa wolność, zwłaszcza w sensie artystycznym, w sensie tworzenia — nie istnieje. Tak, idea wolności istnieje, jest czymś rzeczywistym w życiu społecznym i politycznym. Ludzie żyją, zależnie od regionu, od kraju, w większej lub mniejszej wolności; ale są świadectwa dowodzące, że w najgorszych warunkach, w więzieniach, w obozach, ludzie mają wolność wewnętrzną, przebogaty świat wewnętrzny. Sądzę, że wolność nie istnieje jako wybór, wolność to stan ducha. Można, na przykład, być całkiem wolnym społecznie, politycznie, a mimo to ginąć z poczucia niedoskonałości, uwięzienia, braku wolności, braku wyboru, braku przyszłości.

Co się tyczy wolności tworzenia, nawet nie ma co dyskutować. Nie ma sztuki bez wolności. Brak wolności automatycznie dyskwalifikuje dzieło sztuki, gdyż nie pozwala mu uzyskać pełnej ekspresji. Brak takiej wolności sprawia, że dzieło sztuki, mimo istnienia fizycznego, w gruncie rzeczy nie istnieje. W dziele należy widzieć nie tylko dzieło. Tymczasem w XX wieku dominuje niestety indywidualizm artysty, który, zamiast dążyć do stworzenia dzieła, korzysta z dzieła, aby siebie wyeksponować. Dzieło sztuki staje się nosicielem „ego” i przekształca się, by tak rzec, w głośnik autorskich ambicyjek. Paul Valéry mnóstwo o tym pisał. Prawdziwy artysta natomiast, a tym bardziej geniusz — to niewolnicy daru, jaki przypadł im w udziale. I są zań odpowiedzialni przed Bogiem, który ich tak obdarował; pokornie, ale niezłomnie odpowiedzialni przed ludźmi, bo zostali wybrani, aby im — ludziom — być pokarmem i by służyć. Oto czym dla mnie jest wolność. (113b:19)

Dlaczego tak często umieszczam w swoich filmach scenę lewitacji, ciało podnoszące się do góry? Po prostu dlatego, że scena ta posiada wielką siłę. W ten sposób powstają rzeczy bardziej filmowe, bardziej fotogeniczne. Woda, z tego punktu widzenia, jest bardzo ważna. Woda żyje, ma głębokość, porusza się, zmienia, odbija jak lustro, możemy się w niej utopić, możemy ją pić, możemy się w niej myć i tak dalej... Nie mówią o tym, że jest cząstką niepodzielną, monadą. Podobnie kiedy

wyobrażam sobie człowieka unoszącego się w powietrzu, podoba mi się to... Uważam, że ma to sens. Gdyby jakiś kretyn spytał mnie, dlaczego w moim ostatnim filmie ludzie unoszą się w powietrzu, odparłbym, że „to są czary”. Jeśli spytałby ktoś bardziej subtelny, obdarzony zmysłem poetyckim, odparłbym, że dla Aleksandra i Marii miłość nie jest tym samym, czym jest dla autora filmu *Betty*. Miłość jest dla mnie ostatecznym okazaniem obopólnego zrozumienia, które nie może zostać ukazane przez akt seksualny. Wszyscy myślą, że jeśli w filmie nie ma „miłości”, to dzieje się tak za sprawą cenzury. W rzeczywistości to nie „miłość” ukazana jest na ekranie, ale akt seksualny. Akt seksualny, który dla każdego, dla każdej pary, jest czymś jedynym. Kiedy zostaje ukazany w filmie, ma miejsce sytuacja odwrotna. (111:4)

W moich filmach istotną rolę odgrywa woda. Każda rzeczka, strumyk zawsze bardzo wiele mi mówią. Bardzo lubię tego rodzaju wodę. Co sądzę o morzu? W jakiś sposób jest obce mojemu światu duchowemu. To zbyt wielki monotony bezmiar. Z punktu widzenia mojego „ja” znacznie więcej mówi mi mikrokosmos niż makrokosmos. Wielkie przestrzenie mówią mi mniej niż przestrzenie małe, ograniczone. Imponuje mi stosunek Japończyków do przyrody. Dysponując niewielką przestrzenią dążą do tego, by zaspokoić się przestrzenią małą, widząc w niej odbicie, jeśli można się tak wyrazić, nieskończoności. Właśnie taka przestrzeń, bardzo ograniczona, jest mi najbliższa.

W Rosji wodę spotyka się na każdym niemal kroku. Znacznie jest jej więcej niż we Włoszech. Bardzo mi się podoba woda jako substancja. W ogóle jest czymś tajemniczym. Rzecz jednak nawet nie w tym, lecz w tym, że woda jest niezwykle dynamiczna. Dzięki niej można oddać dosłownie wszystko: ruch, głębię, przemianę, barwę, odbicie. Woda to jedna z najpiękniejszych rzeczy na ziemi. Nie ma niczego piękniejszego od wody. Nie ma takiego zjawiska w przyrodzie, które nie znalazłoby w niej swego odbicia... Nie wyobrażam sobie ani jednego mojego filmu bez wody. (96)

Woda jest tajemniczym elementem, którego każda pojedyn-
cza cząstka jest fotogeniczna. Może ona oddawać ruch oraz po-
czucie zmiany i przepływu. Niewykluczone, że są w tym jakieś
echa podświadomości, może moja miłość do wody wzrosła z ja-
kiegoś atawistycznego wspomnienia albo pokoleniowej wędrówki
dusz. (84b:75)

Być może, akcja jednego z moich następnych filmów będzie
działa się pod wodą. Woda zabiera coraz więcej miejsca w mo-
ich filmach. Może powinienem nakręcić film o powodzi?

Myślę, że obecność wody w moich filmach jest nieświadomym
sposobem wyrażania w formie istoty czasu, który jest za-
sadniczym tematem mojej twórczości. Kiedy spostrzegam wodę,
która mnie otacza, i światło, które się w niej odbija, odnoszę
wrażenie, że woda całego świata stanowi jedną cząsteczkę. Daje
mi to poczucie jedności materii. Woda jest dla mnie krwią świata
materialnego. (91)

Czas i przestrzeń są najbardziej tajemniczymi z dostępnych
ludziom zjawisk. Nikt nie wie, gdzie one naprawdę są. Sądzę,
że przestrzeń i czas istnieją dla człowieka po to, by pomóc mu
w zrealizowaniu samego siebie. Podobnie jak dwa atomy wodoru
łącząc się z jednym atomem tlenu tworzą cząsteczkę wody,
tak związek przestrzeni i czasu rodzi owoce życia. Może będzie
to stwierdzenie bardzo egotyczne, ale mam poczucie, że na ze-
wnątrz naszej osobistej percepcji czas i przestrzeń nie istnieją.
(92:29)

Moja interpretacja zdania Dostojewskiego: „Piękno uratuje
świat”? Było na ten temat wiele opinii, niekiedy niewybrednych.
Oczywiście kiedy Dostojewski mówił o pięknie, myślał o du-
chowej integralności. Chodziło mu o księcia Myszkina lub Ro-
gożyna, a nie o piękno Nastazji Filipowny, która w rzeczywi-
stości była wulgarną utrzymanką. (111:5)

Dla mnie zjawiskiem najbardziej rosyjskim, najważniejszym
i najbliższym mi w sensie duchowym — jest problem, ot, na-
zwijmy go tak: kompleks świętego Antoniego. To konflikt mię-
dzy duchem i materią. To problem hamletowski. Hamleta, jak
wiemy, stworzył Szekspir, na pewno nie Dostojewski — nie
można zatem powiedzieć, że to rosyjskie odkrycie. I święty
Antoni także, jak wiadomo, nie jest rosyjską postacią. Jednakże
właśnie ten kompleks jest dla mnie zagadnieniem najważniej-
szym. To konflikt między duchem i materią. To walka, jaką we
wnętrzu człowieka toczy Bóg z szatanem. To jest najważniejsze.
A Tolstoj po prostu to czuł, cierpiał z tego powodu. On wiecznie
moralizował, on postawił wprost pytanie: „Co to jest sztuka?”
I uznał, że w ogóle to wszystko nie jest nikomu potrzebne. Bur-
żuazyjne przesady. On był już w tamtych czasach strasznym
lewakiem. On zanegował własną twórczość, zaczął pisać elemen-
tarze i tak dalej, i tak dalej. Pragnął ponadto orać ziemię...
Konflikt. Konflikt między ideałem i tym, co jest możliwe, tym,
co jest realne. (116:159—160)

Jeżeli chodzi o Dostojewskiego, Puszkina, prawosławie, misję
Rosji etc., to muszę stwierdzić, że gdyby mnie zapytano, w czym
widzę nadzieję na przyszłość, odpowiedziałbym, że tylko
w Rosji.

Koniec cywilizacji może nastąpić, zanim spadnie pierwsza
bomba atomowa. Stanie się to z chwilą, kiedy umrze ostatni
człowiek, który wierzy w Boga: bez wiary w nieśmiertelność
duszy — to już koniec, śmierć, cywilizacja zwierząt. Oto dla-
czego widzę w Rosji więcej elementów duchowego odrodzenia
niż tutaj, na wolnym Zachodzie. Chcę powiedzieć tylko jedno:
im bezbożniej człowiek żyje, tym szybciej zmienia się w zwie-
rzę. Społeczeństwo, które potrafi człowieka nakarmić, zapewnić
mu wysoki materialny poziom życia, powinno także troszczyć
się o jego życie duchowe. Powiedziano wszak: „Nie samym
chlebem człowiek żyje”. Ludzie tracą wiarę w sens życia, nie
dlatego że nie mają co jeść czy co na siebie włożyć, a dlatego
że jest odwrotnie — że posiadają zbyt wiele. Nie należy przez

to oczywiście rozumieć, że jedynie głodni mogą być szczęśliwi. (114)

Jeżeli Rosja stanowi poważne niebezpieczeństwo dla świata, to jest ona jednocześnie ogromną nadzieją. Problem polega na tym, że niektórzy, widząc w niej nadzieję, łączą ją, nie wiadomo dlaczego, z pewnymi poglądami społecznymi i politycznymi lewicy. Moje nadzieje, które wiążę z Rosją, mają zupełnie inne źródło. Myślę o gigantycznych siłach duchowych, które fermentują w tym kraju i które w przyszłości odegrają główną rolę. Jeśli chodzi o niebezpieczeństwo, które niesie Rosja, pochodzi ono prawdopodobnie z systemu, który rządzi tym krajem. Dlatego ci, którzy sądzą, że lepiej byłoby, gdyby Rosja nie istniała, jak i ci, którzy pragnęliby ułożyć życie według innego systemu, mylą się bardzo.

Problem polega na tym, że nasz świat eksponuje jedynie dwie drogi rozwoju: drogę Wschodu i drogę Zachodu. Rzadko można spotkać tych, którzy sądzą, że rozwiązanie nie należy ani do jednych, ani do drugich. Trzeba znaleźć trzecią drogę. Bez wątpienia jest to trudne, w tej chwili nawet niemożliwe. Jednak w żadnym wypadku nie zwalnia to nas od szukania. Obecna sytuacja jest niebezpieczna nie tylko dlatego, że istnieje, ale dlatego, że nie daje żadnego wyboru. Jest ona wielką pomyłką, absurdalną złośliwością historii.

Mówiąc o nadziejach, które wiążę z Rosją, nie myślałem o procesie politycznym. Myślę o środowiskach intelektualnych, o przeobrażeniach duchowych połączonych z odnową religijną. Jeżeli dziś w naszych czasach, nie obudzi się świadomość religijna, to znaczy, że żyjemy w czasie apokaliptycznym. Jeżeli myślę o Rosji, to dlatego że ją czuję, rozumiem lepiej niż inne kraje, wierzę mocno w znaczenie jej siły duchowej dla ogólnej ewolucji cywilizacji. (115:38)

Wiara jest jedynym, co człowiek rzeczywiście posiada. Gdy Voltaire powiedział: „Gdyby Bóg nie istniał, należałoby go stwo-

rzyć”, nie mówił tych słów jako osoba niewierząca, wręcz przeciwnie. Materialiści i pozytywiści rozumieją jego wypowiedź inaczej, fatalnie. Wiara jest jedyną rzeczą, która może uratować człowieka. To moje ostateczne przekonanie. Gdyby nie ona, to co mielibyśmy robić? Jest jedyną rzeczą, którą człowiek posiada, bez wątpienia. Cała reszta jest nierzeczywista. (111:5)

Rzeźbienie w czasie

Pierwsze kroki w filmie

Gdy byłem dzieckiem, matka nie pozwalała mi chodzić do kina, ponieważ uważała, że jest to marnowanie dnia i czasu... w takim niehigienicznym miejscu. (48:8)

Pierwszym odczuciem, jakie miałem w związku z kinem, było to, że nie rozumiałem, czym ono jest. Wielu moich kolegów, rozpoczynając studia w Instytucie Kinematograficznym, doskonale wiedziało, czym jest kino. Dla mnie było ono zagadką. Nawet gdy kończyłem szkołę filmową, ogólnie rzecz biorąc, nie bardzo jeszcze wiedziałem, co to jest kino. Nie czułem go, nie wiedziałem, gdzie się w nim odnajdę, do czego jestem powołany. Wiedziałem, że jest to jakiś zawód, że przy jego wykonywaniu trzeba posługiwać się jakimiś sztuczkami technicznymi, jednakże tego, że film jest takim samym artystycznym środkiem wyrazu jak poezja czy malarstwo, nie byłem świadom. (96)

Pewien król Francji powiedział kiedyś bardzo ładnie: „Wszystko zrobiłem szybko, a więc pozwoliłem wszystkiemu posuwać się swoim własnym rytmem”. Michaił Romm robił, co tylko było w jego mocy, aby zachować niepowtarzalność każdego z nas. W tym rozumieniu był niezwykle profesorem — nie zależało mu na nauczaniu nas zawodu, uważał, że nauczymy się go jakoś, kiedy zaczniemy pracować. Romm starał się uczynić z nas ludzi otwartych na tyle, byśmy mogli odkryć w sobie duże możliwości twórcze. Uważał, że najlepszym sposobem osiągnięcia tego celu było nauczanie nas odkrywania własnej osobowości i szanowania samych siebie. (81:26)

We WGİK dzięki Michaiłowi Iliczowi Rommowi nauczyłem się być sobą. Jestem mu szczególnie wdzięczny, iż dał nam do zrozumienia, że jesteśmy dla niego cenni, potrafił dostrzec w każdym z nas indywidualną osobowość. Jest to dla mnie bardzo ważne. Jedyne niewielu pedagogów posiada taką cechę, a Romm ją miał.

Jego życie było bardzo ciężkie, nakręcił wiele filmów, od których później się odciął, uznając je za błędne z powodów zasadniczych... Następnie nakręcił *Zwyczajny faszizm*. Moim zdaniem, powinien jeszcze żyć i robić dobre filmy... W jego ostatnim filmie, w tym, w którym Romm sam czyta komentarz, i który sam montował, jest wspaniała logika, ale poza tym to film niespójny, naiwny, nawet wulgarny. Godny wielkiego pożałowania. (48:8)

Kino zupełnie mnie nie pociągało. Dostałem się do WGİK całkiem przypadkowo. Mimo że ukończyłem Instytut ze świetnymi wynikami, przeszedłem przez okres studiów niemalże nie zdając sobie z tego sprawy. Nie rozumiałem, czym się zajmowałem. To jest bardzo trudna rzecz — kino. Znam, na przykład, wielu reżyserów, którzy nakręcili po kilka filmów, ale nie wiedzą, czym się zajmują, nie wiedzą, czym jest kino. W rzeczywistości posiadli tę wiedzę jedynie nieliczni. Można ich policzyć na palcach... Bresson, Bergman, Antonioni, Buñuel, Fellini. Spośród Amerykanów — nikt, spośród Japończyków — na pewno Kurosawa i Mizoguchi. Oczywiście najbardziej ze wszystkich kocham Bressona. (70:124—125)

W czasie studiów we WGİK silny wpływ wywarły na mnie nieme filmy Dowżenki, szczególnie *Ziemia* oraz *Chłopi* Ermle-
ra — wspaniały film z lat trzydziestych. Bardzo kochałem Vigo, jego *L'Atalante* i *Zéro de conduite*... to były bez wątpienia moje najbardziej ukochane filmy. Potem wiele się zmieniło... w nas. (48:8)

W czasie studiów we WGIK oraz po ukończeniu Instytutu dążyłem tylko do analitycznego przedstawienia jakiejś opowieści. Aby można było wyrazić myśl, trzeba jeszcze umieć ją wyrazić. We WGIK często zauważałem, że gdy chciałem coś opowiedzieć za pomocą środków filmowych, nic mi się nie udawało. Bardzo mało myślałem o nowych środkach, gdyż nie mogłem wyrazić swojej myśli nawet w sposób tradycyjny.

Teraz nie szukam środków ani języka — to odnajduje się samo. Obecnie staram się skupiać na pomysłach, które wydają mi się ważne, na jakiejś idei, problemie. Wyrażenie problemu nie sprawia mi już trudności. Rzeczą najpoważniejszą jest pomysł. Idee rodzą się rzadko... to nie są moje słowa, to powiedział Eisenstein. Słuszniej jest zajmować się ideami, a nie sposobami ich wyrażania. Nigdy nie czułem potrzeby pustego mielenia językiem, mówienia tylko po to, aby mówić. (48:9)

Podczas filmowania *Dziecka wojny* nie byłem wcale pewny, kim zostanę, nie wiedziałem, czym jest reżyseria. Postanowiłem wówczas wyjaśnić sobie, co naprawdę potrafię robić... Zdobyłem wówczas pewność, że potrafię pracować w filmie i byłem z tego powodu bardzo zadowolony. Nie potrafię sobie wyobrazić, co zrobiłbym, gdyby nic mi się nie udawało. Nie ma większego nieszczęścia niż ludzie, którzy wiedzą, że są do czegoś niezdolni, a mimo to kontynuują swoją pracę. To jest bardzo nieprzyjemne. (48:8)

Swój pierwszy film, *Dziecko wojny*, realizowałem nie wiedząc w gruncie rzeczy, co to jest reżyseria. Działalem całkowicie po omacku. Szukałem jakichś punktów stykowych z poezją. Po zrealizowaniu tego obrazu nagle poczułem, że za pomocą filmu można coś wyrazić, można dotknąć wnętrza własnej duszy. Dlatego doświadczenia, jakie wyniosłem z realizacji *Dziecka wojny*, były dla mnie bardzo istotne. Przedtem bowiem zupełnie nie wyobrażałem sobie, czym jest film. Prawdę mówiąc, dzisiaj też nie jestem przekonany, że wiem, czym jest. To nieprzenikniona tajemnica, jak każda zresztą dziedzina sztuki. (96)

Do dziś nie możemy zapomnieć genialnego, wyświeconego jeszcze w ubiegłym wieku, filmu, od którego wszystko się zaczęło: *Przyjazdu pociągu*. Powszechnie znany film braci Lumière został nakręcony po prostu dlatego, że wynaleziono kamerę filmową, taśmę i aparat projekcyjny. W widowisku, trwającym nie dłużej niż pół minuty, pokazano oświetlony słońcem odcinek dworcowego peronu, przechadzających się panów i panie, wreszcie pociąg, zbliżający się z głębi kadru wprost na kamerę. W miarę jak pociąg się zbliżał, na widowni narastała panika: ludzie zrywali się z miejsc i uciekali. W tym momencie narodziła się sztuka filmowa. Nie tylko technika filmowa i nie tylko nowy sposób reprodukcji świata. Narodziła się nowa zasada estetyczna.

Zasada zawiera się w tym, że po raz pierwszy w historii sztuki, po raz pierwszy w historii kultury, człowiek znalazł sposób bezpośredniego utrwalania czasu. I równocześnie — możliwość odtwarzania dowolną liczbę razy przebiegu czasu na ekranie, powtarzania go, powrotu do niego. Człowiek otrzymał matrycę realnego czasu. Dostrzeżony i utrwalony, czas mógł być odtąd przechowywany w metalowych pudełkach przez długie okresy (teoretycznie — nieskończenie długo).

Tu właśnie kryła się istota nowej zasady estetycznej pierwszych filmów braci Lumière. Jednak wkrótce potem kinematograf ruszył po narzuconej mu drodze artystycznego minimum — najbardziej słusznej z punktu widzenia mieszczańskich interesów i zysku. W ciągu dwóch dziesięcioleci została „z ekranizowana” nieomal cała literatura światowa i wielka liczba wątków teatralnych. Kino poszło wówczas fałszywą drogą i musimy zdać sobie sprawę z tego, że smutne owoce tego faktu zbieramy do dziś. Nie mówię nawet o klęsce ilustracyjności. Główne nieszczęście związane było z porzuceniem wykorzystywania dla celów sztuki najcenniejszej możliwości kina — możliwości utrwalania rzeczywistości czasu.

W jakiej formie kino utrwała czas? Określiłbym tę formę jako faktyczną. W charakterze faktu może występować

zdarzenie, ludzki ruch i dowolny istniejący przedmiot, przy czym przedmiot ten może pojawiać się nieruchomo i niezmiennie (ponieważ nieruchomość istnieje w realnie płynącym czasie).

W tym tkwi istota sztuki filmowej. Blisko kina znajduje się muzyka — dla niej także problem czasu ma zasadnicze znaczenie. Rozstrzyga się w niej jednak zupełnie inaczej: życiowa materialność znajduje się w muzyce na granicy swego zupełnego zaniku. A siła kina polega właśnie na tym, że czas pozostaje w realnej i nierozzerwalnej więzi z materią codziennie i nieustannie otaczającej nas rzeczywistości.

Czas utrwalony w swoich faktycznych formach i przejawach jest zasadniczą ideą kina i sztuki filmowej. Idea ta pozwala mi myśleć o bogactwie nie wykorzystanych możliwości kina, o jego ogromnej przyszłości. Opierając się na niej buduję swoje praktyczne i teoretyczne hipotezy robocze.

Dlaczego ludzie chodzą do kina? Co sprowadza ich do ciemnej sali, gdzie siedząc obserwują przez dwie godziny grę cieni na płótnie? Poszukiwanie rozrywki? Potrzeba narkotyku? Istotnie, w wielu krajach istnieją trusty i koncerty rozrywkowe wykorzystujące do takich celów kino, telewizję i wiele innych rodzajów widowisk. Nie tam jednak należy szukać odpowiedzi, lecz w zasadniczej istocie kina, związanej z ludzką potrzebą opamiętania i przyswojenia sobie świata. Normalnym dążeniem człowieka idącego do kina jest poszukiwanie utraconego lub dotąd nie odnalezionego czasu. Człowiek idzie tu po doświadczenie życiowe, dlatego że film, jak żadna ze sztuk, poszerza, wzbogaca i pogłębia jego rzeczywiste doświadczenie, a przy tym nie tylko je wzbogaca, lecz działa dłużej, rzekłbym — znacząco dłużej. W tym — a nie w „gwiazdach”, szablonowych fabułach i rozrywce — tkwi prawdziwą siłą kina.

W czym tkwi istota autorskiej sztuki filmowej? Umownie można ją określić mianem rzeźbienia w czasie. Podobnie jak rzeźbiarz bierze blok marmuru i odczuwając wewnętrznie kontur swojej przyszłej rzeźby usuwa wszystko co zbędne, reżyser filmowy z „bryły czasu”, ogarniającej ogromną i niepodzielną sumę faktów życiowych, odrzuca i odcina wszystkie niepotrzeb-

ne, zostawiając tylko te, które powinny stać się elementem przyszłego filmu, które prawdopodobnie sprawdzą się jako składniki obrazu.

Mówi się, że film jest sztuką syntetyczną, opartą na współuczestnictwie wielu pokrewnych sztuk: dramatu, prozy, sztuki aktorskiej, malarstwa, muzyki i tak dalej... W rzeczywistości okazuje się, że owe sztuki potrafią swym „współuczestnictwem” tak bardzo uderzyć w sztukę filmową, że może ona przekształcić się nagle w eklektyczny beład albo (w lepszym wypadku) w pozorną harmonię, w której nie sposób odnaleźć prawdziwej duszy kina, gdyż ginie ona w tym związku. Należy raz na zawsze zrozumieć, że kino nie powinno być prostym połączeniem zasad różnych pokrewnych sztuk i dopiero potem odpowiadać na pytanie o syntetyczność sztuki filmowej. Nie otrzyma się obrazu filmowego z kombinacji literackiej myśli i plastyki — powstanie tylko pozbawiona wyrazu lub pompatyczna eklektyka. Także prawa ruchu i organizacja czasu w filmie nie powinny być zastępowane prawami czasu teatralnego.

Czas w formie faktu — znowu chcę o tym przypomnieć! Idealnym rodzajem filmu jest dla mnie kronika filmowa. Widzę w niej nie technikę filmowania, ale sposób przywrócenia, odtworzenia życia.

Pewnego razu nagrałem na taśmie magnetofonowej przypadkowy dialog. Ludzie rozmawiali ze sobą nie wiedząc, że nagrywam. Po przesłuchaniu taśmy pomyślałem, że jest to wręcz genialnie „napisane” i „zainscenizowane”! Logika rozwoju postaci, uczucia i energia — doskonale widoczne. Jak brzmią głosy, co za wspaniałe pauzy... Żaden Stanisławski nie potrafiłby tych pauz „umotywować”, a Hemingway nie mógłby poprawić stylistyki — taka była struktura owego dialogu...

Idealny wariant pracy nad filmem wyobrażam sobie w sposób następujący: autor bierze miliony metrów taśmy, na której kolejno, sekunda za sekundą, dzień po dniu, rok za rokiem utrwalono życie człowieka od narodzin do śmierci. Z całości materiału, po zmontowaniu, otrzymuje dwa i pół tysiąca metrów, to znaczy film trwający półtorej godziny. (Ciekawie byłoby wyobrazić sobie, że owe miliony metrów taśmy trafiają do rąk

kilku reżyserów i każdy robi swój film. Jakże ich filmy będą różniły się od siebie!)

Chociaż w rzeczywistości milionów metrów filmu mieć nie można, „idealne” warunki pracy nie są aż tak bardzo nierealne; można i trzeba do nich dążyć. Sprawa polega na tym, aby wybierać i łączyć fragmenty następujących po sobie fragmentów dokładnie wiedząc, widząc i słysząc c o między nimi się znajduje, jaka łączy je ciągłość. To jest właśnie kino. W przeciwnym razie łatwo zejdziemy na drogę zwykłej dramaturgii teatralnej, na drogę konstrukcji fabularnej, czerpiącej z postaw bohaterów. Kino powinno mieć swobodę w doborze i łączeniu faktów wziętych z dowolnie wielkiej „bryły czasu”. Nie twierdzą jednak, że należy uporczywie podążać za jednym człowiekiem. Na ekranie logika postępowania człowieka może przechodzić w logikę całkowicie innych (na pozór obcych) faktów i zjawisk. Wybrana przez nas osoba może zniknąć z ekranu, zastąpiona czymś zupełnie innym, jeżeli jest to konieczne dla idei, która kieruje postępowaniem autora filmu wobec faktów. Można, na przykład, nakręcić film, w którym w ogóle nie będzie osoby głównego bohatera, a wszystko będzie formowało się z perspektywy subiektywnego ludzkiego spojrzenia na życie.

Film jest zdolny posługiwać się każdym faktem obecnym w czasie, jest zdolny przejmować z życia wszystko to, co może uchwycić. To, co w literaturze jest czymś szczególnym (na przykład dokumentalne wtręty w tomie opowiadań Hemingwaya *W naszych czasach*), dla kina jest przejawem jego podstawowych praw artystycznych. Wszystko, czego pragniesz! To, co byłoby organicznie obce tkance powieści lub sztuki teatralnej, jest przyrodzone filmowi.

Skonfrontować człowieka z bezkresnym środowiskiem, porównać z nieprzeliczoną liczbą przechodzących obok niego i w oddali ludzi, zestawić z całym światem — oto sens kina! (21g:14—17)

Każda sztuka, a kino oczywiście też nią jest, chociaż znajduje się ono obecnie w bardzo trudnej, rzekłbym, poniżającej sy-

tuacji, ma własną specyfikę. Co to znaczy? Według mnie, chodzi o treści, których sens nie da się porównać z żadnym innym rodzajem sztuki. Czym zatem różnią się między sobą poszczególne dziedziny sztuki? Dajmy na to fotografia. Czy może być sztuką? Dobrze wiemy, że może. Weźmy choćby genialne obrazy Bressona. Albo malarstwo, które nie może być konkurencją dla fotografii i odwrotnie. Tego, co może kino, nie jest w stanie osiągnąć żaden inny rodzaj sztuki. To samo dotyczy literatury. Inaczej nie miałyby sensu istnienie każdej z tych dziedzin z osobna. Po prostu zlałyby się chyba wtedy w jedno.

Wydaje mi się, że kino jest jedyną sztuką, która operuje czasem. Chodzi mi tu nie o rozwój w czasie, bo to można powiedzieć i o muzyce, i o teatrze, i o balecie. Mam na myśli czas w sensie dosłownym.

Czym właściwie jest tak zwany kadr filmowy, który trwa od momentu „kamera start!” do momentu „kamera stop!”? Jest to po prostu utrwalenie rzeczywistości, tak naprawdę — zatrzymanie czasu, zamknięcie go w jakiejś ograniczonej przestrzeni, pozwalające praktycznie bez końca doń „zaglądać”. Żadna ze sztuk poza kinem takiej możliwości nie daje. Czym w istocie jest zatem film? To mozaika ułożona z czasu... (97c:122)

Wyobraźmy sobie, że operator filmowy robi przez godzinę jakieś jedno ujęcie... Jeżeli teraz damy taśmę różnym reżyserom, stanowiącym odrębne osobowości artystyczne, otrzymamy kilka absolutnie różnych filmów. To jest jasne. I wszystkie te filmy mogą być równie interesujące. Twórca dokonując selekcji materiału usuwa nieważne, nieistotne z jego punktu widzenia fragmenty, zostawiając tylko to, co — podkreślam, z jego punktu widzenia — ma szczególne znaczenie. (...) I chociaż wciąż mówię o utrwalaniu z niemal „dokumentalną” dokładnością, to jednak sądzę, że dokładność ta nie wyklucza mimo wszystko prawdziwie twórczego, artystycznego podejścia reżysera do materiału. (97c:122—123)

Jedną z najważniejszych konwencji kina polega na tym, że obraz filmowy może ucieleśniać się tylko w rzeczywistych, naturalnych formach widzialnego i słyszalnego życia. Wyobrażenie powinno być naturalistyczne. Nie mam na myśli powszechnie używanego, literaturoznawczego znaczenia słowa „naturalizm” (jak Zola itp.). Chcę podkreślić emocjonalnie dostrzegalny charakter formy obrazu filmowego.

Mogę teraz spotkać się z zarzutem: co się wówczas stanie z autorską fantazją, ze światem wewnętrznych wyobrażeń człowieka? Jak przekazać to, co człowiek widzi „w głębi duszy”, wszelkiego rodzaju „dzienne” i nocne marzenia sennie?

Jest to całkowicie możliwe, jednakże pod warunkiem, że „marzenia sennie” na ekranie będą składać się z tych właśnie, wyraźnie i dokładnie widocznych, naturalnych form życia. Niekiedy filmuje się coś metodą zwolnionych zdjęć albo przez mglistą zasłonę, stosuje się staromodne sposoby lub wprowadza efekty muzyczne. Widz, już do tego przyzwyczajony, reaguje od razu: „Aha, on sobie przypomina!”, „To się jej śni!” Metodami tajemniczego rozmazywania nie osiągniemy prawdziwego filmowego wrażenia snów i wspomnień. Zapożyczanie efektów teatralnych nie jest sprawą kina i nie powinno ono mieć z nimi nic wspólnego.

Co jest potrzebne w zamian? Przede wszystkim należy dokładnie wiedzieć, jaki sen przyśnił się bohaterowi. Trzeba dokładnie znać rzeczywiste, faktyczne tło snu, widzieć wszystkie elementy rzeczywistości, które w czuwającej nocy warstwie świadomości nabrały innego sensu (albo którymi posługuje się człowiek wyobrażając sobie jakiś obraz). Należy to wszystko przekazać dokładnie na ekranie, bez zasnuwania mgłą i powierzchownych chwytów. Z pewnością spotkam się tu z kolejnym zarzutem: co stanie się z niejasnością, wieloznacznością i nieprawdopodobieństwem snu? Odpowiem, że w kinie tak zwana „niejasność” i „nieskładność” snu nie oznacza rezygnacji z ostrych konturów obrazu. Jest to szczególne wrażenie, które wywołuje logika snu, niezwykłość i raptowność, w połączeniu i w zderzeniu z całkowicie realnymi elementami. Trzeba je widzieć i pokazywać z maksymalną dokładnością. Film, ze względu na swo-

ją naturę, ma obowiązek nie zacierać, lecz ujawniać rzeczywistość. (Najbardziej interesujące i straszne są właśnie te sny, z których pamięta się wszystko, aż do najmniejszych detali).

Chciałbym stale przypominać, że życiowa prawdziwość, faktyczna konkretność jest niezbędnym i ostatecznym kryterium każdej kompozycji plastycznej w filmie. Właśnie na tym opiera się niepowtarzalność, a nie na tym, że autor znalazł pewną szczególnie plastyczną strukturę i powiązał ją z zagadkowym biegiem swojej myśli, nadał jej „od siebie” jakieś znaczenie. Tak rodzą się symbole, które z łatwością przechodzą do powszechnego użycia i przekształcają się w sztampy.

Czystość filmu, jego nie zapożyczona siła przejawia się nie w symbolicznej ostrości obrazów, choćby najbardziej odważnej, ale w tym, że obrazy wyrażają konkretność i niepowtarzalność realnego faktu.

W filmie Luisa Buñuela *Nazarin* odnajdziemy epizod dziejący się w małej, biednej wiosce, w której szaleje dżuma. Co robi reżyser, żeby uzyskać wrażenie opuszczenia? Widzimy sfilmowaną z głęboką ostrością zakurzoną drogę i dwa rzędy niknących w perspektywie domów, ujętych frontalnie. Droga prowadzi pod górę, dlatego niebo nie jest widoczne. Prawa część drogi pozostaje w cieniu, lewa oświetlona jest słońcem. Droga jest zupełnie pusta. Środkiem drogi, z głębi kadru, prosto na kamerę, idzie dziecko ciągnąc za sobą białe, jaskrawobiałe prześcieradło. Kamera wolno podnosi się na ekranie. I w ostatnim momencie, zanim kadr ten zmieni się w następny, jego płaszczyzna znowu pokrywa się białą tkaniną, rozbłysła w słonecznym świetle. Skąd wziął się ten obraz? Może jest to prześcieradło, które suszy się na sznurku? W tej właśnie chwili zdumiewająco silnie odczuwamy, pochwycone w nieprawdopodobny wręcz sposób, jak fakt medyczny, „tchnienie dżumy”.

Jeszcze jeden kadr. Tym razem z filmu Akiry Kurosawy *Siedmiu samurajów*. Widzimy średniowieczną japońską wioskę. Toczy się walka jeźdźców z pieszymi samurajami. Pada ulewny deszcz, wszyscy są zabłoceni. Samuraje, w tradycyjnych strojach japońskich, mają wysoko odsłonięte, oblepione błotem nogi. Kiedy jeden z samurajów pada zabity, widzimy, jak deszcz zmywa

bloto i jego noga staje się biała. Biała jak marmur. Człowiek jest martwy. Jest to obraz, który równocześnie jest faktem. Obraz, wolny od symboliki.

Być może, wszystko to było wynikiem przypadku: aktor biegł, potem upadł, deszcz zmył błoto, a my postrzegamy całość jako odkrycie reżysera?

W związku z powyższymi przykładami — o inscenizacji. W kinie inscenizacja oznacza formę rozmieszczania i ruchu wybranych obiektów w stosunku do płaszczyzny kadru. Do czego służy inscenizacja? W odpowiedzi na to pytanie, w dziewięciu przypadkach na dziesięć usłyszycie, że służy ona do wyrażania sensu tego, co się dzieje. Do tego i niczego innego. Moim zdaniem, nie można tak ograniczać przeznaczenia inscenizacji. Będzie to bowiem oznaczało pozostawanie na drodze prowadzącej tylko w jednym kierunku — w stronę abstrakcji. W finałowej scenie filmu *Mąż dla Anny Zaccheo* Giuseppe de Santis umieścił dwoje bohaterów po obu stronach metalowego ogrodzenia. Ogrodzenie oznajmia wyraźnie: para jest rozbita, szczęścia nie będzie, kontakt między nimi jest niemożliwy. Konkretna indywidualna niepowtarzalność zdarzenia otrzymuje nader banalne znaczenie z powodu nadania mu trywialnej, narzuconej formy. Zamiar reżysera zostaje natychmiast „uchwycony” przez widza. Niestety, zbyt wielu widzów zadowala się tym, że wydarzenie można „przeżyć”, że jego sens jest jasny i nie trzeba w związku z tym wysilać oczu uważnym oglądaniem tego, co się konkretnie wydarza. Widz demoralizuje się, otrzymując taki pokarm. A przecież podobne ogrodzenia, płoty i parkany powtarzały się bardzo wiele razy w wielu filmach, wszędzie oznaczając wciąż to samo.

Czym jest inscenizacja? Odwołajmy się do najlepszych dzieł literatury. Chciałbym przypomnieć końcową scenę z powieści Fiodora Dostojewskiego *Idiota*. Książę Myszkina przychodzi z Rogożynem do pokoju, w którym za kotarą leży zabita Nastazja Filipowna i już „pachnie”, jak mówi Rogożyn. Siedzą na krzesłach pośrodku ogromnego pokoju, jeden naprzeciwko drugiego, w taki sposób, że dotykają się nawzajem kolanami. Kiedy to

wszystko sobie wyobrazicie, poczujecie się nieswojo. Inszenizacja rodzi się z psychicznego stanu obu bohaterów w tym momencie. Wyraża w niepowtarzalny sposób złożony charakter ich stosunków. Reżyser, tworząc struktury inscenizacyjne, musi wychodzić od psychicznego stanu bohaterów, znajdować przedłużenie i odzwierciedlenie tego stanu w całym wewnętrznym dynamicznym nastroju sytuacji i odnosić to wszystko do prawdziwości jedynej, jakby bezpośrednio obserwowanego, faktu, do jego niepowtarzalnej faktury. Jedynie wówczas inscenizacja połączy w sobie konkretność i wieloznaczność rzeczywistej prawdy. (21g:19—21)

Postaram się jedynie określić ramy systemu, który na własny użytek nazywam obrazowym i w którym jako artysta czuję się najnaturalniej i najswobodniej. Nie będę więc próbował jednoznacznego zdefiniowania obrazu, zamknięcia go w precyzyjnej formule. Nie będę próbował, także dlatego że nawet przelotnie patrząc w przeszłość, wspomina się tylko te momenty, które dziwiły nas bądź to różnorodnością właściwości zdarzeń, bądź niepowtarzalnością charakterów. Zdumiewająca jest zawsze unikatowość tonu, wyrażającego nasz emocjonalny, zasadniczy stosunek do życia. Artysta zawsze pragnie wyrazić koloryt tej wyjątkowości, bezskutecznie próbując uchwycić obraz prawdy... Piękno prawdy życia w sztuce — tkwi w samej prawdzie. W prawdziwości dostępnej nawet nieprawemu oku. Człowiek, mniej lub bardziej wrażliwy, potrafi zawsze odróżnić, w zachowaniu najróżniejszych ludzi — prawdę od zmyślenia, szczerłość od fałszu, naturalność od maniery. Istnieje w nas specyficzny filtr, wyrosły z postrzegania otaczającego świata wspartego życiowym doświadczeniem, który ostro reaguje na wszelkie zjawiska zdeformowane, zakłócające naturalne struktury. Pozwala on między innymi odróżnić deformacje zamierzone lub mimowolne od wynikających z nieudolności.

Są ludzie, którzy nie umieją kłamać. Inni kłamią z fantazją i przekonywająco; są i tacy, którzy kłamać nie mogą, i tacy, którzy nie mogą nie kłamać, lecz robią to nieudolnie. Może dla-

tego — w okolicznościach stworzonych przez samo życie i wobec konieczności ścisłego przestrzegania jego logiki — tylko kłamstwa natchnione są przekonywające, gdyż wyrażają pulsowanie prawdy i swoją fantastycznością wpisują się z matematyczną precyzją w kapryśne powikłania życia. Podobnie obraz artystyczny będzie prawdziwy, jeżeli spotka się w nim reprodukcja realności z wyjątkowością, niepowtarzalnością zjawiska. Będzie prawdziwy, każde bowiem spostrzeżenie jest unikatowe i niepowtarzalne.

W średniowiecznej poezji japońskiej zachwycała mnie zawsze świadoma rezygnacja z najmniejszej nawet aluzji do metaforycznego, symbolicznego sensu obrazu, tego sensu, który jak szaradę w ostatecznym efekcie można rozszyfrować. Japońskie choka i tanka tak konstruuje obraz, aby pozostał on niedookreślony, by oznaczając tylko i wyłącznie siebie, znaczył jednocześnie tak dużo, że niemożliwe jest jego jednoznaczne opisanie. Mówiąc inaczej — obraz jako zjawisko artystyczne jest tym wartościowszy, im jest bardziej niejednoznaczny, im trudniej jest zamknąć go w wyspekulowanych formułach. Czytając choka trzeba się w nich zatracić, utonąć jakby w ich głębokościach, które jak kosmos nie mają ani granicy, ani kierunku. Obraz artystyczny w choka jest tak głęboki, że głębokości tej nie sposób zmierzyć. A powstać mógł tylko w wyniku bezpośredniego, spontanicznego postrzegania rzeczywistości. (...) Jaka jest w nich prostota i ścisłość obserwacji! Jakie zdyscyplinowanie myśli i szlachetność wyobraźni! Te strofy są tak piękne jak samo życie.

Japończycy umieli w trzech wersach wyrazić swój stosunek do świata. Nie odtwarzali jedynie rzeczywistości, lecz wyrażali jej sens. Im obserwacja jest dokładniejsza, tym bardziej wyjątkowa, a im życie jest bardziej niepowtarzalne, tym bliższe obrazowi. Już Dostojewski mówił, że życie jest bardziej fantastyczne aniżeli jakiegokolwiek zmyślenie. Spostrzeżenie jest podstawą obrazu filmowego, który związany jest z fotograficznym utrwalaniem rzeczywistości, to znaczy z samą formą przestrzegania, jakąkolwiek by była. Krótko mówiąc, obraz filmowy to obraz samego życia. Jednak fotografii, utrwalającej tyl-

ko przedmiot, daleko jeszcze do obrazu. Utrwalenie rzeczywistości jest jeszcze dalekie od obrazu filmowego. Obraz w filmie to nie proste, obiektywne, dokumentalne zapisanie przedmiotu na taśmie. Nie! Obraz filmowy powstaje dopiero z umiejętności nadania spostrzeżonemu przedmiotowi czy zjawisku swojego odczucia tego przedmiotu bądź zjawiska.

W dalszym ciągu rozważań nad wieloznacznością obrazu odwołajmy się do prozy. Finał *Śmierci Iwana Ilicza* — scena umierania na raka człowieka złego i ograniczonego. W chwili śmierci człowiek ten pragnie prosić o wybaczenie swoją równie ograniczoną i antypatyczną żonę i córkę. Nieoczekiwanie poczuł on w sobie tyle dobroci, że nawet rodzina — bezduszna i bezmyślna, zajęta wyłącznie strojami i balami — zaczęła mu się wydawać głęboko nieszczęśliwa, godna żalu i wyrozumiałości. I oto umierając, widzi on siebie pełznącego przez jakąś długą, czarną rurę ku widocznemu z daleka światłu. Pełźnie i pełźnie i nie może pokonać tej ostatniej granicy oddzielającej życie od śmierci. I wówczas — zamiast słowa „wybaczenie” — mówi do żony i córki „przepuście”...

Czy można ten wstrząsający obraz interpretować jednoznacznie? Jest on tak związany z naszymi najgłębszymi i niepojętymi odczuciami, że może nami tylko wstrząsnąć. Wszystko jest w nim tak rzeczywiste, tak prawdziwe, jak nasze realne przeżycia i intymne sytuacje. Odkrywanie na nowo rzeczy już znanych jest, według koncepcji Arystotelesa, główną prerogatywą geniuszu.

Weźmy inny jeszcze przykład — *Portret młodej kobiety z jawlowcem* Leonarda da Vinci (wykorzystany w *Zwierciadle* w scenie przyjazdu ojca z frontu na urlop). Obrazy stworzone przez Leonarda zdumiewają zawsze dwiema szczególnymi cechami. Po pierwsze — zadziwiają umiejętnością jakby olimpijskiego spojrzenia, właściwego artystom tej miary co Bach i Tolstoj. A po drugie — właściwością jednoczesnego widzenia przedmiotu w przeciwstawnych sensach. Niemożliwe jest chyba opisanie wrażenia, jakie wywołuje w nas ten portret Leonarda. Nie można nawet dokładnie powiedzieć — podoba się ta kobieta, czy nie, jest sympatyczna czy nieprzyjemna. Bo jest ona jednocześnie

i przyciągająca, i odpychająca. Jest w niej coś tak niewyraźalnie pięknego i coś tak samo odpychającego, „diabelskiego”, ale nie w rozumieniu romantycznym. Jest w niej coś z pogranicza dobra i zła. To urok ze znakiem ujemnym. W trakcie oglądania portretu rodzi się w naszej świadomości jakieś trwożne pulsowanie, nieprzerwana i nieomal nieuchwytna zmiana emocji — od zachwytu do obrzydzenia. Trochę pulchna twarz ze zbyt szeroko rozstawionymi oczami... jest w niej coś zdegenerowanego i przepięknego zarazem. W *Zwierciadle* portret ten jest punktem odniesienia do bohaterki, podkreśla zarówno w sobie jak i w aktorce — Margaricie Tierachowej, grającej główną rolę — tę samą zdolność jednoczesnego czarowania i odpychania. Spróbujcie portret Leonarda rozłożyć na elementy kompozycyjne — jaki będzie rezultat? Okaże się, iż analiza w żaden sposób nie wyjaśnia istoty wrażenia. Co więcej, siła emocjonalnego oddziaływania *Młodej kobiety z jałowcem* polega właśnie na owej niemożności wskazania tego lub innego, wyrwanego z kontekstu, detalu jako siły sprawczej wyrażenia. To zaś znaczy, że została zachowana idealna równowaga w elementach kontemplowanego obrazu. W ten sposób wylania się przed nami możliwość kontaktu z nieskończonością. Do tej nieskończoności, do tego abstraktu — z radosną, porywającą niecierpliwością — zwracają się nasz rozum i zmysły.

Podobne odczucia wzbudza w nas jednorodność obrazu, oddziałuje on bowiem swoją swoistością. Każdy komponent tego obrazu, portretu sam dla siebie, oddzielnie — nie istnieje, jest martwy. A, być może, przeciwnie — każda najmniejsza cząstka obrazu ujawnia te same właściwości, którymi promieniuje całe dzieło. Zaś charakter tych właściwości wynika z wzajemnego oddziaływania przeciwstawnych pierwiastków, pozostających w niestałej równowadze. Twarz młodej kobiety Leonarda jest uduchowiona i wzniosła, a jednocześnie biologiczna, wiarołomna i oddana zgubnym namiętnościom. Portret pozwala zobaczyć w twarzy kobiety nieskończenie dużo; aby pojąć jego istotę, błądzimy po nieskończonym labiryncie, nie znajdując z niego wyjścia. Odczuwamy przy tym autentyczną rozkosz, wynikającą z niemożności jednoznacznego określenia obrazu

i wyczerpania do końca jego istoty. Autentyczny obraz artystyczny zawsze inspiruje odbiorcę do przeżywania sprzecznych, wzajemnie wykluczających się uczuć, które determinują jego istotę i pseudometafizyczną magię. „Pseudo” — gdyż obcujemy z dziełem, które odzwierciedla blask samego życia, a nie filozoficzną abstrakcję.

Nie można uchwycić momentu, w którym pozytywna emocja przechodzi w swoje przeciwieństwo, a negatywna kieruje się ku pozytywnemu. Nieskończoność jest immanentną właściwością samej struktury obrazu, a to oznacza, iż przynależy ona do estetyki. Człowiek nieustannie dokonuje wyboru, poświęca coś, aby otrzymać coś innego, a tym samym potwierdza niejako swoją wolną wolę. Tak też obcując z obrazem, stara się wybrać z niego coś swojego, wstawia dzieło w kontekst swojego osobistego i społecznego doświadczenia. Każdy człowiek jest tendencyjny w swoim działaniu i odczuwaniu, co znaczy, że preferuje własną prawdę — tak we wzniosłym, jak i niskim. Skłonność tę przenosi również na ocenę dzieła sztuki — przystosowuje je do własnych powszednich potrzeb, interpretuje zgodnie z własną „korzyścią”. Umieszcza dzieło w odpowiednich życiowych kontekstach i opatruje imponującymi mu formułami myślowymi. Nieświadomie więc korzysta z tego, że wielkie dzieła sztuki są a priori ambiwalentne i pozwalają na najróżnorodniejsze interpretacje. (58a:36—40)

Jeżeli nie ma się absolutnego przekonania, że scenariusz jest przeznaczony dla filmu (jest on ostatecznie nie mniej, ale i nie więcej, jak tylko „półfabrykatem”), nie można zrobić dobrego filmu. Można zrobić coś innego, nowego i zrobić to nawet dobrze, ale scenarzysta pozostanie niezadowolony z reżysera. Nie zawsze słusznie zarzuca się reżyserom, że „niszczą interesującą koncepcję”, ponieważ koncepcja ta bywa często tak bardzo literacka (i tylko w tym znaczeniu interesująca), że reżyser po prostu musi ją burzyć i przekształcać, by móc zrobić dobry film. Właściwa literacka strona scenariusza (pominąwszy czysty dialog) może być jednak przydatna reżyserowi poprzez zwrócenie

uwagi na wewnętrzną, emocjonalną treść epizodu, sceny czy całego filmu. (Friedrich Gorenstein pisze, na przykład, w jednym ze swoich scenariuszy: „W pokoju pachniało kurzem, zasuszo- nymi kwiatami i zaschniętymi atramentami”). Bardzo mi się to podoba, bowiem zaczynam wyobrażać sobie oblicze i „duszę” wnętrza. Jeżeli scenograf przyniesie szkice, mogę od razu ustalić, który z nich jest rzeczywiście tym właściwym. Nie można jednak na takich uwagach opierać centralnej obrazowości filmu; z reguły pomagają jedynie w odnalezieniu odpowiedniej atmosfery. Prawdziwy scenariusz nie powinien nigdy wywierać na czytelniku skończonego i ostatecznego wrażenia. Winien być napisany ze świadomością, że zostanie przekształcony w film i tylko wówczas otrzyma swoją skończoną formę.

Przed scenarzystami stoją jednak bardzo ważne zadania, a ich wypełnienie wymaga prawdziwego talentu pisarskiego. Myślę o problematyce psychologicznej. Tu właśnie dokonuje się rzeczywiście pożyteczny i naprawdę niezbędny wpływ literatury na kino, nie naruszający i nie zniekształcający jego istoty. Obecnie nie ma w kinie rzeczy bardziej zaniedbanej i powierz- chownej niż psychologia. Myślę o zrozumieniu i odsłonięciu głę- bokiej prawdy stanów psychicznych będących udziałem postaci. Jest to lekceważone. A przecież to właśnie zmusza człowieka do zastygnięcia w najbardziej niewygodnej pozie lub skoku z piąte- go piętra!

Kino żąda tak od reżysera, jak i autora scenariusza, ogrom- nej wiedzy o człowieku, drobiazgowo dokładnej w wypadku każdej postaci. Przy takim podejściu autor filmu (reżyser) winien być spokrewniony, podobnie jak scenarzysta, z psycholo- giem i z psychiatrą. Plastyczność filmu zależy w wielkim, często decydującym stopniu od konkretnego stanu psychicznego czło- wieka w konkretnych okolicznościach. Autor scenariusza może i powinien wpływać na reżysera całą swoją wiedzą o prawdzie tego stanu, również i na to, jak należy budować inscenizację. Można oczywiście napisać: „Bohaterowie zatrzymują się przy ścianie” i dalej dać dialog. Czym jednak tłumaczą się wypowia- dane słowa, czy odpowiada temu stanie pod ścianą? Nie można koncentrować sensu sceny na mówionych przez postacie kwe-

stiach. „Słowa, słowa, słowa” — w rzeczywistym życiu są one najczęściej rzucone na wiatr. Jedynie z rzadka i przez krótkie chwile możemy obserwować pełną zgodność słowa i gestu, sło- wa i czynu, słowa i sensu. Zazwyczaj słowo, stan wewnętrzny i fizyczne działanie człowieka rozwijają się w różnych płasz- czyznach: współdziałają ze sobą, niekiedy lekko sobie wtórują, często sobie przeczą, a czasem, ostro się zderzając, demaskują się wzajemnie. Tylko przy pełnej wiedzy, co i z jakiego powodu tworzy się jednocześnie na każdej z tych „płaszczyzn”, można osiągnąć tę niepowtarzalność, prawdziwość i siłę faktu, o której mówiłem. Z dokładnej współzależności i współdziałania, z róż- nego ukierunkowania inscenizacji i wypowiedanego słowa rodzi się w pełni konkretny obraz.

Kiedy reżyser otrzymuje do rąk scenariusz i zaczyna nad nim pracować, to okazuje się zawsze, że scenariusz, niezależnie od pełni swojego zamysłu i precyzji swojego przeznaczenia, nie- uchronnie zaczyna się zmieniać. Nigdy nie otrzymuje dosłownego, lustrzanego odbicia na ekranie. Zawsze zachodzą wyraźne deformacje. Dlatego współpraca scenarzysty i reżysera przemie- nia się z reguły w walkę i zawieranie kompromisów. W pełni wartościowy film może powstać jednak również wówczas, kiedy w czasie pracy pierwotne zamiary scenarzysty i reżysera zała- mują się i rozpadają, a na ich „ruinach” tworzy się nowa koncepcja, nowy organizm.

Ogólnie mówiąc, bardzo trudno jest oddzielić pracę reżysera od pracy scenarzysty. We współczesnej sztuce filmowej reżyser coraz częściej zwraca się ku „kinu autorskiemu”, i jest to fakt naturalny, a od autora scenariusza wymaga się w coraz więk- szym stopniu reżyserskiego punktu widzenia i to również jest naturalne. Za najbardziej normalny wariant pracy nad filmem należałoby uznać wypadek, kiedy zamiar nie załamuje się i nie deformuje, lecz rozwija w sposób organiczny. Dzieje się tak, kiedy reżyser filmu sam napisze dla siebie scenariusz lub autor scenariusza sam rozpocznie realizację filmu. (21g:21—23)

Główną zasadą estetyczną, kierującą pracą scenografa w filmie, powinna być forma wyrażająca konkretność i niepowtarzalność. Podstawą każdej kompozycji plastycznej w dziele filmowym jest autentyczność. Od plastyka zależy wygląd i styl wnętrza, jego atmosfera i nastrój. Odnosi się to także do miejsca i czasu zdjęć plenerowych. Scenograf powinien pamiętać o niepowtarzalnej fakturze inscenizacji i rozwoju czasu w każdym momencie akcji. Nie bez powodu polski operator Jerzy Wójcik pisał, że faktura organicznie wiąże się z czasem i dlatego tak wielkiej wagi nabiera obserwowanie zachodzących w czasie zmian materii*.

Scenograf powinien umieć określić, jak wiele czasu spędzą postacie we wnętrzu lub w plenerze, czym będzie się ten czas charakteryzował, w jaki sposób zmienia się najdrobniejsze detale. Przy czym nie chodzi tu o zmiany sztuczne, „według scenariusza”, lecz o zmiany realne (na przykład: cała rodzina wyjechała na letnisko. W domu pozostaje jedynie samotny mężczyzna zajęty swoimi sprawami, nie przyzwyczajony do prac domowych. W ciągu kilku dni wszystkie sprzęty pokrywają się kurzem, a jego warstwa staje się coraz grubsza).

Aby przekazać w kadrze upływ czasu, należy dostosować do niego pozostałe, zależne od scenografa składniki — rekwizyty, kostiumy itp. Nawiasem mówiąc, kostiumy to jeden z najważniejszych problemów. Powinny (z nielicznymi wyjątkami) znajdować się pod nieustanną obserwacją scenografa. Jeden nieudany kostium może bowiem całkowicie zniszczyć pracę włożoną w stworzenie atmosfery i kolorystyki epizodu. (...)

Jeżeli skierujemy naszą uwagę w stronę natury, to scenografowie mają genialnych poprzedników w osobach rosyjskich budowniczych. Wszystkie sobory zostały zbudowane w zdumiewająco trafnie wybranych miejscach, są one tak doskonale wkomponowane w przyrodę, że ich widok aż zapiera dech w piersiach. Nie powinno się również zapominać, że architektura winna

* Tarkowski odwołuje się do wypowiedzi Jerzego Wójcika zawartej w książce S. Janickiego *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962. Przekład rosyjski: S. Janicki, *Polskie kinematografisty o sobie*, Moskwa 1964.

być kontynuacją przyrody, a w kinie powinna wyrażać stany bohaterów i idee autora.

W czasie budowy dekoracji scenograf powinien obok problemów twórczych rozwiązywać również zadania czysto praktyczne, związane z możliwością wykonywania zdjęć. Nie powinien także narzucać scenografią układu inscenizacyjnego i ograniczać możliwości operatora. Powinien natomiast wiedzieć, jaką kamerą i jakim rodzajem taśmy będzie posługiwał się operator oraz jaką techniką zdjęciową zastosuje.

Do filmu *Zwierciadło* Nikołaj Dwigubski wykonał dekorację „Mieszkanie autora”. Przy jej wznoszeniu zostali zatrudnieni prawie wszyscy rekwizytorzy „Mosfilmu”. Pracownicy z innych studiów przychodzili do naszego pawilonu, aby ją zobaczyć. Myślicie może, że było w tej dekoracji coś pięknego i niezwykłego? Nic podobnego. Dekoracja, przedstawiająca stare moskiewskie mieszkanie, w sposób niezwykle wiarygodny oddawała fakturę ścian, pokrytych pajęczyną porwanych tapet w nie zamieszkanym pokoju, zardzewiałych rur i zacieków w łazience, poobijanego i pozieleniałego zlewu w kuchni oraz przeciekającego sufitu, który sprawiał wrażenie, że za chwilę runie na głowy mieszkańców. Było to mieszkanie, w którym żył czas.

Wiele jeszcze mógłbym powiedzieć. Praca scenografa w filmie jest przecież złożona i różnorodna. Niezależnie jednak od zaangażowania plastyka, jego manieri twórczej i metod pracy, największe znaczenie mają, moim zdaniem, inteligencja, ogólna kultura, zawodowa wszechstronność, bezinteresowność i całkowite oddanie wspólnej pracy. (52:181—182)

Literatura jest opowiadaniem historii, opisem czynionym za pomocą języka. W filmie rzeczą zasadniczą jest wyrażenie nieskończoności poprzez umiejscowienie przepływu czasu. (91)

Trudno jest mi zgodzić się z rozpowszechnionymi opiniami, według których montaż jest głównym elementem tworzenia obrazu filmowego, główną metodą twórczą filmu: że film pow-

staje na stole montażowym. Każda sztuka wymaga przecież montażu, to znaczy zebrania, połączenia jednostek, elementów. Mówimy jednak nie o tym, co łączy film z innymi sztukami, lecz o tym, co go od nich różni. Chcemy określić specyfikę filmu i jego obrazu. Obraz tworzy się w trakcie realizacji, a istnieje tylko wewnątrz ujęcia.

Dlatego też staram się — w czasie zdjęć — możliwie wnikliwie śledzić przepływ czasu w ujęciach i próbuję go odtworzyć. Jaka jest więc rola montażu? Montaż łączy ujęcia wypełnione czasem, dlatego nie pojmuję, iż tak często pojawiają się zwolennicy tak zwanego kina montażowego. Koniec końców istotą filmu nie jest zabawa w pojęcia. Istota języka filmu nie tkwi w montażu pojęć. Język filmu — to właśnie brak języka, pojęć, symboli. Całe kino zamyka się wewnątrz ujęcia do tego stopnia, że zobaczywszy jedno tylko ujęcie można z przekonaniem, jak sądzę, orzec, jak dalece utalentowany człowiek je sfilmował. W ostatecznym efekcie montaż to tylko idealny wariant złączenia (sklejania) poszczególnych ujęć. Ten idealny wariant jest już zawarty a priori wewnątrz filmowego materiału. Prawdą jest, że prawidłowe zmontowanie filmu, znalezienie owego idealnego wariantu sprowadza się do niemieszania scen, które montują się zawczasu, wewnątrz, same z sobą. Istnieje w nich wewnętrzne prawo, które trzeba uszanować i odpowiednio do niego wykonywać sklejenia lub cięcia tych i innych planów. Zasadę odpowiedzialności — określającą stosunki pomiędzy ujęciami — niekiedy znaleźć niełatwo (szczególnie wtedy, gdy scena jest niedokładnie sfilmowana) i wówczas na stole montażowym odbywa się nieproste, mechaniczne łączenie fragmentów, a męczący proces wyszukiwania zasad łączenia ujęć, w trakcie którego krok za krokiem, najbardziej namacalnie ujawnia się istota jedności, założona w materii jeszcze w czasie zdjęć.

Mamy tu do czynienia z osobliwą dwustronną zależnością, która — dzięki specjalnym właściwościom tworzywa — zostaje w ujęciu zakodowana w czasie zdjęć i która jakby dekoduje się sama w montażu. W montażu tworzywo ujawnia swoją istotę przez charakter połączeń, przez jego spontaniczną i immanent-

ną logikę, pozwalającą na takie a nie inne złączenie. *Zwierciadło* montowaliśmy z ogromnym trudem; istniało ponad dwadzieścia wariantów montażowych. Mówię tu nie o zmianach poszczególnych sklejek, lecz o kardynalnych zmianach w konstrukcji, w samym układzie epizodów. Wydawało się momentami, że film nie da się zmontować, co świadczyłoby o niedopuszczalnych pomyłkach w trakcie zdjęć. Film ciągle nie był całością, nie chciał „stać na nogi”, rozsypywał się w oczach — nie było w nim żadnej całości, żadnych wewnętrznych związków, żadnej konieczności, żadnej logiki. I nagle — pewnego przepięknego dnia, w trakcie ostatniej rozpaczliwej już próby — film zaistniał. Materiał żył, części filmu zaczęły funkcjonować we wzajemnych związkach, czyli, krótko mówiąc — połączyły się w jeden spójny system, film rodził się na naszych oczach, w czasie tego ostatniego montażowego wariantu. Jeszcze długo nie mogłem uwierzyć, że stał się cud, że film jednak zaistniał. A dopiero to zaistnienie było sprawdzianem prawidłowości naszej pracy na planie zdjęciowym. Jasne jest, że połączenie poszczególnych części w funkcjonalny system zależało od wewnętrznego stanu tworzywa. I jeśli ten stan wpisał się w tworzywo jeszcze w trakcie zdjęć, jeśli nie myliliśmy się co do jego istnienia — to film nie mógł nie zespolić się w całość, gdyż byłoby to sprzeczne z prawami natury. Aby jednak powstało dzieło filmowe, należało uchwycić sens, zasadę wewnętrznego życia sfilmowanych ujęć. I jakąż wszyscy odczuliśmy ulgę, kiedy to się sprawdziło, kiedy film ujawnił się.

W montażu połączył się sam czas, płynący w ujęciach. W *Zwierciadle*, na przykład, jest około dwustu ujęć. Jest to niemało; obliczyłem, że w filmie o takim metrażu powinno ich być około pięciuset. Mała liczba ujęć w *Zwierciadle* uwarunkowana jest ich długością. Łączenie ujęć organizuje strukturę filmu, lecz nie tworzy — jak przyjęto uważać — rytmu obrazu.

Rytm obrazu tworzy się odpowiednio do charakteru utrwalonego w ujęciach czasu i określony jest nie przez długość montowanych części, lecz przez stopień napięcia przepływającego w nich czasu. Montażowa sklejka nie może określić rytmu, gdyż w najlepszym przypadku montaż oznacza tutaj cechę stylistycz-

na. A nawet więcej! Czas płynie w filmie nie dzięki złączeniom, lecz w b r e w n i m . Pod warunkiem oczywiście, że reżyser wiernie uchwycił, w poszczególnych ujęciach, charakter przepływu czasu, który jest utrwalony w materiale, rozłożonym przed nim na stole montażowym.

Właśnie czas utrwalony w ujęciu dyktuje reżyserowi tę lub inną zasadę montażu. Dlatego nie montuje się ujęć o zasadniczo różnym charakterze czasu. Tak na przykład, nie można montować czasu realnego z umownym, podobnie jak nie można połączyć przewodów wodociagowych o różnym przekroju rur. Tę konsystencję czasu przepływającego w ujęciu, jego napięcie lub odwrotnie, „rozrzedzenie”, można nazwać ciśnieniem czasu w ujęciu. Przeto montaż jawi się jako sposób łączenia ujęć z uwzględnieniem istniejącego w nich ciśnienia czasu.

Jedność, odczuwana w związkach różnych ujęć, może być wyznaczona przez jedność ciśnienia, naporu i stopnia napięcia, określających rytm filmu.

W jaki sposób odczuwamy istnienie czasu w ujęciu? To specyficzne odczucie tworzy się wówczas, gdy za zdarzeniem wyczuwa się specjalne znaczenie, które jest równoznaczne z obecnością prawdy w ujęciu. Kiedy zupełnie jasno zdajemy sobie sprawę, że to, co widzimy w kadrze, nie wyczerpuje znaczenia wizualnych ciągów, a tylko sugeruje istnienie czegoś poza kadrem, czegoś, co pozwala wyjść z kadru w życie. To zaś znaczy, że pojawiła się tu ta sama niedookreśloność obrazu, o której mówiliśmy wcześniej. Film jest tym bogatszy, im więcej daje bezpośrednio, doświadczalnie. (O ile jest to prawdziwy film). Jego myśli i idee zawsze okazują się wówczas bogatsze od założonych przez autora. Podobnie jak nieustannie przepływające i zmieniające się życie daje możliwość indywidualnego traktowania i odczuwania każdej chwili, tak i prawdziwy film — z dokładnie utrwalonym na taśmie czasem — „wychodzi” poza ramy kadru i żyje w czasie, tak jak czas żyje w filmie. Myślę, że specyfiki filmu należy właśnie szukać w możliwościach tego dwustronnego procesu przenikania czasu i filmu. I wtedy film znaczy coś więcej niż sfotografowana i skle-

jona taśma, niż opowiadanie, fabuła leżąca u jego podstaw. Film staje się jakby niezależny od woli autora, upodabnia się do samego życia, oddziela się od autora i zaczyna żyć własnym życiem, zmieniając się w formie i sensie podczas zderzenia z widzem.

Nie zgadzam się z pojmowaniem filmu jako sztuki montażowej także dlatego, że montaż nie daje owego przedłużenia obrazu poza ramy ekranu, nie uwzględnia prawa widza do nałożenia osobistego doświadczenia na to, co widzi on na białym płótnie ekranu. Kino montażowe jest dla widza jak rebus czy zagadka, zmusza do rozszyfrowywania symboli, rozkoszowania się alegoriami, apeluje do intelektualnego doświadczenia odbiorcy. A każda z tych zagadek ma, niestety, tylko jedno rozwiązanie, jedną dokładną formułę odpowiedzi. Kiedy Eisenstein w *Październiku* zestawiał pawia z Kierenskim — to jego metoda równała się celowi. Reżyser pozbawił widza możliwości wykorzystania własnego stosunku do widzianego. A to oznacza, że sposób konstruowania obrazu staje się jednocześnie celem, dla którego obraz ten powołano „do życia”. Autor atakuje wówczas widza totalnie, narzucając mu swój indywidualny stosunek do przedstawionych wydarzeń. Zestawienie filmu z takimi sztukami czasowymi, jak balet czy muzyka, przekonuje, iż specyfika polega na zapisaniu czasu w jego materialnych przejawach, polega na materializacji czasu. Zjawisko utrwalone na taśmie, zawsze trwać będzie w swojej teraźniejszości.

Ponadto dzieło muzyczne może być różnie odtworzone, a interpretacja może określać różne jednostki czasu — innymi słowy czas w muzyce ma charakter abstrakcyjny, filozoficzny. Film utrwala czas w jego zewnętrznych, zmysłowo postrzeganych przejawach. Dlatego też czas w filmie stanowi samodzielne tworzywo, podobnie jak dźwięk w muzyce, kolor w malarstwie czy charakter w dramacie. (...) Rytm nie jest metrycznym przeplataniem się części. Rytm kształtuje się według czasowego napięcia wewnątrz ujęciowego. I jestem przekonany, że właśnie rytm jest głównym formotwórczym elementem filmu, nie zaś montaż — jak się powszechnie uważa.

Powtarzam — montaż istnieje również w innych sztukach, bo bez wyboru i łączenia się nie istnieje żadna z nich. Osobliwość montażu filmowego polega na łączeniu czasu utrwalonego w ujęciach. Montaż to łączenie części i całości, niosących czas o różnej lub jednakowej konsystencji. A ich połączenie stwarza nowe odczucie przepływu czasu i odczucie to rodzi się jako efekt wyeliminowania pewnych ujęć podczas montażu (odcięcie, odrzucenie). Lecz ta osobliwość połączeń montażowych jest już — o czym mówiliśmy wyżej — założona, wpisana w same ujęcia i montaż nigdy nie stwarza nowej jakości, ujawnia jedynie to, co było już nałożone w pojedynczych ujęciach. Montaż jest jakby przewidziany już w czasie zdjęć, przypuszczalnie od początku zaprogramowany we właściwościach filmowego tworzenia. Dlatego też montowaniu podlega tylko utrwalone kamerą trwanie czasu, intensywność jego istnienia, a nie spekulatywne symbole, przedmioty malowniczej rzeczywistości, nie organizowanie kompozycji, jej mniej lub bardziej wyrafinowana forma. Także nie jakieś dwa jednoznaczne pojęcia, z połączenia których wynikać musi ów okrzyknięty „trzeci sens”. A wszystko to dowodzi, iż montażowi podlegają wszelkie przejawy różnorodności życia, dostrzeżone obiektywnie i zamknięte w ujęciu.

Wszystkie moje domniemania potwierdzają najlepiej doświadczenia samego Eisensteina. Uzależniając rytm od długości ujęć, udowodnił on jednocześnie bezpodstawność swoich wyjściowych założeń teoretycznych wówczas, gdy intuicyjnie zmienił długości montażowych fragmentów, nie respektując teoretycznych założeń czasu. Weźmy, na przykład, bitwę na Jeziorze Czudzkim w *Aleksandrze Newskim*. Eisenstein starał się osiągnąć efekt wewnętrznej dynamiki bitwy za pomocą montażowej zmiany krótkich, czasem zbyt krótkich ujęć, nie myśląc o konieczności wypełnienia poszczególnych ujęć odpowiednim napięciem czasu. Wbrew błyskawicznej zmienności planów, nie opuszcza widza uczucie znużenia i nienaturalności zdarzeń. Dzieje się tak dlatego, że w oddzielnych ujęciach nie czuje się prawdy czasu — są one statyczne i anemiczne. Wynika to, naturalnie, ze sprzeczności między wewnętrzną zawartością ujęcia,

które nie utrwała żadnego przepływu czasu, a całkowicie obojętnymi artystycznie, czysto mechanicznymi sklejkami-złączeniami. W rezultacie widzowi nie udziela się wrażenie, które zakładał artysta, ponieważ nie zadbał on o nasycenie obrazu prawdziwym odczuciem biegu czasu. Rytm filmu odzwierciedla utrwalone w ujęciu widzialne życie przedmiotu. Tak jak po kołysaniu się szuwarów określić można charakter nurtu rzeki, tak o przepływie czasu informuje sam proces życiowy i jego płynność zreprodukowane w ujęciu.

Reżyser filmowy przejawia swoją indywidualność przede wszystkim przez odczucie czasu; przez rytm obdarza dzieło indywidualnymi cechami. Ale rytmu nie wymyśla się, nie konstruuje teoretycznymi sposobami. Rytm w filmie winien wynikać naturalnie, zgodnie z immanentnym, właściwym reżyserowi, odczuwaniem czasu. Powiem więcej — wydaje mi się, że czas w ujęciu płynąć musi niezależnie i jakby samoistnie — wówczas idee rozmieszczają się w nim bez pośpiechu, łoskotu i retorycznych podpórek. Odczucie rytmiczności w kadrze jest dla mnie bliskie wyczuciu właściwego słowa w literaturze. Niewłaściwe słowo w literaturze i niewłaściwy rytm w filmie jednakowo naruszają istotę dzieła.

Tutaj też ujawnia się naturalna złożoność. Przypuśćmy, że chciałbym, aby czas płynął w ujęciu majestatycznie i niezależnie, tak by widzowie nie odczuwali żadnego nacisku na swój odbiór, aby dobrowolnie „oddawali się w niewolę” reżysera i zaczęli odczuwać tworzywo filmu jako swoje własne, indywidualne doświadczenie, przyswajali je sobie w charakterze swojego dopełniającego, nowego doświadczenia. I tu paradoks. Odczucie czasu przez reżysera zawsze jest formą nacisku na widza. Widz albo wpada w mój rytm — i wtedy jest moim widzem, albo nie — i wówczas kontakt pomiędzy nami nie następuje. I tylko w ten sposób reżyser odnajduje swojego widza; wydaje mi się, iż jest to i bardzo naturalne, i nieuniknione. Swoje zadanie upatruję w stworzeniu indywidualnego potoku czasu, przekazywanego w ujęciu przez moje odczucie ruchu, biegu czasu. Sposób montowania narusza przepływ czasu, przerywa go, a jedno-

czesnie stwarza nową jakość: zniekształcanie czasu — to sposób jego rytmicznego wyrażania. Rzeźbienie w czasie — oto co znaczy montaż, co znaczy obraz filmowy.

Artysta nie może samowolnie połączyć ujęć o różnym napięciu czasu, lecz połączenie to musi być wynikiem wewnętrznej konieczności, organicznego związania z całością tworzywa. Jeżeli naturalność takich przejść będzie z jakichkolwiek przyczyn naruszona, to natychmiast staną się widoczne miejsca przypadkowych akcentów montażowych, do których reżyser nie powinien dopuścić. Każde sztuczne, wewnętrznie niedojrzałe opóźnienie lub przyspieszenie czasu w ujęciu, każda niedokładność wewnętrznego rytmu daje fałszywy, deklaracyjny zlepek. Połączenie niejednoznacznych czasowo części prowadzi nieuchronnie do spięć rytmicznych. Jeżeli jednak spięcia te uwarunkowane są wewnętrznym życiem poszczególnych ujęć, to mogą być niezbędne do wyznaczenia linii rytmicznej. Porównujemy różne czasowe napięcia do strumienia, potoku, rzeki i wodospadu. Ich połączenie może doprowadzić do powstania unikatowej linii rytmicznej, która jak organicznie nowa kreacja stanie się sposobem wyrażenia autorskiego odczucia czasu. A ponieważ odczucie czasu jest organicznie przynależne reżyserskiemu odbiorowi życia, a czasowe napięcie we frazach montażowych, jak już podkreślałem, dyktuje to lub inne połączenie — to montaż jak najwyraźniej ujawnia charakter „pisma” tego lub innego reżysera. W montażu wyraża się stosunek reżysera do pomysłu, w montażu znajduje swoje ostateczne wcielenie światopogląd artysty. Myślę, że reżyser umiający lekko i różnorodnie montować swoje filmy jest powierzchowny i płytki. Zawsze poznacie montaż Bergmana, Bressona i Felliniego, i nigdy ich z nikim i z niczym nie pomylicie. Bowiem zasady ich montażu są niezmiennie. Trzeba oczywiście znać i tajniki zawodu, i prawa montażu, ale twórczość zaczyna się dopiero w momencie naruszania, deformacji tych zasad. Dlatego też Lew Tołstoj nie jest tak nienagannym stylistą jak Iwan Bunin. Jego powieści wcale nie wyróżniają się tą harmonią i doskonałością, jaka jest w opowiadaniach Buninowskich, lecz nie znaczy to, że Bunin jest lepszy od Tołstoja. Tołstojowi wybaczymy nie tylko ciężkość

stylu i nie zawsze potrzebne długie zdania czy niezgrabne frazy, których tak wiele jest w jego prozie — przeciwnie, zaczynamy je lubić jako osobliwość, specjalność Tołstojowskiej osobowości twórczej. Kiedy stykamy się z prawdziwie wielką indywidualnością, przyjmujemy ją ze wszystkimi jej słabościami, które zresztą od razu transformują się w specyfikę jej estetyki. Jeśli z kontekstu dzieła Dostojewskiego wyjąć charakterystyki bohaterów, to mimowolnie, niezależnie od siebie, bohaterowie ci są zawsze piękni, wyraziści, ostro zarysowani itp. Wszystko to nie ma jednak żadnego znaczenia, ponieważ nie chodzi ani o profesjonalność, ani o perfekcjonizm, lecz o sztukę i filozofię. Bunin, ogromnie szanując Tołstoja, uważał, że *Anna Karenina* jest napisana skandalicznie i, jak wiadomo, próbował ją przepisać — bez efektu. Prawdziwie dzieła, jak żywe organizmy, mają swój krwiobieg, którego nie wolno naruszyć bez ryzyka zniszczenia całości.

Tak jest i z montażem. Istota rzeczy tkwi nie w mistrzowskim nim władaniu, lecz w odczuwaniu organicznej potrzeby jakiejś odrębności, sobie właściwego sposobu wyrażania życia. I widocznie dlatego trzeba przede wszystkim wiedzieć, co się chce przekazać przy użyciu specyfiki poetyki filmowej. Pozostałe kwestie — to drobnostki, gdyż wszystkiego, z wyjątkiem myślenia, można się nauczyć. Wydaje się na pozór, iż niemożliwe jest podniesienie ciężaru ponad siły. A jednak — jest to jedyna metoda. Niezależnie od tego, jak będzie ciężko, nie należy obwiniać rzemiosła. Artystą się jest lub nie, i nie można się tego nauczyć, podobnie jak nie ma sensu uczyć się zasad montażu — każdy bowiem artysta-filmowiec musi je odkrywać sam dla siebie.

I dlatego już sam charakter filmowego „pisma” ma zawsze pewien duchowy wymiar. Człowiek, naśladowując cudze pismo, nawet jeśli to robi tylko raz i nigdy więcej, pozostaje tak czy inaczej przestępcą. Podobnie jest z człowiekiem, który choć raz złamie swoje zasady — nigdy już w życiu nie będzie mógł odzyskać swojej moralnej autentyczności. (58a:44—52)

Po latach rozwoju kino osiągnęło możliwość i prawo do formułowania i wyrażania opinii o duchowej sytuacji człowieka. Kino, operując właściwymi sobie środkami, jest w stanie wydawać dzieła dorównujące znaczeniem powieściom Tołstoja czy Dostojewskiego. Poza tym jestem przekonany, że w naszych czasach kino może najlepiej ukazać osiągnięcia kultury swego kraju... (64)

Nie sędzę, aby kino zawierało jakieś gatunki — ono już samo w sobie jest gatunkiem. Chcąc dyskutować o gatunkach, wkroczymy w układ, który pochodzi raczej od kina pojmowanego jako przedsięwzięcie komercyjne. Widzowie przyzwyczaili się już do faktu, że istnieją komedie, filmy historyczne i przygodowe. Wchodząc do sali kinowej wiedzą, jaki rodzaj filmu będą oglądać. Stwierdzam, że przystępując do realizacji filmu z trudnością mógłbym myśleć o jakimś poszczególnym gatunku. Kino jest sztuką złożoną, głęboko poetycką; nie potrzebuje żadnego gwałcącego jego możliwości schematu. Kiedy zrealizowałem *Andrieja Rublowa*, nigdy nie myślałem o nim jako o filmie historycznym, jak również o *Solaris* jako o filmie science fiction. (83:25)

Mówi się, że kino szybko się starzeje. To nieprawda. Starzeją się tylko złe filmy. Jakiś czas temu jeszcze raz oglądałem zrealizowaną już dość dawno, a właściwie to już bardzo dawno, *Przygodę Michelangelo Antonioniego*. I nigdy nie dam się przekonać, że ten film się zestarzał. Mam wrażenie, jakby zrobiony był dzisiaj. Nie ma w nim grama fałszu, nie ma nawet krzty... czegoś, co mogłoby się zestarzeć, chociaż jest to obraz czarno-biały, nawet szary miejscami. Oczywiście, dzisiaj nie dałoby się takiego filmu zrobić. W każdym razie byłoby to bardzo trudne, a i zresztą... wcale niepotrzebne. Chcę tylko powiedzieć, że nawet jeśli się tego typu rzecz dziś zrobiło, to wcale nie byłibyśmy tym zaskoczeni. (97c:126)

Cokolwiek by się mówiło, rozwój takich sztuk jak, na przykład, literatura trwa tysiąclecia i, żeby zrozumieć i właściwie móc ocenić twórczość wielu pisarzy, trzeba po prostu dużo wiedzieć... Kino przez długi okres rozwoju dorastało — jak inne „uznane” gałęzie sztuki — do problemów swego czasu. Dzisiaj przyjęto, jak się zdaje, jego dojrzałość za rzecz dowiedzioną... Nie wiem... Być może, któregoś z twórców filmowych dałoby się postawić w jednym szeregu z Puszkim, Dostojewskim, Tomaszem Mannem... ale ja nie jestem o tym przekonany. I chyba wiem nawet dlaczego. Dlatego, że kino ciągle jeszcze poszukuje właściwego sobie języka, z rzadka tylko zbliżając się do pełnej artystycznej suwerenności. Dążenie filmowców w tym kierunku jest od początku hamowane „dwuznacznym usytuowaniem kinematografii między przemysłem a sztuką” i „pierwotnym grzechem” jej jarmarcznego rodowodu. Zagadnienie pełnej autonomii języka filmowego nie zostało dotychczas rozwiązane i nie jest wcale proste... Nawet profesjonalści mówiący o „współczesnym języku filmowym” często określają w ten sposób jedynie zbiór rozmaitych „modnych” współcześnie chwytów formalnych, zapożyczonych zresztą najczęściej z sąsiednich dziedzin sztuki. Wydaje mi się, że czas już najwyższy, aby pomyśleć o wartościach samej sztuki filmowej, nie trwoniąc sił na filmy-efemerydy.

Ponieważ jednak sami nie bardzo wiemy, jakie jest „tworzywo”, z którego kształtujemy materię przyszłego filmu (tak jak malarz wie, że tworzy obraz z poszczególnych barw, a pisarz — ze słów), to najwidoczniej warunkiem zrozumienia jakiegoś filmu jest pojmowanie albo odczuwanie charakteru wypowiedzi, uchwycenie logiki jego języka. Mówię „odczuwanie”, zdarzają się bowiem zupełnie niewykształceni widzowie obdarzeni jednak subtelną, wrodzoną wrażliwością na sztukę lub na określonego twórcę. Intuicja pozwala im dokładnie uchwycić jego sposób widzenia świata, jako odpowiadający ich własnemu. Podczas gdy pierwsi bywalcy kinematografu opuszczali w panice salę na widok parowozu wjeżdżającego na nich z ekranu albo krzyczeli z przerażenia, biorąc zbliżenie za „odciętą głowę”, to dzisiejszy widz nie ma wątpliwości co do natury tych chwy-

tów — a kino nadal poszukuje własnego języka... Sztuka filmowa, jako całość, zajęta jest poszukiwaniem swej specyfiki, a w tym ogólnym dążeniu każdy twórca filmowy szuka własnego indywidualnego głosu — wszyscy bowiem malarze używają do malowania farb, ale obrazów powstaje olbrzymia różnorodność. Aby więc „najbardziej masowa ze sztuk” stała się rzeczywiście Sztuką i to Sztuką masową, potrzeba jeszcze wielu wysiłków zarówno ze strony twórców, jak i widzów. (42b:80—81)

Kolor w filmie

Nie wiadomo dlaczego — kino barwne uważane jest przez wszystkich za bardziej realistyczne. Mnie osobiście wydaje się, że kolor w filmie jest wielkim błędem. Dlatego że każda ze sztuk szuka, po pierwsze — dróg ku prawdzie, po drugie — sposobów uogólniania pewnych zjawisk, uogólniania za pomocą swojego „narzędzia”, jakim jest myślenie obrazowe. (...) Specyfika odbioru filmów kolorowych leży na pograniczu fizjologii i psychologii, to znaczy wiąże się w rzeczywistości z fizjologicznymi i psychologicznymi predyspozycjami człowieka w zakresie percepcji barw. Co to znaczy? Wszyscy na co dzień żyjemy w świecie barw, to jest jasne. Ale tak naprawdę, to nigdy o tym nie myślimy, tak długo, dopóki nagle sobie o tym nie przypomnimy, dopóki sobie tego nie uświadomimy. Ale jakże to tak? Patrzymy i nie widzimy? A jednak. Bywa przecież i tak, że słuchamy i nie słyszymy. Krótko mówiąc, nie myślimy o kolorach, gdy widzimy wokół siebie barwny świat. Ale kiedy kręcimy film w kolorze i musimy ten świat „zorganizować” w jakiś konkretny kadr, wtedy od razu cała nasza uwaga skupia się na tym, że świat zamknięty w tym kadrze ma barwę. I co więcej, na tym się nie kończy, bo do tego samego — do oglądania naszych kolorowych widokówek — zmuszamy widza.

A jak jest z kinem czarno-białym? Myślę, że film czarno-

-biały jest bogatszy w środki wyrazu i jednocześnie posiada tę szczególną zdolność, że nie zwraca uwagi widza na naturalną obecność barw. Krótko mówiąc, uważam, że jeśli chcemy mówić o realizmie sztuki, o prawdzie przekazu i tak dalej, to musimy pamiętać o tym, że znacznie większą wagę posiada moment niezauważenia przez widza koloru niż sytuacja odwrotna. Taki jest mój punkt widzenia. Uważam, że kino czarno-białe jest bardziej realistyczne, bardziej autentyczne. Sądzę także, że kolor w filmie jest źródłem fałszu. Na przykład realizm, moim zdaniem, nigdy nie mógłby istnieć w formie kina barwnego. To by było niewiarygodnie proste... przeciw naturze. Prawda życia nie jest jeszcze prawdą sztuki. Dlatego zresztą kino barwne stało się już właściwie zjawiskiem czysto komercyjnym. Co prawda w swoim czasie miały miejsce pewne odkrycia w tej dziedzinie, będące wynikiem poszukiwań nowych środków wyrazu, ale teraz już się to skończyło i obawiam się, że nie ma już do tych zjawisk powrotu. Bo naprawdę nie o kolor tu idzie, jeśli ktoś tak myśli, to jest w błędzie. (97c:123—124)

Realizuję filmy czarno-białe, gdyż uważam, że kolor w filmie deformuje rzeczywistość, że jest czynnikiem odrealniającym obraz filmowy i treści, jakie ze sobą niesie. Kolor w filmie zawsze będzie przypominać pewną oleodrukowość, będzie w jakimś stopniu niezgodny z zapisem świata. (64)

Kiedyś odrzucałem kolor w kinie. Od tamtej pory moje poglądy się zmieniły. Zrealizowałem już dwa filmy barwne. Jednak nadal podtrzymuję niektóre z moich poprzednich sądów. Kolor powinien przede wszystkim odpowiadać sposobowi obecności czasu na ekranie, wyrażać go i uzupełniać. W filmach barwnych scenograf (podobnie jak reżyser i operator) powinien wykazać się smakiem. Z użyciem barwy wiąże się największe niebezpieczeństwo sprowadzenia kina do postaci kolorowych, ruchomych obrazków, do „ożywionego malarstwa”.

Na przykład, w filmie *Zwierciadło*, wspólnie ze scenografem Nikołajem Dwigubskim i operatorem Georgijem Rerbergiem

postanowiliśmy, że w zależności od pory dnia, miejsca akcji i nastroju bohaterki, sfilmujemy ją w trzech sukienkach o różnych odcieniach. W ten sposób udało nam się zarejestrować w barwie stroju proces przemian czasowych. (52:182)

Nie znam filmowca, który zdecydowałby się dziś nakręcić film wyłącznie czarno-biały. Widzowie lubią filmy barwne, lecz ja dość nietypowo sądę, że kolor jest o wiele mniej realistyczny niż czerń i biel. W codziennym życiu na ogół nie myślimy o barwach. W kinie przeciwnie — widz natychmiast zauważa barwę i jej natężenie. Właśnie to zdradza konwencjonalny charakter koloru w filmie. Dla mnie czerń i biel posiadają własność intensywnego i niezapomnianego wyrazu, nadal będę kręcił filmy zawierające wiele bieli i czerni. Myślę, że kino, jeżeli przetrwa, może nawet powrócić do filmów czarno-białych. (83:28)

Bardzo żałuję, że filmy czarno-białe kręci się coraz rzadziej, że filmowcy zwrócili się w stronę koloru. Wydaje mi się, że wiąże się to z wielką stratą możliwości wyrazu ekspresji w kinie. Dlatego staram się zachować w moich filmach technikę czarno-białą. Dotyczy to przede wszystkim sekwencji filmowanych w czasie niektórych godzin w ciągu dnia, na przykład wczesnym rankiem, kiedy jeszcze trudno odróżnić kolory. W ogóle jest mi trudno oderwać się od bieli i czerni. Również w przyszłości będę starał się stosować technikę czarno-białą. (67:49)

O reżyserii i pracy z aktorem

Kino obejmuje dwie kategorie reżyserów: jedni próbują odtworzyć to, co ich otacza, próbują imitować świat, w którym przyszło im żyć, drudzy — kreują swój własny. Ci, którzy przenoszą na ekran swoją własną wizję świata, są poetami, i tak

się składa, że są to największe nazwiska współczesnego kina. Mam tu na myśli przede wszystkim Bressona, Dowżenkę, Mizoguchiego, Bergmana, Buñuela, Kurosawę. I chyba właśnie dlatego jest im tak trudno rozpowszechniać własne filmy. Bo widz przywykł niestety do jakiegoś umownego, wymaginowanego, nie istniejącego po prostu świata, do kina, które jest jak gdyby wypadkową jego własnych interesów i upodobań. A reżyserzy, których wymieniałem, zawsze opierali się temu totalnemu poddawaniu się gustom widowni. Wcale nie dlatego, by tworzyć kino trudne, niezrozumiałe w odbiorze, ale po to, by „podejrzeć” i wydobyć coś, co tkwi w nas wszystkich gdzieś bardzo, bardzo głęboko, i co zwykle skrzętnie ukrywamy przed ludzkim okiem i uchem.

Nie da się natomiast tego powiedzieć o tak zwanych filmach komercyjnych. To nie one przecież są odpowiedzią na oczekiwania tych widzów, których pociąga w kinie psychologiczna głębia. (97c:121—122)

Kino jest sztuką poważną i trudną, wymaga ogromnych poświęceń i to właśnie ty musisz do niego należeć, a nie odwrotnie. To kino wykorzystuje ciebie w życiu. Oto, dlaczego uważam, że należy się nauczyć kinem posługiwać, a nie jemu poświęcać. (95)

Co jest najważniejsze w pracy reżysera filmowego? Moim zdaniem — wcale nie najważniejsze jest to, co nazywamy warsztatem. Warsztat to problem czysto praktyczny, bez niego, oczywiście, reżyser nie może się obejść. Najważniejsza jest umiejętność tworzenia całościowych, skończonych dzieł. (31)

Autorska praca reżysera w kinie rozpoczyna się od wyboru scenariusza, to znaczy od określenia idei przyszłego dzieła. Założoną w scenariuszu ideę reżyser przekształca we własną koncepcję. Jedynie wówczas, gdy idea ta stanie się jego własną,

twórca będzie mógł przedstawić ją na ekranie. Koncepcja reżysera może odejść od założeń literackich. Zachowanie ładu stworzonego przez scenarzystę nie jest najważniejsze, zasadniczym zadaniem jest wyrażenie idei. Jeżeli zniszczę koncepcję scenarzysty, to w czasie pracy na ruinach scenariusza powinno pojawić się moje objaśnienie.

Nieunikniony konflikt ze scenariuszem daje niekiedy pozytywny rezultat — rodzi się moja, reżyserska interpretacja **idei wyrażonej przez scenarzystę.**

Nie oznacza to oczywiście, że można kręcić film bez scenariusza. Dobry utwór literacki przekazuje reżyserowi swoisty impuls emocjonalny, tworzy określony nastrój i wprowadza w atmosferę akcji. Jego założenia staną się dla reżysera ważne i cenne jedynie wówczas, kiedy prezentowany problem stanie się jego problemem osobistym i autorskim. Może się to dokonać w procesie konfrontacji sytuacji założonej z własnymi doświadczeniami. Jest to rozumiany w sposób autorski proces przezwyciężania przeżyć reżysera i autorskiego rozmieszczania akcentów. Proces ten dotyczy wszystkich, nawet ogólnych problemów.

Niezależnie od podejmowanego tematu, powinniśmy pamiętać, że reżyser staje się pełnoprawnym autorem swojego dzieła jedynie wówczas, gdy w filmie pojawi się jego indywidualny system obrazowy, własny, odrębny sposób postrzegania świata. Można to osiągnąć jedynie poprzez dokładne rozważenie i określenie własnych możliwości.

Odnaleźć własny sposób wyrażania jakiegokolwiek idei — to odnaleźć samego siebie. Niekiedy niezwykle trudno jest odnaleźć sposób wyrażania, umożliwiający wypowiedzenie poprzez problematykę dzieła samego siebie. Niezależnie od trudności, które się z tym wiążą, indywidualna koncepcja twórcy może stać się własnością innych jedynie po jej głębokim uwewnętrznieniu przez artystę.

Proces krystalizacji koncepcji wymaga od reżysera olbrzymiego wysiłku woli. Sądzę, że postawa głębokiego zaangażowania ma w twórczości decydujące znaczenie. Należy stale pamiętać... myśleć... myśleć w ciągu dnia... myśleć zasypiając... myśleć także w czasie snu...

Silna wola może mieć w twórczości filmowej także inne zastosowanie. Reżyser, aby nie zmienić się w dogmatyka, musi niejednokrotnie niszczyć już istniejącą, stworzoną z wielkim trudem, zwartą i całościową koncepcję. Należy pamiętać, że utalentowany reżyser często buduje wspaniałą i przejrzystą koncepcję, tworzy wyłącznie na jej podstawie, lecz nagle burzy ją i, pragnąc zbliżyć się do życia, stara się możliwie najpełniej przedstawić ideę jakiegoś epizodu.

Sądzę, że sztuka jest formą poznania. Należy przez cały czas szukać możliwości nowego spojrzenia na zwykłe wydarzenia i rzeczy. Doświadczenie naszego życia osadza się w naszej świadomości. Nasza pamięć, nasze emocje i problemy współczesności — suma tych składników otwiera możliwość urzeczywistnienia pomysłu. Podążając dokładnie śladem pewnej koncepcji, choćby najwspanialszej, możemy w nieodwracalny sposób uszkodzić żywą tkankę filmu i otrzymać w rezultacie dzieło nieudane. Natomiast pojedynek z własną koncepcją może dodać filmowi zwartości i wzbogacić jego nastrój.

Kino poznaje prawa życia, gdyż chce się do niego maksymalnie przybliżyć. Indywidualność twórcy decyduje o doborze faktów życiowych, które zamierza on odtworzyć bądź zrekonstruować. (Myślę o odczuwanych przez człowieka licznych i różnorodnych związkach istniejących pomiędzy nim i środowiskiem). Osobowość reżysera filtruje założone okoliczności i zdarzenia. Niekiedy materia dzieła narusza zamiar autora. Reżyser, dążąc do wiernego odtworzenia wszystkich związków, może pozabawić film autorskiej indywidualności; zebrany materiał mści się wówczas na twórcy. Im mniej faktów życiowych odtwarza autor filmu, w tym bardziej jaskrawe i interesujące obrazy przekształcają się one na ekranie. W końcowym rezultacie pracy nie jest ważny literalny zapis wydarzenia, lecz uzyskanie iluzji życia. (30:50—51)

Amerykanie swego czasu rozpisali ankietę, w której pytano o najtrudniejsze i najbardziej niebezpieczne zawody, takie, które nierzadko są przyczyną przedwczesnej śmierci. To było chyba

jeszcze przed czterdziestym piątym rokiem. Akurat wtedy, gdy zrzucono bombę na Hiroszimę. Na pierwszym miejscu znaleźli się oblatywacze samolotów, a na drugim reżyserzy filmowi. I to nie jest dziełem przypadku. Ten zawód jest zawodem potwornie trudnym, zabójczym, samobójczym. Przede wszystkim dlatego że niezmiernie trudno jest być w kinie samym sobą, bo znacznie wygodniej się podobać, niż być odrzuconym. A podobać się nie należy, to znaczy, nie powinno się do tego dążyć. Kiedy reżyser zaczyna myśleć o tym, by zdobyć widownię, sypią się natychmiast błędy, jeden za drugim. Więcej wtedy myśli się o sukcesie, niż o istocie pracy dla kina, pracy dla sztuki przez duże S, bo kino jest wielką sztuką, chociaż dziś akurat obserwujemy jego totalny upadek... (97c:126)

Gdybym nauczał w szkole filmowej, odradzałbym studentom reżyserską przyszłość. Staralbym się napędzić im stracha i odciągnąć ich wszystkimi możliwymi sposobami. Nikt nie podejrzewa, jakiej walki i mozolnego wysiłku wymaga praca filmowca. Prawdziwa praca reżysera to nie ta, bardzo pociągająca, z aktorami na planie. W rzeczywistości nie różni się ona od wewnętrznej pracy twórczej poety czy kompozytora. Ten sposób widzenia naszej działalności nie jest wcale częsty. Przeciwnie, zawód reżysera uchodzi za przyjemny, pociągający i zabawny. (83:26)

Jestem przekonany, że można stać się dobrym reżyserem bez uczęszczania do szkoły filmowej. Wystarczy jedynie obserwować pracę tego nauczyciela, który nas szczególnie interesuje. (48:8)

Trudno jest mi udzielać porad innym, ale podstawową rzeczą, którą mógłbym powiedzieć młodemu reżyserowi, jest to, że trzeba nauczyć się nie oddzielać własnej pracy, filmów i kina od życia, które należy prowadzić w taki sposób, aby nie powstał rozłam pomiędzy własnymi dziełami, własną pracą i własnym

postępowaniem. Reżyser jest podobny do malarza, poety, muzyka, gdyż także i od niego wymaga się, by dawał z siebie wszystko. (95)

W ZSRR państwo ma cierpliwy stosunek do niepowodzeń reżyserów. Na Zachodzie konkurencja i selekcja sprawiają, że producent zatrudnia jedynie tego reżysera, który mu odpowiada i który daje gwarancję dobrego wykonania pracy. U nas nie trzeba walczyć o przeżycie. O wiele łatwiej jest dostać pracę i o wiele trudniej ją utracić niż u was. Można zrobić bardzo zły film i zachować posadę. Sądzę, że takie warunki nie kształtują postawy reżysera, nie obligują go do dobrej pracy i tym samym mu szkodzą. Nie istnieją ostro zarysowane warunki produkcji. Fellini mówił mi, że, jego zdaniem, kino jest sztuką, która wymaga wyspecjalizowanej produkcji. Prawdziwe filmy należy pokazywać nielicznym, nawet za cenę wyższych kosztów. (70:125)

Z kim jest najtrudniej pracować na planie? Ze wszystkimi można znaleźć wspólny język, ale z reguły najbardziej niezależny w kinie jest scenograf. Wypowiada się w filmie w sposób bardzo konkretny, a wyniki jego pracy są zawsze obecne w sfilmowanych kadrach. Nie można ich w żaden sposób ukryć. Operator w mniejszym lub większym stopniu kryje się za obrazem, który kręci, to znaczy, że w najlepszym wypadku jest niewidoczny. Ale scenograf, jego metoda pracy i styl mają na film poważny wpływ. I zawsze jest tak, że trzeba pokonać, przezwyciężyć scenografa. Wyeliminowanie jego cech stylistycznych jest zazwyczaj trudne. Ktoś może powiedzieć, że to dobrze, jeżeli scenograf wnosi coś swojego... W pewnym sensie to dobrze, lecz w innym nie, ponieważ jest sprawą bardzo ważną, aby w filmie powstało wrażenie, że szczegóły świata przedstawionego istnieją w sposób absolutnie obiektywny. Innymi słowy, scenograf musi lepiej niż inni zrozumieć idee autora. Brak tego porozumienia będzie w filmie bardziej widoczny niż błędy operatora, kompozytora czy aktorów... (70:125—126)

Dobór aktorów jest zawsze problemem. Staram się pracować z aktorami, z którymi miałem już do czynienia. Kiedyś uważałem, że powinienem odkrywać do nowych ról nowych aktorów. Później doszedłem do wniosku, że nie muszę podporządkowywać się tej zasadzie. Każdy dobry aktor dysponuje niewyczerpanymi możliwościami. Błędem jest sądzić, że jedna interpretacja może wyczerpać jego zdolności. To zdarza się tylko miernym aktorom. Z jednym wszakże wyjątkiem: aktora, który zdobył sławę po jednej roli i stał się niezdolny do stworzenia czegoś innego. To doprawdy cud, że tego rodzaju sytuacje prawie się już w kinie nie zdarzają. Staram się zawsze pracować z aktorami, których szanuję. Niezbyt pociągają mnie nowe kontakty. Moi aktorzy nigdy mnie w zasadzie nie rozczarowali. Kiedy wybieram odtwórcę, staram się postawić go w sytuacji postaci ze scenariusza. Filmowiec potrafi zawczasu wyczuć prawdę lub sztuczność konkretnej sytuacji. Jest to kwestia wycucia, którą można porównać do słuchu u muzyka. (83:26)

Pracowałem w teatrze i doskonale wiem, co znaczy Stanisławski dla sztuki teatru. Jestem przekonany, że jego metoda jest zupełnie nieprzydatna w kinie.

Na przykład, Amerykanie bardzo Stanisławskiego lubią. W Stanach Zjednoczonych powstała niegdyś szkoła wierna jego spuściźnie i teorii. Studiował w tym duchu między innymi Marlon Brando. Nie wiem, co jego aktorstwo ma wspólnego z metodą Stanisławskiego. Marlon Brando jest typowym Amerykaninem, w pierwszej chwili jest ekspresywny, a dopiero potem głęboki. Jednak już od początku wszystko w jego grze jest na zewnątrz, od razu, gdy tylko się pojawi, wiadomo, co ma we wnętrzu. Kiedy natomiast pojawia się, powiedzmy, Liv Ullman... nie rozumiemy nic z tego, co ona czuje, i dopiero w pewnym momencie, pod koniec filmu, nagle odnosimy wrażenie niezwykłej prawdy i szczerości.

Chcę powiedzieć, że wszystko jest relatywne. Być może, metoda Stanisławskiego miała wpływ na Marlona Brandona w początkowej fazie jego kariery i na tych wszystkich aktorów, któ-

rzy mówią o wpływie Stanisławskiego na ich pracę, ale w gruncie rzeczy to, co jest podstawowe, należało do żyjącego Stanisławskiego. Odnoszę wrażenie, że Stanisławski był dobry dla swojego teatru i dla aktorów, których wychował w swoim duchu; metoda Stanisławskiego była dobra dla samego Stanisławskiego.

Uważam, że system Stanisławskiego nie może być uniwersalny, może być pomocny aktorowi, lecz nie jest to kanon, uniwersalne prawo, którego nie należy podważać w procesie kształtowania aktora. Reżyser sam powinien kształcić aktorów w swoim teatrze. Istnieją przecież różni reżyserzy. Na przykład w teatrze rosyjskim tworzyli między innymi Meyerhold, Tairow, Wachtangow, Stanisławski. Byli znakomitymi reżyserami, a każdy z nich pracował z aktorem na swój sposób. Każdy reżyser musi mieć własny system. W pracy z aktorem wszystko jest przecież tak bardzo indywidualne, zależy od roli, od chwili, od stosunku do danej postaci... Kino jest rzeczą tak żywą... W teatrze jest zupełnie inaczej. W teatrze istnieje pewna bardziej określona, bardziej precyzyjna forma pracy z aktorami. Kolałną wagę mają próby, inne są środki wyrazu aktorskiego... (70:126—127)

Na ogół staram się nie udzielać wyjaśnień aktorom, staram się rozmawiać z nimi jak najmniej. U nas uważa się zazwyczaj, że pracując z aktorami należy dużo mówić i że jest to bardzo pomocne... Nie, tak nie jest. Z aktorami należy rozmawiać jak najmniej. Oczywiście, trzeba coś niecoś wyjaśnić i odpowiedzieć na zadane pytania. Jeżeli widzimy, że aktorzy próbują coś przed rozpoczęciem zdjęć i widzimy, że się w czymś mylą, to wówczas należy wtrącić się jedynie wtedy, gdy trzeba ich poprawić. Nigdy nie należy prowadzić tak zwanych „pokrzepiających” rozmów. Zauważyłem, że aktor często sam odnajduje sposób zagrania określonej sceny. Zazwyczaj rezultat jego własnego wysiłku jest głębszy i bardziej ekspresywny, a stąd znacznie ciekawszy, niż w wypadku narzucenia mu rozwiązania przez reżysera. Chyba najkorzystniej byłoby, gdyby aktor sam od-

nalazł na planie to, co ma zrobić, i wykonał to. Nie chodzi mi o improwizację, to nie tak... Myślę o podejściu bezpośrednim, o chwili szczerości. (70:126)

O filmie jako towarze

Jeżeli przyjmiemy, że film jest formą sztuki, aczkolwiek formą młodą, musimy zadać sobie pytanie, czym jest sztuka. Dzieło sztuki jest wyrazem najwyższych wartości duchowych w człowieku i narodzie. Jest to oczywiste. Ideały wyrażone poprzez formę nie są jednak dostępne wszystkim w taki sam sposób. Olbrzymia liczba osób znajduje się bardzo daleko od owych wyżyn duchowych. Gdyby nie było tej różnicy, owego reliefu na konturze idei, nie byłoby rozwoju duchowego. Elektryczność istnieje dzięki różnicy potencjałów pomiędzy dwoma biegunami. Sądzę, że nie można mówić, iż sztuka reprezentuje wartości elitarne, gdyż w sensie duchowym punkt położony najwyżej wpływa na punkt najniższy. Jeżeli sztuka miałaby zostać sprowadzona w dół, do poziomu mas, a być może dziś ma miejsce właśnie taka sytuacja, to zostałaby pozbawiona efektu duchowego. Jej działanie na sferę duchową człowieka byłoby niemożliwe. Sztuka jest ze swej natury arystokratyczna, ale tylko w najlepszym sensie tego słowa. W każdym człowieku znajduje się element szlachetny i sztuka zwraca się właśnie w stronę tej arystokratyczności.

Jeżeli producent pragnie sprzedać tak wiele biletów, jak jest to tylko możliwe, to jest to coś innego, inna technologia, inny świat. Niestety, film narodził się jako rodzaj bezpośredniej rozrywki: po wrzuceniu monety widzimy zaczynającą rozbierać się panienkę. Niewiele się to zmieniło od chwili narodzin kina. Wyłamać się z tej formuły było bardzo trudno. (92:29)

Kino narodziło się w sposób grzeszny na targowisku. Przyszło na świat jako środek służący do zarabiania pieniędzy. Żadna inna dyscyplina sztuki nie narodziła się w tym celu. Do dziś każdy, kto robi film, odczuwa konsekwencje tego faktu.

Jeżeli chcemy napisać poemat lub wiersz, potrzebny nam będzie jedynie ołówek i kawałek papieru. Malarz może pracować sam, mając przed sobą jedynie płótno, na którym maluje. Książka pozostanie książką nawet wówczas, gdy nie będzie opublikowana. Franz Kafka nie wydrukował w czasie swojego życia ani jednego utworu. Jan Sebastian Bach był, w porównaniu ze swym synem, osobą nieznaną. Wszystkie jego utwory były jednak zapisane na papierze. Nie można nakręcić filmu pracując samodzielnie. Aby zrobić film, trzeba, przede wszystkim, zdobyć pieniądze. Być może prawdziwe jest twierdzenie, że kino narodziło się, aby służyć rozrywce. Ale nie jest prawdą, że kino jest rozrywką. Kino jest wysoce poetycką dyscypliną sztuki. Goethe powiedział kiedyś, że równie trudno przeczytać dobrą książkę, jak ją napisać. Kino jest wielką sztuką. Lecz nie osiągnie ono najwyższego poziomu, gdy projekt filmu będzie zależny od pieniędzy i pieniądze będą decydowały, czy zostanie zrealizowany.

Przez wiele lat publiczność domagała się filmów rozrywkowych. W rezultacie kino stało się rozrywką. Obecnie widzowie rozczarowani i znudzeni opuszczają kina. Dlaczego cytuję Goethego? Ponieważ sztuka jest misterium, sztuka mówi o nieskończoności. Jest misterium samym w sobie. Jeżeli kiedykolwiek zrobiłbym film, który podobałby się każdemu, miałbym poczucie, że zrobiłem coś zasadniczo niewłaściwego. Nie chciałbym nakręcić filmu, który podobałby się każdemu jak studolary banknot.

Intuicja mówi mi, że publiczność filmowa znajduje się obecnie w momencie bardzo krytycznym i pragnie znaleźć w kinie już nie rozrywkę, lecz problematykę znacznie głębszą i bardziej zasadniczą, odnoszącą się do jej życia. Mam nadzieję, że producenci filmowi powrócą do czasów, o których zdążyli już zapomnieć, do czasów, w których byli przyjaciółmi i współautorami dzieł tworzonych przez artystów. Można uważać mnie za idealistę, ale ja wierzę w to bardzo głęboko. (90)

Kino w znacznym stopniu zależne jest od pieniędzy. Niezwykłe, ale prawdziwe. Nie chodzi mi nawet o to, że produkcja filmu dużo kosztuje, lecz o to, że film jest towarem i handluje się nim tak samo, jak gumą do żucia, papierosami czy różnymi innymi rzeczami... Sprawa staje się wręcz absurdalna, gdy mówi się nam, że sztuka jest dobra tylko wtedy, gdy się dobrze sprzedaje. Nie narzekam na swój los, gdyż świetnie zdaję sobie sprawę z tego, że skoro kino stanowi produkcję towarową, to nie mogę żądać jakichś szczególnych warunków tworzenia swoich filmów. Takie warunki nie istnieją. Jeśli pragniemy, by film oglądały miliony ludzi, to nigdy nie uda się pogodzić tego z wymogami artystycznymi, z tym, by film taki był wybitnym dziełem sztuki, stał na najwyższym poziomie poetyckim. Może ktoś jednak powiedzieć, że zdarzały się wypadki, że wybitne filmy oglądały miliony ludzi. Owszem, ale było to na początku, gdy kino dopiero się pojawiło, w czasach filmu niemego. Wówczas każdy nowy film wywoływał ogromne zainteresowanie. Dzisiaj widz przywykł do kina i niczym już się go nie zadziwi. Dlatego nie możemy liczyć na to, że wybitne filmy będą oglądać miliony. (96)

Dzisiejsze kino znalazło się w fatalnym położeniu, w każdym razie tu, we Włoszech, w kraju, w którym obecnie pracuję. Ten stan skrajnego kryzysu moi włoscy koledzy nazywają po prostu zanikiem istnienia. Chodzi tu o osoby, o nazwiska w kinematografii najbardziej znaczące. Jest to rzeczywiście bardzo trudny problem. Rzecz w tym, by sami widzowie chcieli w swoim czasie obejrzeć filmy, które mamy w tej chwili w rozpowszechnieniu, dajmy na to, we Włoszech. Po prostu kinematografia zbyt długo wlokła się w ogonie zachcianek widzów, a efekt jest taki, że publiczność, która wcześniej tych filmów chciała, teraz oglądać już ich sobie nie życzy.

Moi włoscy koledzy przeżywają bardzo ciężkie i trudne chwile. Niech Państwo pomyślą — to wspaniałe kino Włoch, ze swoim neorealizmem, ze swoimi wielkimi, znakomitymi, liczącymi się producentami, którzy zrobili tyle wspaniałych, wszystkim

znanych filmów, nagle gdzieś przepadło, rozplynęło się we mgle... Gdzie są ci producenci, którzy swego czasu byli po prostu współtwórcami, w moralnym sensie tego słowa. Był przecież czas, kiedy ci ludzie sprzedawali swoje małe kawiarenki, bary tylko po to, by pomóc swemu koledze-reżyserowi skończyć film. A dziś... Producenci — proszę mi wybaczyć, że tak naskakuję na tych biednych nieszczęśników — chcą tylko forsy i wolą być handlarzami narkotyków. (97c:127—128)

Kryzys filmu pogłębia się — na szczęście. Trudności, jakie przeżywa obecnie sztuka filmowa, są naturalnym następstwem pozycji filmu jako towaru handlowego; sytuacji, do jakiej doszło w latach siedemdziesiątych. Mówię na szczęście, gdyż wierzę, że będę mógł zobaczyć na własne oczy, jak sztuka filmowa odcina się od makulatury, którą teraz sprzedaje się widzom.

W innych dziedzinach sztuki pieniądze płaci się po wykonaniu dzieła — w filmie przed rozpoczęciem pracy. Oznacza to, że producenci i jacyś inni ludzie decydują o wszystkim. Artysta tego robić nie może. Za pieniądze „wypożyczone” na zrobienie filmu producenci kupują dzieło sztuki i zyski zebrane w okresie jego funkcjonowania. Niektórzy próbowali innej drogi: najpierw zrobili film, a później starali się go sprzedać, lecz w obecnych warunkach nic z tego nie wyszło.

O ile się orientuję, na świecie jest tylko pięciu reżyserów, którzy mogą powiedzieć, że zdobyli sobie pozycję, dzięki której mają prawo i możliwość robienia takich filmów, jakie chcą: Robert Bresson, Bergman, Fellini, Antonioni... No, nawet pięciu się nie znajdzie. Może jeszcze Buñuel, ale on robi również często filmy komercyjne.

Oczywiście również i ci reżyserzy mają trudności, ale na ich szczęście są one innego rodzaju. Sprawa jest prosta do wyjaśnienia. Uzależnienie finansowe nie jest kwestią ideologiczną, lecz czysto praktyczną. (71)

Wydaje mi się, że fakt pracy w studiu, uzależnienie od dużej sumy pieniędzy wydawanych na produkcję filmu, wpływa w sposób znaczący na nasz sposób widzenia. Sądzę, że gdyby filmowcy potrafili uwolnić się od konieczności wydawania tylu pieniędzy, kino byłoby zupełnie inne. Często stosujemy pewne rozwiązania jedynie dlatego, że dysponujemy dużą sumą pieniędzy. Jest rzeczą oczywistą, że w zamian studia wolą otrzymać spektakl, jak by to powiedzieć... efektowny, płytki i powierzchowny, odbierany z większą łatwością (z punktu widzenia producentów) przez widza wychowanego w kulturze masowej.

Myślę, że przyszłość kina będzie należała do kinematografii, która uwolni się od władzy pieniądza. Innymi słowy: niezbędne jest, aby środki produkcji stały się tanie. Uważam, że kino wiele by na tym zyskało. (70:120—121)

Myślę, że przyszłość kina to wyzwolenie go od kosztownej, gigantycznej maszyny techniczno-administracyjnej. Nie jest to bynajmniej utopia: technika dokonywania zdjęć i ich powielania postępuje milowymi krokami. Uważam, że doczekamy się czasu, kiedy tworzenie filmu będzie podobne do pisania powieści na maszynie. (64)

O poetach kina

Pokazując Państwu fragmenty kilku filmów, chciałbym zwrócić się w stronę moich własnych upodobań, jeśli chodzi o współczesną kinematografię. Mają to być również przykłady poetyckiego sposobu myślenia, myślenia obrazowego. I wtedy stanie się dla Państwa jasne, co ja rozumiem pod pojęciem obrazu filmowego.

Pierwszy z tych fragmentów przedstawia mężczyznę, młodego mężczyznę, najmłodszego spośród bohaterów filmu *Siedmiu*

samurajów, podczas zasadzki na rozbójników. Ów mężczyzna leży na trawie, w kwiatkach, i boi się, po prostu umiera ze strachu. Proszę popatrzeć, w jaki sposób reżyser oddaje to uczucie strachu. Ten człowiek leży w trawie i drży, ale my nie widzimy, jak on drży, widzimy tylko jak drżą — jakby od tego jego strachu — kwiaty, cały przepiękny dywan kwiatów.

Kolejne ujęcie — to fragment filmu *Nazarin* Buñuela. Przedstawia on drugoplanową postać — kobietę, prostytutkę, ciężko zranioną nożem, i mężczyznę, który się nią opiekuje, który ją ratuje. Chce się jej pić, pije... proszę popatrzeć, jak to robi Buñuel, to dość pouczające...

Ostatnia scena *Nocy* Antonioniego, gdzie Jeanne Moreau wyjmuje list i czyta go bliskiemu człowiekowi, jest chyba jedynym epizodem w całym kinie, gdzie scena miłosna staje się po prostu koniecznością, ale w której bliskość fizyczna nie zwraca na siebie całej uwagi i jest to raczej akt duchowy. W każdym razie w tej sferze skupia się cały ciężar gatunkowy tej sceny. Tych dwoje ludzi właściwie nie ma już sobie nic do powiedzenia, wyczerpali już swoje uczucia. Są sobie nawzajem bardzo bliscy, ale ich miłość, ich bliskość... Swego czasu jedna z moich znajomych powiedziała, że małżeństwo dłuższe niż pięć lat to już kazirodztwo. I właśnie w tym przypadku jest coś z intonacji takiej właśnie bliskości, bliskości bez wyjścia. Niezwykle przejmujący list miłosny... Pierwszy chyba raz poczułem wtedy, zdałem sobie sprawę, jak wielkie przeżycia mogą się stać udziałem widza.

Pokazałem to wszystko, żeby choć trochę przybliżyć Państwu moje upodobania, moich ulubionych reżyserów, bo kiedy zaczynam kręcić nowy film, to zawsze do tych obrazów wracam. Nie dlatego, by je powtarzać. One są dla mnie natchnieniem... Ich poezja, a raczej siła jej twórców polega na tym, że obracają w klejnot wszystko, czego się dotkną.

Sceny, które przed chwilą oglądaliśmy, uważam za unikatowe, wyjątkowe w tym sensie, że z jednej strony tak bardzo odległe od rzeczywistości, a jednocześnie — jak to bywa u prawdziwych, wybitnych twórców — ta ich wyjątkowość w jednej chwili jak gdyby staje się tym, co nazywać przywykliśmy typowość

cią. I w tych — jedynych w swoim rodzaju — scenach rozpoznajemy swój własny, intymny świat. Wszystkie one zrobione są na przekór życzeniom widzów, są raczej hołdem złożonym pięknu i prawdzie niż chęcią przypodobania się.

Dziś bardzo trudno o tym wszystkim mówić, po prostu głupio jakoś. Dlatego, że nikt dziś nie zapłaci grosza za poezję. Ale to właśnie dzięki niej, na przekór temu, co nią nie jest, przetrwa kino. A do jego historii przejdą nie filmy wyzwalające na krótko, na chwilę, emocje widowni, ale te, w których czuje się osobowość twórcy, jego świat wewnętrzny, wrażliwość.

Żeby napisać wiersz, trzeba mieć ołówek i kawałek papieru. Żeby zrobić film, trzeba mieć pieniądze, tak więc kino właściwie już w samym punkcie wyjścia natrafia na trudne do pokonania bariery i osobiście chylę czoło przed reżyserami, którzy starają się robić własne filmy...

Zauważyli Państwo, że wszystkie te filmy żyją swoim własnym rytmem. A dzisiejszy producent? Zawodowcami mianuje tylko takich reżyserów, którzy potrafią sprytnie „skleić” kilka krótkich scenek w szybką „rześką” akcję. A prawda? Cóż go może obchodzić prawda... (97c:124—125)

Kino autorskie to kino poetów. Co to znaczy być poetą kina? Poetami kina są reżyserzy, którzy mają swój własny świat. I starają się ten świat odtworzyć. (96)

Najbliższym mi artystą jest Dowżenko. Był pierwszym, dla którego zagadnienie nastroju, atmosfery filmu było niezmiernie ważne. Głęboko kochał swój kraj. Podzielał jego miłość do ziemi ojczystej i to uczucie zbliża mnie do niego. Dowżenko realizował filmy tak, jak uprawia się ogrody, pielęgnuje kwiaty. Wszystko starał się robić własnymi rękami. Jego miłość do świata i do ludzi była tak wielka, iż zdawało się, że poruszy ziemię z posad. Jego bohaterowie są naturalni, pełni. Chciałbym bardzo się do niego w tym sensie upodobnić. Jeśli mi się to nie uda, będzie to dla mnie bardzo bolesne. (23b:6)

Dowżenko jest mi z pewnością najbliższy, ponieważ jak nikt inny czuł przyrodę, był związany z ziemią. To dla mnie w ogóle bardzo ważne. Oczywiście mam na myśli wczesnego Dowżenkę, z okresu kina niemego — on dla mnie bardzo wiele znaczył. Myślę przede wszystkim o jego koncepcji uduchowienia przyrody, takim swoistym panteizmie. W jakimś sensie — nie dosłownym, oczywiście — panteizm jest mi bardzo bliski. A u Dowżenki to było, w dużym stopniu, on bardzo kochał przyrodę, potrafił ją widzieć i odczuwać. Właśnie to miało dla mnie wielkie znaczenie, wydaje mi się to bardzo ważne. Ostatecznie, filmowcy radzieccy w ogóle nie czuli przyrody, nie rozumieli jej, ona dla nich w żaden sposób nie brzmiała, nic nie znaczyła. Dowżenko był jedynym z reżyserów, który nie odrywał obrazu filmowego od atmosfery, od tej ziemi, od życia itd. Dla wszystkich reżyserów to było tło, mniej lub bardziej normalne, takie sztywne tło, a dla niego to było właściwe środowisko, on czuł się jakoś wewnętrznie związany z życiem przyrody. (116:145)

Darzę głębokim szacunkiem Eisensteina, ale wydaje mi się, że jego estetyka jest przeciwna mojej naturze. W *Pancerniku Potiomkin* i we wczesnych dziełach Eisensteina podziwiam jego przywiązanie do szczegółu, do „realistycznego patosu” kadrów, ale nie do „patosu montażu”. W swoich ostatnich filmach, jak *Aleksander Newski* czy *Iwan Groźny*, nakręconych w studio, ogranicza się do umieszczenia na taśmie szkiców narysowanych wcześniej — co kompletnie nie odpowiada mojej koncepcji montażu, która jest inna. Uważam film za sztukę najbardziej realistyczną, ponieważ opiera się ona na zasadzie całkowitej zgodności z rzeczywistością, na utrwalaniu tej rzeczywistości w każdym ujęciu sfotografowanym oddzielnie — tak jak to miało miejsce we wczesnych filmach Eisensteina. Ewentualne podobieństwa pomiędzy mną a Eisensteinem są sprawą krytyków. Jest mi bardzo trudno oceniać moją twórczość z tego punktu widzenia. Jeśli chodzi o te dwie zasady — realizm obrazu

z jednej strony i montażu z drugiej, to wydaje mi się, że w tych punktach nasze drogi się rozchodzą. Specyfika kina polega na utrwalaniu czasu; film posługuje się uchwyconym czasem jak jakąś jednostką miary estetycznej, którą można powtarzać nieskończenie. Żadna inna sztuka nie dysponuje tą właściwością. Im bardziej obraz jest realistyczny, bliższy życiu, tym bardziej autentyczny jest czas uchwycony, a nie sfabrykowany, odtworzony... On rzeczywiście jest i odtworzony, i sfabrykowany, ale pozostaje tak bliski rzeczywistości, że jest od niej nierozdzielny.

Moja koncepcja montażu jest następująca: film jest jak rzeka; montaż powinien więc być nieskończenie spontaniczny, jak sama natura. Jesteśmy wciąż we władaniu czasem i wydaje mi się, że aby widzieć wyraźniej, niekoniecznie trzeba posługiwać się zbliżeniem. Aby przyspieszyć rytm, niekoniecznie trzeba skracać sekwencje, ponieważ sam przebieg wydarzeń może ulec przyspieszeniu, stwarzając nowy rodzaj rytmu. Podobnie plan ogólny może stworzyć wrażenie zbliżenia, planu szczegółowego, zależy to tylko od sposobu kompozycji. Oto dlaczego, w tych konkretnych przypadkach, nie łączy mnie nic z Eisensteinem. Co więcej, nie uważam, aby istotą kina było zderzenie dwóch sekwencji, co powinno tworzyć nową wartość — jak twierdził Eisenstein. Przeciwnie; plan *n* jest dla mnie sumą planu pierwszego, drugiego, trzeciego... piątego, dziesiątego plus *n-jeden*; słowem, pozostaje sumą wszystkich kolejnych ujęć, które poprzedzają ujęcie *n*. W ten sposób kształtuje się sens każdego ujęcia jako sumy wszystkich ujęć poprzedzających. Ujęcie pojedyncze nie ma dla mnie żadnego znaczenia. To jest moja koncepcja montażu. Dla mnie ujęcie odizolowane, w stanie surowym, nie ma żadnego znaczenia. Osiąga ono swą pełnię stając się częścią całości. Więcej — zawiera w sobie to, co będzie działało się później. Jest często niepełne, i w takiej postaci jest kręcone, ponieważ bierzemy pod uwagę to, co stanie się później. W czasie moich studiów we WGIK profesor Sworcow z wydziału reżyserii powiedział mi, że w jednym z ostatnich swych listów Eisenstein wyrzekł się swych teorii montażowych, a zwłaszcza sposobu rejestracji na taśmie filmowej scen o charakterze tea-

tralnym — w imię nowych, nurtujących go idei, które mnie także są bliskie. Nie miał jednak czasu ich zastosować w praktyce — przeszkodziła mu w tym śmierć. (23b:4)

Eisenstein to reżyser zupełnie nie zrozumiany przez radzieckich przywódców, zwłaszcza przez Stalina. Nie zrozumiany — gdyby bowiem Stalin zrozumiał istotę jego twórczości, nigdy nie zacząłby go prześladować. Dla mnie jest to absolutna zagadka. Wiem, jak to się stało, mniej więcej się domyślam. Eisenstein był znakomity, gruntownie wykształcony; w tym czasie nie było w kinematografii ani jednego reżysera tak wykształconego, tak inteligentnego człowieka. Wtedy kino robili młodzi chłopcy, przeważnie będący samoukami, którzy nie mieli w ogóle żadnej edukacji, którzy przyszli jak gdyby prosto z rewolucji. (...) Były uczucia, rewolucyjny patos, jakieś nadzieje na przyszłość, jakieś konstruktywne koncepcje przeobrażenia kultury... W ogóle było dobrze... Eisenstein był jednym z nielicznych, może jedynym, który doceniał znaczenie tradycji, wiedział, co to jest ciągłość, spuścizna kulturowa. Ale on nie wchłonił jej w siebie, w swoje serce, on był preintelektualizowany, to był straszliwy racjonalista, chłodny, wyrachowany, kierujący się wyłącznie rozumem. Wszystkie jego konstrukcje były wyspekulowane na papierze. Jak kalkulator. On wszystko rysował. Nie chodzi o to, że rysował kadry, tylko o to, że wszystko obmyślał, a potem wtlaczał w kadr. Nie czerpał z życia, życie w żaden sposób na niego nie oddziaływało. Na niego oddziaływały idee, które konstruował, przekształcał w jakąś formę, z reguły zupełnie martwą, żelazną, bardzo sformalizowaną, suchą, pozbawioną jakiegokolwiek uczucia. Forma filmu, jego cechy formalne, fotografia, światło, atmosfera — to u niego w ogóle nie istniało, wszystko nosiło charakter wyrozumowany, czy to były cytaty z malarstwa, czy jakieś wydumane kompozycje. Była to w pewnym sensie typowa idea kina syntetycznego, gdzie kino okazuje się jak gdyby połączeniem grafiki, malarstwa, teatru, muzyki i wszystkiego innego — ale kina samego w sobie w tym nie było. Jak gdyby suma wszystkich tych tworzyw miała dać tę nową sztukę.

Delikatnie mówiąc — to grube nieporozumienie, ponieważ kino rządzi się swoją własną specyfiką, która odróżnia je od wszystkich innych sztuk. Eisenstein nie wy dobył ze swojej sztuki tego, co nazywamy specyfiką kina, on wykorzystał wszystko po trochu i nie dostrzegł, w czym tkwi specyfika kinematografii. Gdyby doszedł do tego, wówczas by wyciął, odrzucił na bok wszystkie pozostałe rodzaje sztuki i zostawił tylko „to”. (...)

Jego film o Meksyku... Oglądałem ten materiał za granicą. Wydaje mi się, że to jest bardzo słabe, naiwne — z punktu widzenia gry aktorskiej, pogłębienia postaci, sytuacji scenicznej. To kiepski teatr, plakat o strasznie naiwnej kompozycji.

A weźmy, na przykład, *Iwana Groźnego*. Absolutnie nie rozumiem, dlaczego pierwsza część tego filmu została, jak wiadomo, zaaprobowana, zyskała pochwały, a druga została rozgromiona. Dlaczego?! Nie pojmuję. Tam także była przecież mowa o opryczninie, on mówił właśnie o tym, że usprawiedliwia przemoc, opryczninę, która ścinała głowy na prawo i lewo, zwłaszcza bojarom. Eisenstein opowiadał się w tym filmie za umocnieniem jedyńowładztwa, za wzmocnieniem scentralizowanej władzy. Było przecież jasne nawet dla ślepego, o czym jest ten film. I raptem zamiast obsypać go złotem i orderami, zaczynają go za ten film prześladować. Absolutna zagadka.

Potem on robi następny film (już nie mówię o *Aleksandrze Newskim*, bo tutaj wszystko jest jasne, zamówienie społeczne jest oczywiste) *Łąki Bieżyńskie*. (...)

Był taki bohater w latach 20-tych, 30-tych, w czasach kolektywizacji, to był chłopiec, uczeń, który był pionierem i który na nieszczęście pochodził z rodziny kułackiej. I on stał się, jak by to powiedzieć, takim radzieckim świętym, dlatego że doniósł władzom na swoich rodziców. (...)

Eisenstein przedstawił go jak świętego, jak ofiarę, świętą ofiarę, jak męczennika, który oddał życie za ideę. I Eisenstein gubi samego siebie, nagle okazuje się, że znajduje się na krawędzi katastrofy. Nie pojmuję tego. Akurat wszystko na opak. On szukał możliwości, w jaki sposób można by umocnić pewne idee, które unosiły się w powietrzu, a potem panowały powszechnie. I raptem oni to odrzucają.

Chociaż... To należy powiedzieć — historia tego filmu była następująca. Kiedy Eisenstein zaczął go kręcić, jego przyjaciele, koledzy uprzedzili władzę, że Eisenstein robi jakiś antyradziecki film. Formalistyczny i antyradziecki, z domieszką jakiejś podejrzananej mistyki, coś w tym sensie. Przestraszone kierownictwo kinematografii doniosło o tym Stalinowi. W tym było wyrachowanie. I Stalin zażądał przysłania materiału na Kreml. Ogląda ten materiał i oto widzi jakiś pożar, toczą się beczki po pochyleni z drugiego piętra, trwa ratowanie kolchozowego dobra, które — ma się rozumieć — podpalili kułacy. Toczą się beczki z płonącej szopy, jeden raz, drugi, trzeci, w zbliżeniu, w dalekim planie, z góry, z dołu. Po pewnym czasie Stalin nie wytrzymał: „Skończyć z tym skandalem!”. I wyszedł. Z mojego punktu widzenia, Eisenstein jako jeden z największych teoretyków i indywidualności radzieckiego kina został po prostu wykończony przez swoich kolegów. Znam bowiem ludzi, stykałem się z ludźmi, którzy na tych nie kończących się zebraniach oskarżali go o formalizm i odchylenia ideologiczne, krzyczeli, domagali się od niego samokrytyki. Znam ich, rozmawiałem z nimi na ten temat. Oni wyglądali zupełnie inaczej po XX Zjeździe, przedstawiali się jako jego koledzy, którzy go bronili, opowiadali o Eisensteinie jakies bajki, twierdzili, że byli jego przyjaciółmi. A wszyscy deptali go własnymi nogami. Większość. Wiem to dokładnie, od nich samych. Ot, tak było... To bardzo dziwne losy. (116:143—145)

Uważam Bressona za najlepszego realizatora na świecie. Darzę go wielkim respektem. Ale nie widzę między nami ewentualnych podobieństw. Bresson może wyciąć kadr, a ja nie mogę tego zrobić, bo dla mnie byłoby to jak zabicie żywego stworzenia. (111:4)

Bardzo lubię Kurosawę, choć — na przykład — nie podoba mi się jego film *Tron we krwi*. Uważam, że bardzo powierchowicznie powielił szekspirowski temat, poprzestając na umieszczeniu go w japońskich realiach. *Makbet* Szekspira jest znacznie głębszy — zarówno jeśli chodzi o postać głównego bohatera, jak

i istotę konfliktu, o przenikający akcję tragizm. Bardzo lubię filmy *Siedmiu samurajów* i *Sanjuro — samuraj znikąd*. To wstrząsające filmy i równie wspaniałą reżyser. Bez wątpienia jeden z najlepszych na świecie. (...)

W *Tronie we krwi* są zdumiewające sceny. Na przykład, scena zagubienia się bohaterów we mgle na początku filmu została zrealizowana wręcz genialnie. Scena finałowa jednak mnie nie zadowala. Strzała, przeszywająca gardło, jest źle zrobiona. Można zauważyć, że została przyklejona po obu stronach szyi. To psuje wrażenie. Kino nie znosi sztuczności. Jednak bardzo lubię Kurosawę. W filmie historycznym osiągnął więcej niż inni. (...)

U Kurosawy najwyżej cenię współczesny charakter postaci, współczesność problemów i współczesny sposób obserwacji życia. To oczywiste. Kurosawa nie stara się kopiować życia samurajów w danym okresie historycznym. Średniowiecze postrzega bez zbędnej egzotyki. Jest bardzo poważnym twórcą. Związki psychologiczne obecne w jego dziełach, sposób opracowania postaci, przebieg akcji i widzenie świata sprawiają, że opowieść o średniowieczu zmusza nas do myślenia o świecie współczesnym. Odnosimy wrażenie, że wszystko to już znamy. To zasada poznania. Najwyższa według Arystotelesa wartość sztuki. Jeżeli w danym dziele dostrzegamy coś własnego, coś, co jest nam najdroższe, rodzi się radość. U Kurosawy interesujący jest także sposób analizy historii od strony socjalnej. Jeżeli porównamy *Siedmiu samurajów* z filmem *Siedmiu wspaniałych*, nakręconym na podstawie tej samej fabuły, stanie się to wyraźnie widoczne. Historycyzm Kurosawy zbudowany jest na postaciach. Nie są one umowne, lecz rodzą się ze zdarzeń, z życia, w którym uczestniczą. Los każdego samuraja jest inny, a jednak każdy spośród nich — nie posiadając żadnej innej umiejętności oprócz sztuki posługiwania się mieczem, nie chcąc z poczucia dumy chwytać się innych zajęć — odnajduje siebie w służbie dla chłopów, w obronie ich przed wrogami. W końcowej części filmu, w scenie siania ryżu, padają nad mogiłą genialne słowa: samuraje przychodzą i odchodzą, a naród pozostaje — oto idea filmu. Samuraje są jak wiatr. Przybywają i odchodzą wraz z podmuchem. Na ziemi pozostają chłopci.

Siedmiu wspaniałych to typowy western, ze wszystkimi wynikającymi z tego faktu skutkami. Reżyser nie wychodzi w tym wypadku poza ramy gatunku. Dlaczego Kurosawa jest tak znakomity? Ponieważ jego filmy nie należą do żadnego gatunku. Film historyczny? Nie, jest to raczej historia odrodzona, niezwykle prawdziwa, nie mająca nic wspólnego z utartymi kanonami „filmu historycznego”. Natomiast film *Siedmiu wspaniałych* zbudowany został zgodnie z kanonami, których nie sposób naruszyć. Wszystko wiemy już wcześniej. Widz zawczasu wie, co powinno się zdarzyć, i ogląda film dla znakomitych rozwiązań znalezionych w ramach praw, którymi rządzi się western. Nie jest to sztuka, lecz przedsięwzięcie komercyjne. Niezależnie od idei, którą się za pośrednictwem takiego filmu prezentuje, wszystko staje się namiastką, fałszem, nonsensem. (118:78)

Jaki rodzaj podziękowania chciałbym złożyć, gdybym miał zwrócić się do wielkich reżyserów współczesnych lub z przeszłości, w zamian za to, co czuję, za to, co mi dali? Przede wszystkim chciałbym przypomnieć Aleksandra Dowżenkę. *Ziemia Dowżenki* jest niemy filmem, który z punktu widzenia kina poetyckiego uczynił według mnie cuda. Następnie Bresson, który zawsze wywierał na mnie wrażenie i przyciągał mnie przez swój ascetyzm. Wydaje mi się, że jest on jedynym reżyserem na świecie, który osiągnął w kinie absolutną prostotę. Właśnie tak, jak osiągnęli to Bach w muzyce, Leonardo w malarstwie, Tolstoj w literaturze.

Chciałbym przypomnieć Antonioniego, który niegdyś wywarł na mnie swoimi filmami niezapomniane wrażenie. Przede wszystkim *Przygodą*. Zrozumiałem, że koncepcja akcji w kinie jest całkowicie względna. W historiach Antonioniego praktycznie nic się prawie nie dzieje. I właśnie w tym mieści się sens akcji tych jego filmów, które kocham najbardziej.

Fellini podoba mi się za jego dobroć, za miłość do ludzi i za humanitaryzm. Jego wspaniałą barok, piękny — zazdrościłem mu go. Zawsze wywierał na mnie wielkie wrażenie.

Zawsze myślałem o tych filmach, kiedy zaczynałem kręcić jeden ze swoich. Pragnę również wspomnieć o nieodżałowanej

pamięci reżyserze Mizoguchim. Jego filmy wyróżniają się nie spotykaną elegancją, niewiarygodną wzniosłością ujęć i umiejętnościami aktorów. Z czułością i wdzięcznością wspominam Vigo, który jest, moim zdaniem, ojcem współczesnego kina francuskiego. Był inicjatorem „nowej fali”, a to, co dzisiaj mamy, to pozostałe na brzożu, przyniesione przez tę falę resztki. Vigo stworzył kino francuskie, a nikomu, niestety, nie udało się pójść dalej i przewyższyć go.

Zawsze z ogromną przyjemnością wspominam także filmy Siergieja Paradżanowa, który bardzo mi się podoba ze względu na styl, swą paradoksalnie poetycką obecność i umiejętność kochania tego, co piękne. (95)

Spośród współczesnych reżyserów amerykańskich cenię Roberta Altmana, Orsona Wellesa i Johna Forda. Byłem także pod bardzo dużym wrażeniem *undergroundu* lat sześćdziesiątych. Myślałem wówczas, że filmy Shirley Clarke, Johna Cassavetes i kilku innych reżyserów przyczynią się do powstania nowego przemysłu filmowego w Ameryce. Nic z tego jednak nie wyszło. Lubię także filmy Coppoli, dla ich szczególnych, metafizycznych wartości, które najwyraźniej manifestują się w *Ojcu chrześtnym*, który jest dla mnie filmem mistycznym. Nie jest to tylko film o mafii. Znajduję w nim problematykę egzystencjalną i filozoficzną. Coppola jest człowiekiem poważnym. (92:28—29)

Polska szkoła była znana w całym świecie i nie mogła nie wywrzeć na nas jakiegoś wpływu. Szczególnie silne wrażenie zrobiła na nas, jeżeli chodzi o fotografię, sposób filmowego widzenia świata — tak jak pokazywał go, na przykład, Wójcik, operator pracujący z Wajdą i chyba także z Munkiem. *Popiół i diament* to było dla nas objawienie, dla wielu z nas. Wszystko to oddziaływało na nas i bardzo nas inspirowało. Zwłaszcza wyrażony w tych filmach stosunek do prawdy życia, poetyzacja wyrastająca z fotografii filmowej opartej na naturalizmie. To było w swoim czasie niesłychanie ważne, ponieważ do tego czasu kino było takie nieprawdziwe, tekturowe, fałszywe. Zarówno

w warstwie zewnętrznej, jak i w swojej istocie. W filmach polskiej szkoły charakterystyczny był już sam materiał, polscy filmowcy rozumieli, że mają do czynienia z materiałem specyficznym i nie niszczyli go. Wcześniej bowiem kino nie rozróżniało materiału, z jakiego budowano obraz, on był cały zaklejony forniem, tapetami, jakimiś draperiami, no, w ogóle — papier-mâché, i kręcony oczywiście w atelier. I nagle filmowcy zwrócili się w kierunku czystej natury, błota, zniszczonych ścian, ku twarzom aktorów, z których starta została szminka. Obraz przeniknięty był zupełnie innym uczuciem, innym rytmem — i to było dla nas w tamtym czasie bardzo ważne. (116:155)

Wydaje mi się, że francuska „nowa fala” przekształciła się całkowicie w kino komercyjne. Na przykładzie Godarda widać najlepiej, jak wynaturzył się dzisiaj ten tak ambitny niegdyś nurt. Przecież również z niego wyszedł Lelouch, ideolog współczesnego konformizmu. Filmów jego wręcz nie można oglądać. Fellini, Buñuel, Kurosawa, Bergman — to wszystko twórcy, którzy od czasu do czasu podejmują w swych filmach ważną problematykę przedstawiając ją w sposób odkrywczy. Kiedyś Fellini w *Osiem i pół* jak nikt wyraził psychologię współczesnej twórczości filmowej na Zachodzie. Uczynił to w sposób szczerzy i głęboki. Dziś, wydaje mi się, Fellini przeżywa rozterki poszukując dalszej drogi twórczej. Oglądałem ostatni film Buñuela — *Tristanę*. Niestety, jest to bardzo niedobry obraz. A przecież kiedyś udało się Buñuelowi przedstawić w swojej twórczości, na przykładzie katolickiej Hiszpanii, konflikt wolności osobistej i religijnego fanatyzmu. Bardzo cenię każdego z wymienionych przeze mnie twórców, chociaż w ostatnim okresie najlepszym reżyserem Zachodu wydaje mi się Robert Bresson. (31)

Mój stosunek do twórczości Godarda? Nie wiem... Wygląda na to, że nie robi teraz tego, co lubi, ale to jest oczywiście jego sprawa. Robi to, co chce, robi maoistowskie filmy i próbuje udowodnić, że jest ze wszystkich najbardziej na lewo, najbardziej postępowy... jakie to wszystko nudne.

Byłem kiedyś w Szwajcarii jako przewodniczący jury na festiwalu w Locarno. Podczas jakiegoś pikniku czy przyjęcia podeszła do mnie grupa młodych ludzi. Jedna z nich, młoda dziewczyna — bardzo demokratycznie ubrana, w starych dżinsach i znoszonym płaszczu — zapytała, jaki jest mój stosunek do Chin, do Mao Tse-tunga. Powiedziałem, że nie mogę znieść tego dżentelmena, ponieważ zbyt dobrze wiem, kim jest taki człowiek... jestem przecież ze Wschodu. Powiedziała, że nie rozumiem nic z rewolucji, że jesteśmy mieszkańcy, że oni są naprawdę rewolucyjni, ludzie w Europie, ci, którzy czują wielkość ideologii Mao. Dziewczyna wygłaszała rewolucyjne frazesy, rozgniewałem się na nią i kazałem się jej wypchać... *merde...* Dziewczyna nie obraziła się, tylko odeszła na bok, wsiadła do mercedesa, nacisnęła bosą nogą pedał gazu i pojechała do domu.

Z wcześniejszych filmów Godarda widziałem *Do utraty tchu*, *Żołnierzyka* i wiele innych dobrych filmów... *Alphaville*, *Żyć własnym życiem*, *Kobieta jest kobietą* i inne. Te filmy są niezaprzeczalnie interesujące, najbardziej ze wszystkich lubię *Do utraty tchu*... jakoś tak. Mimo wszystko Godardzi, Chabrole i inni wzięli swój początek od Vigo, który zrobił łącznie dwa i pół filmu. Cała „nowa fala” jest dziedzicem genialnego Vigo. Pamiętacie *400 batów* Truffaut’a... wszystko, co jest w tym najlepsze, wzięło się z *Zéro de conduite*. Jednakże nie mogę nazwać wszystkich wspomnianych reżyserów wielkimi osobowościami, co mógłbym powiedzieć o Bressonie, Bergmanie, Antonionim, Fellinim, Mizoguchim, poza nimi chyba nikt więcej... tak, jeszcze o Buñuelu. Wszyscy Francuzi wydają się trochę prowincjonalni w świecie filmu, jest w nich wszystkich coś bardzo filmowego, fałszywie filmowego.

Nie lubię sposobu, w jaki Godard montował *Do utraty tchu*, w jaki zgubił ciągłość montażu. Jest to naturalnie bardzo interesujące, głębokie, ale sedno sprawy tkwi nie tylko w tym. Zdecydowanie bliższy jest mi Bresson, który nie zniszczył żadnych zewnętrznych praw, a stworzył dzieła, spośród których wiele jest, moim zdaniem, po prostu genialnych. Bresson montuje film w sposób spokojny i logiczny, kręci przy użyciu normalne-

go obiektywu, nie nadużywa ruchów kamery — i robi filmy, które naprawdę zapadają w pamięć. (48:8)

Problem wzajemnego oddziaływania na siebie poszczególnych twórców filmu i ich dokonań... Jest to sprawa dość złożona. Na tyle złożona, że trudno chyba twierdzić, jakoby ten czy inny reżyser znajdował się pod wpływem tego czy innego kolegi, i myślę, że będziemy dalecy od prawdy, jeśli zechcemy określić ten wpływ w sposób jednoznaczny. Skoro jednak kino, co jest sprawą oczywistą, dzieje się nie w próżni, ale w określonym kręgu twórców i określonym czasie, to staje się jasne, że ów wpływ jednak istnieje, powiedziałbym nawet, że nie da się go uniknąć. Powstaje tylko pytanie, czym jest ten wpływ? Myślę, że jest to chyba swego rodzaju skłonność czy też słabość tego czy innego artysty do określonego środowiska twórczego i odwrotnie. Po prostu każdy sam stara się wybrać, określić krąg bliskich mu twórców, z którymi dobrze się czuje, wśród których jest — jak to się mówi — w swoim żywiole. I tylko tyle, nic więcej...

Załóżmy, że zapytaliby mnie Państwo teraz, co to znaczy, że Wasz ulubiony Bresson, Antonioni, Bergman, Kurosawa czy Mizoguchi w jakiś sposób wpływa na Was, na to, co robicie i na czym ten wpływ polega. Myślę, że nie na tym, by ich naśladować. Tego po prostu nie da się zrobić, to po pierwsze. Po drugie, jeśli bym sobie taki cel wyznaczył, to byłbym niezmiernie daleki od posłannictwa sztuki, również sztuki filmowej. Dlatego, że najważniejsze — i to w każdej ze sztuk — jest znalezienie własnego języka, własnego spojrzenia, własnych środków ekspresji. Dla mnie osobiście wpływ ulubionych reżyserów to raczej coś w rodzaju możliwości obcowania z nimi i tej bliskości, która pozwala dobrze się wśród nich czuć.

Jeżeli zauważę w trakcie pracy nad filmem, że jakiś jego fragment czy nawet mały tylko kawałeczek kadru staje się mimo woli czymś, co mogłoby być z powodzeniem dziełem jakiegoś innego reżysera, to staram się uniknąć takiego właśnie ujęcia, to znaczy próbuję po prostu znaleźć inne rozwiązanie. Ale to zdarza się w ogóle bardzo rzadko. Właśnie niedawno, chociaż...

właściwie to już dość dawno zdarzyła mi się taka historia. Kręciłem pod Moskwą *Zwierciadło*. I był tam taki maleńki epizodzik, jeden kadr, w którym chłopczyk, bohater filmu, zastanawia się nad tym, co robi w pokoju jego matka z kobietą, której chce sprzedać kolczyki.

Ujęcie to było dosyć proste, to było zbliżenie dwóch kobiet, zbliżenie z tłem. Matka chłopca przyglądała się, jak gospodyni przymierza jej kolczyki, patrząc w lustro. Przy czym lustro... lustro po prostu nie było, ona patrzyła prosto w kamerę, dając nam do zrozumienia, że lustrem jest właśnie kamera. Kiedy układ sceniczny był już gotowy, nagle złapałem się na tym, że takie ujęcie mógłby z powodzeniem zrobić Bergman. Tak to właśnie na zewnątrz wyglądało. I co było dalej? Ostatecznie zostawiłem wszystko tak jak było na początku, ale tylko dlatego, że nagle bardzo zapragnąłem jak gdyby... przesłać pozdrowienie swojemu koledze. Coś w tym rodzaju...

Oczywiście wszystko to wyglądałoby inaczej, gdyby twórca pracował zupełnie sam, „w zamknięciu”, odizolowany od kolegów. (97c:120—121)

Federico Fellini

Federico Fellini, jeden z najslawniejszych reżyserów, ukończył sześćdziesiąt lat. Nie można wyobrazić sobie światowej kinematografii bez Felliniego i jego filmów, które wszyscy znamy.

Wielkość Felliniego wiąże się z głęboką, narodową wymową jego dzieł. W związku z tym (a można by powiedzieć: właśnie dlatego), jego wpływ na światową sztukę filmową był i jest ogromny, wręcz niemożliwy do ogarnięcia.

Walkonie, La strada, Noce Cabirii, Słodkie życie, Osiem i pół, Rzym, Satyricon, Amarcord, Klowni, Casanova, Próba orkiestry — wszystkie te obrazy z pewnością pozostaną w historii kina światowego. Przypominając je sobie po kolei, wgłębiając się w nie, zaczynamy rozumieć, że Federico Fellini, jak każdy wielki, prawdziwy artysta, jest przede wszystkim poetą. Tworzy

swój własny, poetycki świat, aby wyrazić z jego pomocą pełnię swego stosunku do otaczającej go rzeczywistości; pełnię, która dziś, podobnie jak przed dwudziestu laty, wydaje się mu niepojęta, od zawsze pożądana, lecz nieuchwytna...

Celem jego twórczości nie jest rekonstrukcja, odtworzenie otaczającego świata i osadzenie go w realiach materialnych — on zmierza w stronę kina swą własną drogą. Jest to oczywiście droga poety.

Istota Felliniego zawiera się w stworzonym przez niego świecie: indywidualnym, głęboko subiektywnym, umownym i zawsze wyrażającym obdarzonym ludzkimi cechami. Jednak paradoks twórczości poetyckiej polega na tym, że im bardziej subiektywnie odtwarzany jest obraz świata, tym głębiej przenika artysta do jego rzeczywistości obiektywnej...

Twórczość Felliniego jest demokratyczna. Jego świat nie jest wyrafinowany, jest dostępny dla szerokiego kręgu widzów. Przypomnijmy sobie *La strada, Noce Cabirii* albo *Amarcord*... Znając te filmy trudno jest wątpić w znajomość i zrozumienie życia przez reżysera, w jego przenikające istotę życia spojrzenie. Wyraźnie widoczne stają się jego bliskie związki z narodem i wiedza o prostym, „szarym” obywatelu współczesnych Włoch.

Jednak również wówczas, gdy twórca nawiązuje do odległej przeszłości, jak na przykład w *Satyriconie*, natychmiast staje się widoczne jego dążenie do przedstawienia współczesnego mu świata — nie starożytnego Rzymu, lecz tego, co otacza autora każdego dnia, w każdej chwili.

Zadziwiający barok Felliniego, nasycony szczegółami, bogaty, powiedziałbym snydersowski, rubensowski pierwiastek wyraża miłość mistrza do życia, głębię jego natury, kapryśny charakter i zdrową duszę...

Nie można mieć wątpliwości, że cała, naprawdę cała twórczość Federico Felliniego jest wypełniona patosem głębokiej wiary w sens życia. Wydawałoby się, że jest to tak oczywiste, że nie trzeba nawet o tym mówić, ale chciałbym jeszcze raz przypomnieć, że twórczość prawdziwego artysty zawsze zawiera wiarę i nadzieję, zawsze z ufnością patrzy w przyszłość, zawsze wzbudza odczucie duchowej przestrzeni i perspektyw. Także

wówczas, gdy artysta mówi o duchowym kryzysie społeczeństwa, jak zrobił to Fellini w *Słodkim życiu* lub w *Osiem i pół*.

Malując, przemawiając, nalegając, ironizując, oburzając się Fellini wyraża taki ból i w szczególny sposób odczuwaną przez nas miłość, że rodzi się dziwna myśl o rzeczywistym sensie jego obrazów, być może niezgodna z ich pierwotnym przesłaniem, które staje się głębsze, bardziej pojemne i złożone...

Fellini, jakim go poznałem, to przede wszystkim człowiek niezwykle dobry. Wydaje się, że nie było sytuacji, w której nie pomógłby osobie proszącej go o cokolwiek, potrzebującej jego pomocy. A o pomoc zwraca się do niego wielu — starzy przyjaciele i początkujący filmowcy, koledzy i zupełnie obcy ludzie. Świadczy to o wielkości jego charakteru, a przede wszystkim o jego bezinteresowności. Również kiedy autor tych słów, niczym w gruncie rzeczy z Fellinim nie związany, napotkał w czasie swojej pracy we Włoszech rozmaite trudności, Fellini jako pierwszy zaproponował mi pomoc, którą z wdzięcznością przyjąłem.

Wydaje mi się, że żadnemu ze współczesnych artystów nie udało się przedstawić problemu twórczości, duchowej obecności artysty i twórczej osobowości człowieka w ogóle z taką głębią i zrozumieniem, jak zrobił to Fellini w *Osiem i pół*. Historia reżysera znajdującego się w głębokim kryzysie duchowym, jego rozterki i rozpaczliwe próby odnalezienia właściwego tematu, jego bezradność i zmęczenie stały się osnową filmu zadziwiającego i na wskroś oryginalnego. Jest to dzieło głęboko liryczne. Wszystkie przedstawione zdarzenia jakby przeszły, nie, nie jakby, ale w istocie przeszły przez osobowość reżysera i wyrażają jego osobisty, duchowy niepokój. Jednak wszystkie owe kryzysy i rozpaczliwe poszukiwania, na pozór prywatne i nie obowiązujące, nie tylko nie zaciemniają przesłania filmu, ale wprost przeciwnie, niezmiernie zwiększają jego powszechny odbiór. Fellini jest w swym wyznawaniu i otwartości w najwyższym stopniu szczerzy i bezbronny wobec świata zewnętrznego.

Muszę przyznać, że *Osiem i pół* to mój najbardziej ulubiony obraz Felliniego i, jak sądzę, najlepszy jego film; głębia i subtelność zamysłu łączą się tu z prostotą i demokratycznością

wyrazu formalnego, z oszczędnością formy. Wszystko odsłoniło się przed nami tak, jak zamierzył to twórca.

Fellini jest zadziwiająco miły i bezpośredni w kontaktach oraz nadzwyczaj małomówny. Jest bardzo delikatny. I uroczy. Nie w aktorskim, ale głęboko ludzkim znaczeniu tego słowa.

Fellini zna swoją cenę — i tym bardziej znacząca jest jego bezinteresowna uwaga, jaką poświęca swoim przyjaciółom. Jest najznakomitszym reżyserem włoskim. Wydaje się, że „maestra” znają wszyscy: nieznajomi ludzie pozdrawiają go na ulicy. Znam przypadek, kiedy zwrócił się do niego człowiek, którego syn znalazł się w więzieniu: interesant prosił, aby poprawić synowi warunki przetrzymywania. Fellini porozumiał się z kompetentnymi osobami, aby pomóc nieszczęśliwemu ojcu w jego przykłej sytuacji. I ta prośba nie wydała się Felliniemu dziwna.

Federico Fellini jest prawdziwie włoskim, narodowym artystą.

W jego filmach łączy się uroczy, zmysłowy obraz świata prostego człowieka z poetycko subtelnym, złożonym odczuciem realiów — oto, co czyni Felliniego twórcą unikatowym, jedynym i niepowtarzalnym wśród znajomego mi grona reżyserów. Odmiennym od innych...

Chciałbym jeszcze raz wspomnieć o delikatności tego dużego i silnego człowieka, o jego przewrażliwieniu i duchowej subtelności. Cechy te są doskonale widoczne i odczuwalne zarówno w *Klownach*, *Rzymie*, jak i *Amarcordzie*. A jeśli przypomnimy sobie *Noce Cabirii*, gdzie reżyser staje się jawnym obrońcą słabych, pokrzywdzonych ludzi, zagubionych w zaśmieconych przestrzeniach współczesnego miasta... Ta obrona stanowi centrum jego postawy artystycznej, istotę jego estetyki, podstawę wznoszonej przez Felliniego żywej budowli świata.

Owi smutni klowni z *La strady*, *Słodkiego życia*, *Osiem i pół*, a wreszcie klowni z *Klownów!* Czyż nie są oni, przy całej wytworności i subtelności myśli i stylu reżysera, wyraźną demonstracją miłości do prostego (ja powiedziałbym pierwotnego) człowieka?...

Wiele osób sądzi zapewne, że Federico Fellini, artysta o głośnym nazwisku, jest niebywale zamożnym człowiekiem. Rzeczywiście, mógłby się znacznie wzbogacić, przystając na współpracę

z największymi włoskimi, a obecnie przede wszystkim amerykańskimi producentami filmowymi. Lecz on nigdy nie godził się na układy. Wolał płacić sam za własną swobodę twórczą, za możliwość robienia tego, co uważa za potrzebne i ważne.

Podobna alternatywa przesładuje na Zachodzie wielu reżyserów. Jeśli są to wybitni artyści, to unikają współpracy z czyisto komercyjnymi producentami. Inaczej grozi im utrata własnej osobowości, co rzeczywiście zdarza się często...

Obecnie kino włoskie przeżywa trudne chwile. Po prostu brakuje pieniędzy na produkcję włoskich filmów! Nie ma już mecenasów, nikt nie chce zajmować się sztuką... Oczywiście cały ciężar tej sytuacji spada przede wszystkim na barki czołowych i poważnych mistrzów, takich jak Federico Fellini czy Michelangelo Antonioni. Dziś nie jest im lekko. Jednak dotąd, dopóki Fellini będzie mógł, wbrew wszystkiemu, filmować to, co wydaje mu się potrzebne, dotąd włoska sztuka filmowa pozostanie na takim wysokim poziomie, na jaki wspięła się po zwycięstwie nad faszyzmem.

W trudnych warunkach, w których znajduje się obecnie kinematografia włoska, wszystkie spojrzenia — z tym większą nadzieją — zwracają się ku jej największym mistrzom, zwracają się z wiarą, że włoskie kino znajdzie w sobie dość siły, by złapać nowy oddech...

Składając Felliniemu życzenia z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin, korzystam z okazji, aby jeszcze raz podziękować mu za to, że odkrył i powierzył nam swój świat: wspaniały, wytworny, subtelny i ludzki, prosty i smutny. Taki, jakim odczuł go w głębi duszy i stworzył dla nas ten zadziwiający artysta. (72:158—160)

O *Nazarinie* Luisa Buñuela

Jeżeli oglądamy ogromny fresk z bliska, to wiele jego szczegółów, ze zrozumiałych względów, może nas drażnić. Ale w całej kompozycji szczegół nie istnieje w sposób samodzielny, nie wy-

czepuje ani nie kondensuje w sobie wymowy całego dzieła. Jest to oczywiste. Konstrukcja fresku zakłada, że będzie oglądany z pewnej odległości. Podobnie film powstaje z założeniem, że zostanie oceniony dopiero po obejrzeniu go w całości. Tym bardziej że szczegół w filmie jest bardziej złożony, w znaczeniu emocjonalnym, niż szczegół fresku.

Jeden z krytyków filmowych zauważył, że kadr $N = \text{kadr } N_1 + N_2 + N_3 + N_x$, ponieważ kadry w filmie następują po sobie kolejno, w czasie, i to założenie jest podstawą pracy reżysera.

Najlepszym filmem Buñuela jest, moim zdaniem, *Nazarin*. Jedną z podstawowych cech tego dzieła jest prostota. Konstrukcja dramatyczna filmu przypomina przypowieść. Sylwetka bohatera pod wieloma względami kojarzy się z Don Kichotem Cervantesa.

Akcja filmu dzieje się w Meksyku. Głęboko wierzący w Boga padre Don Nazario, ubogi i dobry człowiek, znający doskonale trudne życie mieszkańców swego miasteczka, jest wobec nich zbyt tolerancyjny i demokratyczny. Został duszpasterzem nie z obawy przed ciężkimi warunkami życia, ale zgodnie z sumieniem, z wyboru swego nieskończenie dobrego serca. Don Nazario aktywnie włącza się w życie biednych ludzi, pomaga im jak tylko może i w ten sposób, wedle oceny władz kościelnych, kompromituje swój status duchownego. W wyniku niezbyt skomplikowanych wydarzeń, a także z racji swoich nadmiernie dobrych uczynków, staje się niewygodny dla Kościoła, dla kościelnych działaczy i karierowiczów, i zostaje wygnany z miasta.

Bohater filmu jest bezgranicznie dobry. Prawie jak Chrystus, jak książę Myszkina lub Don Kichot. Jego dobroć staje się przedmiotem ogólnego zainteresowania i nadzieją dla cierpiących.

Kiedy ucieka z miasteczka, dołączają do niego dwie samotne i bezdomne kobiety. Jedna z nich, piękna i młoda, została porzucona przez ukochanego, druga jest nieszczęsną prostytutką, którą Don Nazario ukrył przed policją.

Pewnego dnia bohater filmu nieświadomie zostaje łamistrajkiem i w niezamierzony sposób doprowadza do rozlewu krwi. Innym razem przebywa w zadżumionej wiosce, opuszczonej przez

zdrowych mieszkańców, i razem ze swoimi towarzyszami, nie bojąc się zarazy, opiekuje się chorymi. Ludzie lgną do niego, z nadzieją zwracają się do niego o pomoc. W pewnej wiosce kobiety, biorąc go za świętego, błagają o ocalenie chorego dziecka.

Taka sytuacja zaczyna Nazaria przerażać. Nie jest przecież świętym. Jest po prostu dobrym człowiekiem. Stopniowo, niejako w sposób naturalny, staje się ofiarą tych samych osób, które potrzebują jego pomocy. Przewrotność losu sprawia, że zostaje wtrącony do więzienia. Potem trafia do grupy prowadzonych pod strażą katorżników, którzy z niego szydzą.

Okoliczności zmuszają bohatera pod koniec filmu do coraz większych ofiar i cierpień, oczywistych ze względu na konsekwentną prostolinijność jego poglądów. Jest już tym zmęczony. Nie chce cierpieć. Nie widzi i nie chce dostrzec wzajemnego związku istniejącego pomiędzy dobrem i złem. Jest już jednak za późno, aby się wycofać, przekracza to siły jego duszy. Ponieważ jest bezkompromisowy, życie i ludzie skazują go na cierpienie i samotność. W finale filmu staje się męczennikiem. Analogia ta stanowi założenie symbolicznego zakończenia dzieła i zbliża je do przypowieści.

Reżyser zakłada, że widz dobrze zna Ewangelię. W scenie finałowej odwołuje się do tego fragmentu Ewangelii, w którym Chrystus cierpi pragnienie: „Potem Jezus świadom, że już wszystko się dokonało, aby się wypełniło Pismo, rzekł: «Pragnę»”.

Wycieńczony i głodny Nazarin idzie pod strażą karabinierów drogą wśród tumanów kurzu. Z przeciwka zbliża się chłopska furmanka. Wieśniaczka wiezie na targ owoce. Spragniony karabinier kupuje u niej pomarańcze, a może jabłka. Nazarin, nie mając pieniędzy, stoi na uboczu wbijając wzrok w ziemię. Kobieta pyta o niego karabiniera. Ten wyjaśnia, że jest to katorżnik. Wówczas chłopka bierze z wozu ananas i podaje go Nazarinowi.

Don Nazario drży oszołomiony, gdyż zrozumiał wymowę chwili. Jest ona dla niego ucieleśnieniem cytatu z Ewangelii. Usiłuje odmówić, lecz kobieta wręcza mu ananas. Przyjąwszy go jako symbol cierpienia do ostatniego tchu, Nazarin idzie na swoją Golgotę drogą wśród kurzu, przy wtórze bębnow, patrząc przed siebie rozjaśnionym i tragicznym wzrokiem.

Dobro jest pasywne, zło aktywne — mówi Buñuel. To zupełnie naturalne: akcja filmu rozgrywa się w Meksyku Porfirio Diaza. Trudno krytykować autora za to, że jego własne doświadczenia popychają go do tak dramatycznego zakończenia. To jego doświadczenia. Całkowicie realne i obiektywne.

Często zarzucamy zachodnim twórcom pesymizm. Oni mają prawo do pesymizmu, wartość ich dzieł powinna być określana nie tylko przez wiarę i walkę, lecz także socjalną krytykę społeczeństwa. Stwierdzenie, że postawie autora brakuje wyraźnego stanowiska, byłoby poważnym błędem. Tym bardziej że antyburżuazyjne i antykościelne nastawienie Buñuela jest bardzo żywe i postępowe.

Finał *Nazarina* wywołuje prawdziwie wstrząsające wrażenie. I co szczególnie ważne — nie ze względu na związany z Ewangelią sens symboliczny, lecz ze względu na siłę oddziaływania emocjonalnego. Jest to przykład wyższości siły artystycznego obrazu nad jego wąskim sensem, gdyż dopiero po drugim lub trzecim obejrzeniu *Nazarina* zaczynamy rozumieć jego właściwe znaczenie.

Symbolika tego rodzaju stanowi jednak w przypadku Buñuela wyjątek. W jednym z wywiadów reżyser wspominał, że jego metodzie twórczej obce jest zamiłowanie do symboli, ale że często i z dużą satysfakcją korzysta z tak zwanych „symboli pozornych”. Twórca rozumie pod tym określeniem te szczegóły swoich filmów, które nosząc jakby natrętną formę symbolu, zawierają jedynie ładunek emocjonalny.

W *Nazarinie* odnajdziemy scenę rozmowy bohatera z jego towarzyszami, w której Buñuel wykorzystuje pozorną symbolikę. Znani nam wędrowcy siedzą przy ognisku i rozmawiają. Nazarin zauważa obok siebie na ziemi pełznącego ślimaka. Kładzie go sobie na rękę i przygląda mu się przez pewien czas.

Zgodnie z zamiarem reżysera i scenarzysty rozmowa rozwija się równolegle i nie ma żadnego związku ze ślimakiem. Jednak Buñuel, stosując zbliżenie, pozwala nam dokładnie przyjrzeć się ślimakowi.

Ów specjalny akcent, ze względu na szczególną uwagę, jaką widz kieruje na przedmiot, pozwala temu przedmiotowi (lub

działaniu) przybrać cechy pozbawionego zawartości symbolu. Tego rodzaju mistyfikacja aktywizuje myśli i uwagę widza.

Mówiąc o nieobecności takich symboli, można jednocześnie przypisywać im nieskończenie głęboką treść, której istota będzie niedostępna ze względu na wielką liczbę możliwych znaczeń. Właśnie na niemożności uchwycenia istoty rzeczy polega nieodparty urok pozornych symboli, które stanowią jedną z najbardziej charakterystycznych cech stylu reżyserskiego Buñuela. Analizując metodę twórczą Buñuela, należy zwrócić uwagę na tak zwane „chwyt niedozwolone”, których nadużywanie często się reżyserowi zarzuca. Jest to bardzo interesujące zagadnienie. Tym bardziej że chwyt taki stają się coraz częstsze, są charakterystyczne nie tylko dla Buñuela.

W *Nazarinie* znajdziemy następującą scenę. prostytutka, której współczujący Nazarin udzielił schronienia, śpi na jego łóżku. Kobieta ma gorączkę: została zraniona nożem w czasie ulicznej bójki. Bardzo chce się jej pić, ale w pokoju nie ma nikogo, kto mógłby podać jej wodę. Zsuwa się więc z łóżka i na czworakach podchodzi do dzbanka, który okazuje się być pusty. Wówczas, mdlejąc z pragnienia, zaczyna pić z miski, w której obmywano jej ranę.

Można by splunąć i odmówić rozmowy na temat tej sceny.

Ale chwyt tego rodzaju, bliskie naturalizmowi (ponieważ naturalizm nie jest cechą stylu poszczególnych artystów, lecz kierunkiem literackim), można dostrzec z różnym nasileniem w wielu głośnych filmach i dziełach literackich. Można przypomnieć sceny w szpitalu w znakomitych *Opowiadaniach sewastopolskich* Lwa Tołstoja, scenę na schodach odeskich z *Pancernika Potiomkin* Eisensteina, z toczącym się po stopniach dziecinnym wózkiem, skaczącym po nich beznogim kaleką, z rozbitymi binoklami nauczycielki i wypływającym okiem, a także scenę rozpacz z genialnej *Ziemi Dowżenki*, w której samotną, naga baba rzuca się po izbie, znakomity bieg Czapajewa w ucieczce przed śmiercią i sceny tortur uczestnika ruchu oporu z filmu *Rzym, miasto otwarte*. Przykładem może być także scena zabójstwa przez Połowcewa Choprowa i jego żony w *Zaornym ugorze* Szołochowa, niektóre fragmenty z *Tęczy* Donskiego,

śmierć dziecka zmiażdżonego przez gąsienice czołgu z obrazu *Oni walczyli za ojczyznę* i wiele innych scen...

Podobne przykłady można by mnożyć. Sztuka realistyczna wymaga ostrego prezentowania prawdy, szczególnie w tych dziełach, w których żar idei pozwala zrównoważyć ją realizmem, faktografią i szczegółowym przedstawieniem zdarzenia. Myślę, że bezsensowna byłaby analiza chwytów stylistycznych zawartych w tych dziełach, które stawiają sobie za cel jedynie podkreślenie faktu, że Buñuel nie posiada monopolu na „okrucieństwo”.

Uwagę zwraca coś innego — to, że Buñuel wykorzystuje te środki w sposób oryginalny.

Nazarin jest skonstruowany równomiernie, napięcie narasta stopniowo, rozstrzygnięcie następuje w finale. Film zawiera wiele scen dialogowych, sfilmowanych w sposób niezwykle prosty, jakby mimochodem. Są one przedstawione bez żadnych reżyserskich wybiegów, akcentów i nawyków. Minimalna ilość środków wyrazu i ich wieloznaczność sprawiają, że można byłoby zacząć wątpić w prawdziwość akcji. W prawdziwość, którą pragnęłoby osiągnąć kino. Właśnie w takim momencie Buñuel wprowadza ciężką artylerię w postaci sceny zaspokajania pragnienia. Wywiera ona wstrząsające wrażenie, a przede wszystkim zmusza widza do całkowitej wiary w to, co już się zdarzyło, jak również w to, co dopiero się wydarzy. Tego rodzaju „wstrząsy” utrzymują widza w napięciu; zaczyna on ich podświadomie oczekiwać i pogrąża się tym samym w nerwowej atmosferze, podsycanej przez autora negatywnie zabarwionymi emocjami. Poruszenie emocjonalne nie może narodzić się bez napięcia, które zależy od przeplatania się wrażeń pozytywnych i negatywnych, jak w malarstwie, gdzie wrażenie wywołane zestawieniem barw korzysta z zależności przeciwstawionych sobie lub uzupełniających się kolorów. Zasady kontrastu nie można wyłączyć z listy sposobów, dzięki którym można osiągnąć pożądane wrażenie. Jeśli zaś chodzi o prawo artysty do stosowania takich lub innych chwytów, to jest ono niezaprzeczalne i spory na ten temat nie mają sensu.

Najlepsze filmy Buñuela, takie jak *Nazarin*, *Los olvidados*,

Viridiana, świadczą o jego odwadze cywilnej i dają świadectwo głębi problemów, które stawia przed sobą ten twórca. (65:69—75)

O swojej twórczości

Pracuję w Moskiewskim Studiu Filmowym, które nie zatrudnia pisarzy — to my zamawiamy scenariusze. Studio kupuje te, które interesują realizatorów „Mosfilmu”. Czasami reżyserzy piszą scenariusze sami lub robią to na ich prośbę niektórzy pisarze. „Mosfilm” jest podzielony na kilka „jednostek produkcyjnych”, w których ocenia się jakość scenariuszy, rozważa się koszt każdego projektu i potem zaczyna się produkcję. W chwili gdy Goskino zatwierdzi scenariusz, państwowy bank automatycznie udziela pożyczki i możemy zacząć bezpośrednią pracę nad filmem, jak w każdym innym kraju. „Mosfilm” jest uzależniony od Goskina, ale dysponuje niezbędnym wyposażeniem — atelierami, studiami, laboratoriami — i nie musi prosić o nic na zewnątrz. Kiedy przystępujemy do kręcenia, możemy napotkać ograniczenia innego rodzaju. Po zakończeniu realizacji film musi być zatwierdzony na różnych szczeblach. Najpierw w „Mosfilmie”, w obrębie własnej jednostki „rada twórcza”, skupiająca scenarzystów, reżysera i całą ekipę biorącą udział w realizacji filmu, dyskutuje nad jego jakością. Niemniej jest już raczej za późno, aby nanieść na dzieło jakieś poprawki. Materiał oddawany jest następnie do Goskina, gdzie jest jeszcze przed montażem oglądany i klasyfikowany do pewnej kategorii. Wynagrodzenie ekipy zależy od wybranej kategorii, podobnie jak i liczba kopii przeznaczonych do rozpowszechniania.

Jedyną przyczyną, która mogłaby uniemożliwić wypuszczenie filmu na ekrany, o ile nie okaże się on kompletnym, niemożliwym do uratowania nieporozumieniem, jest jego niezrozumienie. Film może być odebrany w sposób, jakiego reżyser nie przewidywał. Wejście filmu na ekrany może wiązać się z pewną pole-

miką. Jeżeli chodzi o mnie, to miałem przede wszystkim problemy z *Andriejem Rublowem*. Jeszcze dziś nie bardzo potrafię zrozumieć, dlaczego tak długo zwlekano z jego rozpowszechnieniem. Być może, pewnego dnia jakiś historyk, specjalista od kina radzieckiego, odkryje prawdziwy powód. Moim zdaniem, większość nieporozumień wpływała w tym wypadku z obaw osób, które miały zdecydować o skierowaniu filmu do rozpowszechniania. (81:24—25)

Często bywam zaliczany do grona reżyserów „nowej fali” w kinie radzieckim... teraz dano temu taką nazwę. Mój pierwszy film powstał w okresie, w którym młodzi twórcy zaczęli nagle kręcić filmy. Wielu zaczęło pracować w nowy sposób. Właściwie nie lubię żadnych „fal” i grup w sztuce. Można się z przerażeniem zorientować, że się do nich należy, a ja zawsze bałem się tego śmiertelnie, gdyż jakieś wspólne dążenia oznaczają zawsze brak osobowości. Oczywiście można dążyć do wspólnego celu, a jednocześnie robić zupełnie różne filmy. Było tak w wypadku „nowej fali” we Francji, pojawili się Godard, Chabrol, Truffaut... i co z tego, gdzie jest teraz ta „nowa fala”, nie ma jej... oni wszyscy zniknęli idąc własnymi drogami.

Gdy formuje się grupa artystów myślących w podobny sposób, to wówczas wydaje się im, że nawzajem się wspomagają. Tymczasem oni w istocie oddziałują na siebie szkodliwie, dążą do jakiegoś dogmatu, który w rozumieniu każdego artysty z osobna jest zewnętrzny i obcy. Oczywiście, można należeć do jakiejś grupy, uczyć się od innych, ale później trzeba się odłączyć i podążyć we własnym kierunku, gdyż sztuka jest sprawą intymną; można ją uprawiać w ciszy, w towarzystwie własnych myśli. Ludzie będący tego samego zdania przeszkadzają, podczas gdy przeciwnicy... dzięki polemice zawsze można osiągnąć więcej... (48:8)

Jestem przeświadczony, że bez związków z tradycją nie może powstać żadne poważne dzieło. A to z dwóch powodów;

po pierwsze, nie można się w żaden sposób uwolnić od więzów łączących nas z naszym krajem, z tym, co kochamy; od przeszłości naszej sztuki i naszego filmu, krótko mówiąc, od związków z ojczystą ziemią. Jest to główna przyczyna, dla której czuję się tradycjonalistą, tradycyjnym reżyserem filmowym. Druga sprawa: tak zwane „nowe kino”, które odcina się programowo od tradycji, jest w swojej istocie kinem eksperymentalnym, punktem startu do powstania jakiejś przyszłej sztuki. Co do mnie, nie pozwalam sobie na żadne eksperymentowanie, ponieważ mam bardzo poważny stosunek do tego, co robię: pragnę zawsze uzyskać rezultat możliwie pełny, w stosunku do zamierzeń. Podczas eksperymentowania nie zdarza się to nigdy. Eisenstein mógł sobie pozwolić na eksperymenty, ponieważ w jego epoce film dopiero się rodził, więc poza eksperymentowaniem nie było innej drogi. Co innego dzisiaj, kiedy w sztuce filmowej istnieją już pewne tradycje. Zresztą — nie lubię eksperymentów. Zabiera to zbyt wiele sił i czasu, a ja uważam, że czas i siły powinno się poświęcać czemuś solidnemu. Artysta nie powinien robić szkiców, niedowarzonymi pomysłami zapełniać brulionów — powinien tworzyć dzieła, które się liczą. (23b:5—6)

Interesuje mnie kino poetyckie, chcę widzieć świat lirycznie. W kinie — bardziej niż w innych gatunkach artystycznych — poezja ma więcej możliwości rozwoju. W każdym razie jest mi ona znacznie bliższa niż tradycyjna dramaturgia, wiążąca obrazy na drodze konsekwentnego rozwijania fabuły. Mówiąc o poezji nie rozpatruję jej w wymiarach gatunku. Dla mnie poezja to odczuwanie świata, szczególnie charakter stosunku do rzeczywistości. (64)

Myślę, że film winien ukazywać obraz świata w jego dynamicznym rozwoju, nieustających przemianach. Nie mają przy tym dla mnie większego znaczenia takie sprawy, jak czas, w którym rozgrywa się akcja, środowisko, o jakim mówi itp. Wszędzie można ukazać sprawy istotne: wiarę w człowieka, nadzieję, mi-

łość, słowem to, co czyni człowieka nieśmiertelnym. Stąd też nie widzę żadnej różnicy pomiędzy filmem fantastycznym, historycznym czy współczesnym. Jeśli robi go prawdziwy artysta, to niezależnie od epoki, w jakiej przebiega akcja, problemy nurtujące twórcę stają się własnością dnia dzisiejszego... Swego czasu *Rublow* był jedynym materiałem, który pozwalał mi na wypowiedzenie tego wszystkiego, co mnie wówczas niepokoiło, spędzało sen z powiek. Tak było zresztą ze wszystkimi moimi filmami. (64)

Czy fantastyka jest światem, który mnie fascynuje, czy też jest sposobem ucieczki od rzeczywistości? Ani jedno, ani drugie. Fantastyka specjalnie mnie nie pociąga, podobnie jak nie podoba mi się ucieczka od życia.

Chcę powiedzieć, że, moim zdaniem, pewnego rodzaju cechy w kinie są zawsze wyróżnikami kina komercyjnego w najgorszym tego słowa znaczeniu. Nie jestem przeciwny staraniom zmierzającym do uzyskania sukcesu u publiczności, ale jestem przeciwny kinu o charakterze wyłącznie komercyjnym. Dlatego kiedy realizowałem filmy fantastycznonaukowe, nigdy ich za takie nie uważałem. Film *Solaris* jest, moim zdaniem, niewypałem, ponieważ nie udało mi się w tym obrazie wyjść poza schematy gatunku i wyeliminować określonych szczegółów fantastycznonaukowych. Natomiast w *Stalkerze*, opartym na powieści fantastycznonaukowej, udało mi się wyjść, jak sądzę, poza gatunek i całkowicie zniszczyć każdą oznakę fantastyki. Jestem z tego bardzo zadowolony. Nie przyjmuję problemu podziału filmów na gatunki, jestem bowiem przekonany, że kino jako forma sztuki może objąć wszystko, co tragiczne, komiczne, smutne, wesołe i jest to dla tej sztuki jedyny sposób odzwierciedlenia życia w całości. W każdym razie kino komercyjne mi się nie podoba i nie jestem przywiązany w żaden szczególny sposób do fantastyki. Dlatego też, kiedy realizuję film, zawsze zwracam uwagę przede wszystkim na to, by nie posiadał żadnej cechy wiążącej go z określonym gatunkiem. (95)

Dla mnie miejsce filmu znajduje się gdzieś pomiędzy muzyką i poezją. Najlepsze jego wzorce nie tylko osiągnęły poziom najznakomitszych klasycznych rodzajów sztuki, ale znalazły swój własny, trwały, odrębny i niezależny byt obok poezji, muzyki, dramatu... (97c:126)

Kino jest dla mnie przede wszystkim sprawą moralności, w większym stopniu niż sprawą zawodu. Jest sposobem wypowiedzenia się. Chciałem być malarzem, muzykiem, trafiłem jednak do filmu. Uważam, że na tym gruncie mam właściwości, których nie posiadają inni. Czy mogę jednak powiedzieć, że kocham kino? Nie. Nie można przecież kochać czegoś, co niszczy mi życie, zdrowie... Tak, jestem niewolnikiem swojego zawodu, ale to przecież film, a szerzej sztuka, to nie tylko profesja. To właściwości naszej duszy, naszego odczuwania i widzenia świata... Nie zgadzam się z tym, jak twierdzą niektórzy, że obecnie sztuka, w tym również kino, przeżywa kryzys. To człowiek, dopóki żyje, zawsze jest w stanie kryzysu, ale nie sztuka... (64)

Nigdy nie potrafiłem oddzielić swego życia od filmów, które realizowałem. Zawsze stanowiły one częśćkę mego życia. Pragnąc nakręcić jakiś film, zawsze musiałem dokonywać wyboru, podejmować jakąś życiowo ważną decyzję. Znam wielu reżyserów, którzy potrafią oddzielić własne życie od filmów, jakie realizują. To znaczy w życiu myślą i czynią jedno, zaś w swoich filmach mówią co innego, propagują inne idee, wypowiadają obce sobie sądy. Nie wiem, w jaki sposób we własnym sumieniu godzą się z tym, co wyrażają w swoich obrazach. Ja tak nie potrafię. Dla mnie kino to nie jest zawód, to moje życie, zaś każdy film to mój uczynek.

Czy lubię swoją pracę? Bardzo lubię etap przygotowawczy. Lubię wymyślać idee, pisać scenariusze, wykoncypowywać sytuacje, wyszukiwać aktorów, innymi słowy lubię to wszystko, co wiąże się z realizacją przyszłego filmu. Natomiast sama realizacja jest, moim zdaniem, czymś bardzo nudnym, wręcz nie-

interesującym. Z mojego punktu widzenia jest to okres najmniej zajmujący. Wszystko to, co zostało wymyślone, przygotowane, należy, wykorzystując technikę filmową, zlepić w całość realizując film. (96)

Im dłużej pracuję w filmie, tym bardziej umacnia się we mnie przekonanie, że w tej dziedzinie sztuki nie istnieją żadne prawa. Nie staram się nawet ich wymyślać... wszystko jest możliwe. W czasie kiedy starałem się uczynić podstawą mojej twórczości dokumentalną prawdę życia, zacząłem wartościować spostrzeżenia, które w filmie są najważniejsze. W tym sensie bardzo wiele znaczy dla mnie średniowieczna poezja japońska haiku. Poezja ta w całości jest zbudowana na spostrzeżeniu. Mimo iż jest oparta na faktach, artystycznie wyraża sobą bardzo wiele, posiada światopogląd poetycki i jest bardzo filozoficzna. Jest jakby koncentratem prawdy życia. Haiku jest dla mnie symbolem współczesnego filmu. Moim zdaniem, w filmie powinno się dążyć do podobnej, drobiazgowej dokładności, a jednocześnie do wzniosłej poetyckości.

Poezja rodzi się z rzeczy konkretnych, nawet z naturalizmu. Jak wiadomo, istniał w swoim czasie we Francji ruch surrealistów, mam na myśli Baudelaire'a i innych... Właśnie to dowodzi, że sztuka pragnie wesprzeć się na rzeczywistości, na prawdzie, lecz nie w filozoficznym, ale poetyckim i obrazowym znaczeniu. W tym wypadku można powiedzieć, że poezja jest światopoglądem. Dlatego impresjonizm czy ekspresjonizm... wszelkiego rodzaju wymyślony romantyzm nie wydaje mi się zachęcający. Film nie może istnieć bez prawdziwości. (48:8)

Zawsze wydawało mi się rzeczą ważną — o tyle, o ile duch jest niezniszczalny — pokazanie materii, która podlega rozpadowi, zniszczeniu — w przeciwieństwie do ducha, który jest niezniszczalny. W *Rublowie* tego jeszcze znaleźć nie można; chociaż mamy tam oczywiście do czynienia ze zniszczeniem, unicestwianiem, ale jest to raczej zniszczenie w jakimś sensie moral-

nym, aniżeli przeciwstawienie tego, co duchowe, i tego, co fizyczne. (116:148)

Chciałbym wierzyć, że w moich filmach można odnaleźć jakąś wspólną więź, niezależnie od rozstrzelonej chronologii. Wydaje mi się, że stanowi ją zmaganie się człowieka z przeciwnościami losu, przewycięzanie tych przeciwności. Zawsze interesowali mnie ludzie silnych charakterów, nie bojący się podejmować walki z niesprzyjającymi okolicznościami, ludzie bezkompromisowi, co nieraz stawiało ich w kolizji z otoczeniem. Na tego rodzaju przeciwstawieniu jednostki i społeczności oparte są pod względem dramaturgicznym wszystkie moje filmy, zarówno *Dziecko wojny*, *Rublow*, jak i *Solaris*. Wielu ludziom wydaje się, na przykład, że w *Rublowie* zbyt drastycznie zarysowałem środowisko, na którego tle występuje bohater. Dla mnie owa drastyczność tła jest tylko środkiem wyrazu do uwypuklenia konfliktu jednostki ze środowiskiem. (31)

Postacie z moich filmów wikłają się w sytuacje kryzysowe. Dzieje się to nawet bez mojej wiedzy. Wygląda na to, że stało się to już regułą. Prezentacja przełomowego momentu w życiu człowieka jest w wypadku twórcy filmowego bardzo pożądana. W takich chwilach człowiek odsłania istotę swego charakteru, swoje mocne i słabe strony. (71)

W moich filmach ważny jest zawsze konflikt, a nie postacie. Główni bohaterowie moich obrazów są prawie zawsze osobami słabymi. Z tej właśnie słabości, z faktu, że są inni, rodzi się ich siła.

Naturalnie, zawsze istnieje konflikt pomiędzy jednostką i społeczeństwem, pomiędzy jednostkami niezwykłymi i ich otoczeniem. Poszczególne osoby znajdują się w stanie opozycji — to nazywamy konfliktem. Tam gdzie nie istnieją kontakty między ludźmi, nie istnieją również konflikty.

Interesuje mnie praca z postaciami, których postawa wobec społeczeństwa jest nacechowana silną dozą konfliktu, które żyją w intensywnych związkach z otaczającą rzeczywistością i z tego powodu popadają stale w konflikt z otoczeniem. Pragnę śledzić losy takich właśnie ludzi, aby zobaczyć, w jaki sposób rozwiązują oni swoje konflikty. Poddadzą się, czy pozostaną sobie wierni?

Można powiedzieć, że to pytanie znajduje się w pewnym sensie u podstaw mojej dramaturgii. (100:159)

Z jakiegoś powodu liczba ujęć w każdym moim kolejnym filmie zmniejsza się. Oczywiście, to nie przypadek, to nie jest tak, że któregoś dnia umówiliśmy się, że kręcimy długie ujęcia. Narodziło się to w czasie pracy w sposób organiczny.

Nie cenię zbyt wysoko montażu krótkich fragmentów. Jest to czysto „zewnątrzna” próba nadania filmowi dynamiki, to bardzo powierzchowne rozwiązanie. Wydaje mi się, że kino absolutnie na tym nie polega. (70:120)

Jestem stanowczo przeciw wszelkim rodzajom formalizmu. Niemożliwe jest oddzielenie idei od zawartości filmu. Nie tylko dlatego, że idea może zostać zniszczona przez niepoprawną formę, lecz także dlatego, że poszukiwania czystej formy wpływają zawsze ujemnie na ideę. Forma jest jak wojenny koń, musi unieść jeźdźca wraz z jego zbroją-ideą. Mały, kiepski konik rzuci bezsprzecznie swojego jeźdźca w błoto. (11:158)

Wydaje mi się, że obraz nie może być symbolem. Gdy obraz zmienia się w symbol, myśl zostaje ograniczona jakby ścianą, można ją odgadnąć. To nie jest obraz. Symbol nie jest jeszcze obrazem. Obrazu nie można wyjaśnić, ale wyraża on prawdę do końca... Jego znaczenie jest nieznanne. Pytano mnie, co oznacza ptak siadający w *Zwierciadle* na czapce chłopca. Kiedy zaczynam wyjaśniać, zauważam, że wszystko traci swoje znaczenie,

nabiera zupełnie innego sensu niż zamierzony i zmienia miejsce, do którego przynależy. Mogę jedynie powiedzieć, że ptak nie przysiadzie na głowie człowieka złego, lecz to nie wystarcza. Prawdziwy obraz jest abstrakcją, nie można go objaśnić, obraz przekazuje prawdę i można go poznać jedynie swoim sercem. Z tego powodu nie można analizować dzieła sztuki przy pomocy intelektualnego znaczenia obrazu. (48:10)

Jestem wrogiem symboliki. Symbol jest dla mnie pojęciem zbyt wąskim w tym znaczeniu, że symbole istnieją po to, aby były rozszyfrowywane. Zaś obraz artystyczny jest nie do rozszyfrowania, jest ekwiwalentem świata, w którym żyjemy. Deszcz w *Solaris* nie jest symbolem, jest tylko deszczem, który w pewnym momencie nabiera dla bohatera szczególnego znaczenia. Ale niczego nie symbolizuje. Jedynie wyraża. Ten deszcz jest obrazem artystycznym. Symbol jest dla mnie pojęciem zbyt zawężonym. (99:205)

Pytają mnie ciągle, co to lub tamto oznacza w moich filmach. To straszne! Artysta nie musi być odpowiedzialny za swoje zamiary. Nie mam zbyt głębokich przemyśleń na temat swojej pracy. Nie wiem, co oznaczają moje symbole. Chcę tylko, by pobudziły uczucia, jakiegokolwiek uczucia u widza.

Ludzie zawsze starają się odnaleźć w moich filmach „ukryte” znaczenia. Czyż jednak nie dziwnie byłoby robić film starając się ukryć własne myśli? Moje obrazy nie oznaczają nic więcej ponad to, czym są... Nie znamy tak dobrze siebie samych: niekiedy dajemy wyraz siłom, do których nie można przyłożyć zwykłej miary. (100:162)

W tym, co wiąże się z alegorycznym znaczeniem moich filmów, należałoby być bardzo ostrożnym. Każde dzieło sztuki podlega interpretacji alegorycznej i nie sposób temu przeszkodzić. Wielu dziennikarzy czyni to stale z moimi filmami. Posta-

wili przed sobą zadanie odnalezienia w moich filmach czegoś, co tam ukryłem. Dziwnie byłoby jednak zrobić film i starannie ukryć własne myśli. Moje filmy wyrażają zawsze moją myśl: „Kto ma uszy, niechaj słucha”. Wszystko zależy od naszego świata wewnętrznego — świata wewnętrznego widza. Absolutnie nie jestem w stanie zajrzeć do umysłu każdej osoby przychodzącej do kina. Nie praktykuję wiwisekcji! Moim celem jest tworzenie własnego świata, a obrazy, które tworzymy, nie mają innego znaczenia jak tylko to, aby były tym, czym są. Już nie potrafimy, jak sądzę, łączyć się emocjonalnie z dziełem sztuki: traktujemy je w taki sposób, jakbyśmy szukali tego, co artysta miałby w nim ukryć. Sprawa jest w rzeczywistości o wiele prostsza. Sztuka nie miałaby żadnego znaczenia, gdyby nie odznaczała się prostotą. Nawiasem mówiąc, dzieci doskonale rozumieją moje filmy. Nie spotkałem ani jednego poważnego krytyka, który dorastałby do pięt niektórym spośród tych dzieci. Sądzimy, że sztuka wymaga specjalnej wiedzy, żądamy od autora głębszych znaczeń, a dzieło, jeżeli nie chce być całkowicie odarte ze znaczenia, musi przecież oddziaływać bezpośrednio na nasze serca. Nie powiedziałbym więc, że moje filmy są alegoryczne — nie było to moim zamiarem. Nie ukrywają one jakiegos odległego zamysłu ani ukrytego sensu, który należałoby wydobyc na światło dzienne. W Moskwie często spotykam „alegorystów”, z którymi, na ogół, wyklócam się, zachęcając ich, aby odkryli w sobie dziecięce umiejętności — przeważnie na darmo! (83:26—27)

Absolutnie nie jestem w stanie oglądać własnych filmów. Wstydę się je oglądać, podobnie jak niektórzy ludzie wstydzą się odczytywać po latach prowadzone przez siebie dzienniki, które spisywali w wieku młodzieńczym, a więc wtedy, gdy myśl ich była jeszcze niedojrzała. Swoje filmy oglądam wyłącznie podczas pokazów premierowych. (96)

Sądzę, że odbijam się w moich filmach, jest to bezsporne. Jednak nie mogę ocenić, czy ma tu miejsce jakiś rozwój. Fil-

mów, do których nie wkładałbym swej osobowości, nie mógłbym po prostu produkować. (99:204)

Nie jestem w stanie kręcić filmów, które podlegałyby obcej woli. Sądzę, że nie mogę mieć do czynienia z kompromisami, w ogóle nie potrafię iść w pracy na kompromis. Dlatego jest mi zupełnie wszystko jedno, gdzie pracuję. Wiem, że gdy mi się coś nakaze, nie będę mógł tego spełnić. Nie potrafię urzeczywistnić innej idei niż moja własna. (99:205)

Muzyka ma oczywiście dla mnie ogromne znaczenie. Nie jest ważny sam obraz, który mógłbym nakręcić, potrzebny mi jest do niego ten właśnie kawałek Bacha; jeżeli go nie znajdę, w jego miejsce nie wstawię niczego innego i nie nakręce tego obrazu. Tutaj, w Szwecji, odkryłem wspaniałą muzykę ludową, która fantastycznie na mnie działa i organizuje wokół siebie cały materiał mego nowego filmu. Wejdzcie do niego nie jako ilustracja, ale jako emocjonalna osnowa. Jak zwykle.

Muzyka konkuruje z filmem, może stać się organiczną częścią filmu, ale może także zapanować nad obrazem — to poważna sprawa! Scena bez muzyki jest zupełnie inna, zmienia się z podłożeniem muzyki. Czysty film powinien obejść się bez muzyki, ale to czysta teoria, muzyka jest bowiem w filmie czymś organicznym, nie zaś jedynie formą ilustracji. (114)

Propozycja wyreżyserowania w Covent Garden *Borysa Godunowa* przyszła zupełnie nieoczekiwanie. Mogła to być interesująca praca. Nie znalazłem Claudio Abbado, rozmowy prowadził ze mną Sir John Tooley, lecz pomysł, być może, wyszedł właśnie od Abbado, który mógł wcześniej oglądać *Andrieja Rublowa* i, być może, sądził, że potrafiłbym przenieść niektóre z zasad kina do Covent Garden. Jednak teatr i film zdecydowanie się od siebie różnią. Pracując na scenie nigdy nie przenoszę na nią metod z planu filmowego.

Nie interesuje mnie zupełnie pompatyczność, którą otacza się czasami opery Musorgskiego. Interesuje mnie przede wszystkim wewnętrzny dramat Borysa. Sądzę, że nawet filmując operę, starałbym się uczynić z niej dzieło kameralne. Myślę, że *Borys Godunow* zajmuje szczególne miejsce w repertuarze operowym. Opera włoska i niemiecka tworzą gatunki same w sobie. *Borys*, będący mariażem muzyki i sztuki Puszkina o takim samym tytule, sytuuje się obok. Musorgski zniszczył budowlę wzniesioną przez Puszkina, a potem ją odbudował, używając tych samych kamieni, lecz w innym układzie. Puszkina stworzył miasto i zachował jego pełną hierarchię, Musorgski zbudował pałac.

Najważniejsze sceny w dramacie i operze, jak choćby śmierć Borysa, mają charakter szekspirowski. Borys jest bohaterem tragicznym, jak Makbet i Król Lir. Jego postać odgrywa ważniejszą rolę w sztuce Puszkina niż w operze Musorgskiego, staram się zgłębić psychologię tej postaci. Często oskarża się mnie o komplikowanie prostych spraw, być może zarzut ten jest słusny...

Centralnym problemem *Borysa* nie jest problem mocy, ale tragedia człowieka złamanego przez siłę. Jest to opowieść o ludziach, którzy biorą w swe ręce siłę władzy, a później nie potrafią sobie z nią poradzić. Jest to historia o dramacie sumienia. Być może alternatywny tytuł *Borysa* powinien brzmieć *Głos Boga* albo, jeżeli użylibyśmy innych słów, *Głos sumienia*. Borys jest osobą samotną. Rozmawia jedynie z księciem Szujskim. W czasie rozmów patrzy na Szujskiego z przerażeniem. Książę jest człowiekiem, który będzie niósł tradycję morderstwa. Z pewnością, tak jak Borys zabił Dymitra w Ugliczu, tak Szujski zamorduje Fiodora i Xenię, dzieci Borysa. Zbrodnia rodzi zbrodnię. (93)

Myślę, że tym, co nie podoba się władzom kinematograficznym Związku Radzieckiego w moich filmach, nie są idee, które wyrażam, lecz forma artystyczna: sam fakt, że może istnieć zjawisko zwane sztuką. Siły sztuki nie tworzą idee, których ona

broni. Ludzie, którzy tak sądzą, mylą się; są to przeważnie ideolodzy. Siłą sztuki jest fakt jej istnienia, objawienie nieskończonego zjawiska, które nie ugnie się ani przed wolą ludzi, ani przed siłą systemu. (115:39)

Pracowałem w kinie radzieckim ponad dwadzieścia lat i ośmielę się powiedzieć, że uczyniłem coś niecoś dla utrzymania reputacji radzieckich filmowców. Niemniej jednak, z pewnych powodów, moja praca była utrudniona — przez wszystkie te lata nakręciłem bardzo mało filmów — ogółem sześć lub jeden na cztery lata. To jest naprawdę bardzo mało i zupełnie mnie to nie satysfakcjonowało. Dużo czasu spędziłem na przekonywaniu moich szefów, że filmy, które nakręciłem, powinny być nakręcone. Wiele czasu zajęło mi również uzyskanie akceptacji nakręconych przeze mnie filmów. W przypadku moich prac usiłowano zwykle dokonywać zmian w sformułowaniach, długości, w niektórych scenach lub partiach filmu. Dużo czasu pochłaniało także naprawianie stosunków z Goskino, w celu ocalenia filmów.

Obecnie mam ponad pięćdziesiąt lat i zdałem sobie sprawę, że sprawy nie mogą układać się dłużej w ten sposób. Z roku na rok wszystko się coraz bardziej komplikowało i było mi coraz trudniej pracować. *Andriej Rublow*, na przykład, był przyjęty z wielkim entuzjazmem przez kolegium Goskina, lecz mimo to odłożono go na półkę na pięć i pół roku. Przez cały czas nie pracowałem, ponieważ panowała opinia, że nakręciłem film, którego treść jest ideologicznie nieodpowiedzialna. Nie mogłem pracować, dopóki sprawa się nie wyjaśniła. Nikt nie chciał mi dać jakiegokolwiek pracy. Wszystko to czyniło moje życie niezwykle trudnym, tym bardziej że posiadam liczną rodzinę.

Moje filmy były bardzo dobrze przyjmowane przez radziecką publiczność. Nie od razu, lecz stopniowo, pozyskałem własnych widzów, ludzi, którzy bardzo pragnęli oglądać moje filmy. Otrzymywałem niezwykle dużo listów. Ludzie nie mogli jednak oglądać moich filmów, ponieważ były one rozpowszechniane jedynie w ograniczonej liczbie kopii. Widzowie zawsze pytali

mnie, dlaczego nie mogą ich oglądać, a ja nie mogłem im tego powiedzieć. Goskino robiło wszystko, co było w jego mocy, by ograniczyć liczbę pokazów. Moje filmy otrzymywały zawsze wysokie noty za swą jakość, ale w Związku Radzieckim honorarium, jakie otrzymuje autor scenariusza, jest zależne od tego, ile zostanie wykonanych kopii filmu. Prawie zawsze miałem udział w autorstwie scenariuszy do moich filmów i zawsze miałem nadzieję, że otrzymam z tego tytułu dodatkowe sumy pieniędzy, lecz moje nadzieje były zawsze płonne, ponieważ moje filmy nie zawsze były produkowane w takiej liczbie kopii, na jaką zasługiwały ze względu na swą jakość. Tak więc zarówno moja reputacja, jak i moja kieszeń cierpiały z tego powodu. Muszę jednak dodać, że Goskino zawsze potrafiło sprzedawać moje filmy na Zachód, i to za dobrą cenę.

Moje sprawy toczyły się w taki sposób przez długi czas. Kiedy Filip Jermasz został przewodniczącym Goskina, przestałem po prostu otrzymywać pracę. Pozwolenie na nakręcenie ostatnich filmów — *Zwierciadła* i *Stalkera* — otrzymałem nie z Goskina, nie od ministra, lecz dopiero po zwróceniu się z apelem do prezydium najpierw dwudziestego czwartego, a następnie dwudziestego piątego Zjazdu Partii. Aby nakręcić te dwa filmy, musiałem zwrócić się z apelem do prezydium obu tych Zjazdów, co jest rzeczą absurdalną, śmieszną i całkowicie haniebną. Nie wiem, jak wyjaśnić przyjętą wobec mnie postawę ministra, ale wiem, że moje życie stało się nie do zniesienia. Wszystkie wnioski do Goskina o udzielenie mi zezwolenia na rozpoczęcie nowego filmu były odrzucane. Ogólny stosunek do mnie był również niesłychanie dziwny. Nie miałem poczucia, że jestem uważany za najgorszego reżysera w ZSRR — wiele osób uważało, że jestem jednym z najlepszych, ale moje filmy nigdy nie figurowały w repertuarze radzieckich festiwali filmowych, a ja nie otrzymałem choćby najmniejszej nagrody w dziedzinie kina, chociaż jest ich w kraju bardzo dużo. Właściwie każdy, kto pracował w filmie, taką nagrodę dostał, lecz ja nie. Kiedy Jermasz został przewodniczącym Goskina, przestano wysyłać moje filmy za granicę na festiwale międzynarodowe. Miałem poczucie, że byłem prześladowany, ale nie znałem przyczyny tego zjawiska.

Mimo wszystkich zawodowych komplikacji i trudności, jakie przeżywałem podczas pracy w kraju, nigdy by mi nie przyszło do głowy opuścić Związek Radziecki, by odmienić swój los.

Kiedy nakręciłem *Nostalgię* na zlecenie RAI, Włoskiego Radia i Telewizji, zatelefonowałem do Moskwy, aby dowiedzieć się, jaki byłby stosunek Goskina wobec planów wysłania filmu do Cannes. Zostałem potraktowany zachęcająco i uśmierzająco niepokoję konwersacją na temat zalet takiego posunięcia, że muszę się pospieszyć i skończyć film w takim terminie, by mógł być zaprezentowany w Cannes. Byłem bardzo zadowolony, gdyż widziałem w tym oznakę pozytywnego nastawienia ludzi „na górze” do mojej pracy, tym bardziej że włożyłem w nią wiele uczucia i przedstawiłem przeżycia osoby, która doświadcza tęsknoty za ojczyzną. Można powiedzieć, że film odzwierciedla te same doświadczenia, przez które obecnie przechodzimy z żoną, chociaż różnica pomiędzy bohaterem filmu a mną polega na tym, że on przybył do Włoch na krótki okres, podczas gdy ja jestem zmuszony pozostać tu na zawsze.

W Cannes okazało się, że Goskino nalegało, by w skład jury festiwalu wszedł przedstawiciel Związku Radzieckiego — w rezultacie wysłano do jury Sergiusza Bondarczuka. Kiedy dowiedziałem się o tym, zdałem sobie sprawę, że coś jest nie w porządku, ponieważ nasze wzajemne stosunki były bardzo złe — nie z mojego powodu, ponieważ dla mnie nie miało to żadnego znaczenia, ale Bondarczuk z jakiegoś powodu jest nastawiony do mnie wrogo, chociaż nigdy nie uczyniłem mu nic złego. Byłem zaskoczony. Zapytałem przedstawiciela Goskina, co to ma znaczyć, ale zapewniono mnie, że wszystko będzie w najlepszym porządku i że Bondarczuk przybywa, aby służyć mi pomocą. W rzeczywistości Bondarczuk jako przedstawiciel Goskina zrobił wszystko, co było możliwe, aby mój film nie otrzymał nagrody. Kiedy później się o tym dowiedziałem, byłem głęboko urażony, dotknięty i upokorzony tym zupełnie nieoczekiwanym i zdradzieckim ciosem ze strony moich kolegów, którzy powinni byli popierać mnie jako radzieckiego reżysera robiącego za granicą film, który opowiadał o niemożności życia poza ojczyzną dla człowieka z rosyjską duszą. Bardzo mną to wstrząsnęło. Na-

писаłem później list do Jermasza, wymieniając wszystkie argumenty, które zmuszały mnie do stwierdzenia, iż z premedytacją starali się uczynić warunki mojej pracy w filmie radzieckim tak nieznośnymi. Po prostu starali się zrobić wszystko, aby wypchnąć mnie ze Związku Radzieckiego, wyeliminować mnie jako reżysera pracującego w kinie radzieckim. Oczywiście, gdybym był pisarzem, mógłbym wrócić do Moskwy i pracować, nawet bez poparcia ze strony prasy. Ponieważ jestem reżyserem filmowym, a każda chwila pracy w kinie kosztuje znaczną sumę pieniędzy, nie mogę pracować niezależnie. W swej pracy jestem uzależniony od pieniędzy, od państwa, od Goskina. A jeżeli Goskino nie dawało mi pracy nawet przed moim ostatnim filmem, to obecnie, kiedy demonstrowało swój stosunek do mnie w taki sposób, stało się dla mnie jasne, że po prostu nie otrzymałbym jakiegokolwiek pracy w jakichkolwiek okolicznościach. (103)*

Spotkanie z widzem

Film zrodził się w rynsztoku, na rynku, jako komercyjna rozrywka. Na jarmarku mogłeś wrzucić w otwór monetę, zajrzeć w dziurkę i tam widziałeś rozbierającą się panienkę. Nic się w tej materii nie zmieniło. W tym sensie uzasadnione są opinie, że kino to nie sztuka. Wielcy reżyserzy starają się nie stracić powodzenia u publiczności. To smutne. Publiczność pragnie się bawić, chce rozrywki, a reżyserzy chcieliby się podobać. Publiczność widziała już wszystko — w tym sensie znajdujemy się w punkcie zwrotnym. W świecie jest najwyżej dziesięciu reżyserów niezależnych od rynku, którzy chcieliby, żeby film był autonomiczny; to nie znaczy, by obywał się bez publiczności — oni pragnęliby innego z nią kontaktu. Robert Bresson na przy-

* Tarkowski uzasadnia w tej wypowiedzi swoją decyzję o pozostaniu na Zachodzie.

kład — jego filmy idą przy pustych salach, a on jest geniuszem.

A z drugiej strony — wszyscy czytają *Fausta*, *Zbrodnię i karę*, *Czarodziejską górę*, wszyscy znają, podziwiają, zachwycają się. Ale tak naprawdę czytają nieliczni. To mit. W 10-milionowej Moskwie są trzy sale koncertowe, gdzie można posłuchać Bacha. Wielka sztuka, wielkie dzieła nigdy nie odpowiadały gustom publiki. Sztuka nie może być dostępnym dla wszystkich banałem, bo przestałaby być sztuką, przestałaby dostarczać ideałów i wartości duchowych. Dzisiaj większość filmów robiona jest po to, aby wyciągać ludziom z kieszeni forszę. Spielberg... Dramat kina polega nie na tym, że filmy idą przy pustych salach, ale na tym, że kino w ogóle może istnieć tylko wtedy, kiedy jest „sprzedawalne”. Być może w przyszłości, na tysiąclecie kinematografii, idealnym rozwiązaniem będzie kręcenie elektroencefalogramów. Dla mnie w każdym razie najlepszy film to *Przejazd pociągu* braci Lumière. (114)

Nigdy nie myślałem o widzach. Jak mogę o nich myśleć? Co mam z nimi robić? Mam ich pouczać? Czy też będę się może dowiadywał, co myśli jakiś John Smith w Londynie lub Wasyl Iwanow w Moskwie? Musiałbym być ostatnim hipokrytą, by móc twierdzić, że wiem, co myśli inny człowiek, że znam jego świat wewnętrzny. Jeżeli chcę w ogóle coś robić, to mogę to wyrazić tylko swym własnym językiem, uważając widza za równego mi partnera. Dlatego nie idę na żadne kompromisy. Gdy coś jest dla mnie niejasne, wierzę, że dla widza też i staram się to wyjaśnić filmem sobie, a zarazem widzowi. Nie jestem ani głupszy, ani mądrzejszy, od widza. W tym samym stopniu może zostać obrażona moja własna godność, jak też godność widza. Oczywiście można robić filmy ze względu na sakiewkę widza. Nie ma nic łatwiejszego. Jednak to nie jest moim zawodem. Nigdy nie będę się tym zajmował. (99:204—205)

Klasyyczny amerykański sposób narracji filmowej sprawia, że pojedyncze filmy łączą się w jeden duży film i nie sposób odróżnić pracy poszczególnych reżyserów. Zanik indywidualności i osobowości jest poważną stratą. Naturalnie, amerykańscy filmowcy uważają, że podbijają swymi dziełami publiczność. Mylą się. Oni mogą jedynie zmusić widzów do kupowania biletów, ale nie znaczy to, że ich podbili. Nie udało się im uzyskać władzy nad duszami widzów. Jeżeli takie poczynania mogą mieć jakiś wpływ na duszę widza, to tylko w sensie destrukcyjnym. Weźmy na przykład suspense, który sprawia, że ludzie kupują bilety. Jest to zły i nieproduktywny sposób traktowania publiczności, gdyż nie zawiera on i nie stwarza żadnych wartości duchowych. Nie mówię o wielkich reżyserach, o poetach kina, jak Orson Welles czy John Ford. Mówię o zwyczajnym amerykańskim filmie jako produkcie, który ma służyć rozrywce.

Zawsze byłem przeciwny idei łączącej film z rozrywką. Producenci amerykańscy i wszyscy im podobni są w rzeczywistości handlarzami narkotyków. Robią swoje pieniądze i odnoszą sukcesy dzięki wykorzystywaniu takich środków, jak napięcie i przygoda, w ich tanich wersjach. Wiedzą, że istnieje specyficzny rodzaj publiczności gotowej za to płacić. Na tych widzów można liczyć, oni są gwarancją powodzenia biznesu. Ale jest także inna publiczność, gotowa przyjść do kina na filmy zrobione dla niej. Producenci w to nie wierzą. (92:28)

Nie sądzę, by istniała jakakolwiek forma filmu artystycznego, który mógłby być zrozumiały dla wszystkich. To znaczy, że zrobienie filmu dla wszystkich jest rzeczą prawie niemożliwą, a z pewnością takiego, który byłby dziełem sztuki. Zresztą dzieło sztuki nigdy nie jest przyjmowane bez protestów.

Reżyser taki jak Spielberg ma ogromną publiczność, zarabia wielkie pieniądze i wszyscy są zadowoleni, lecz on nie jest artystą, a jego filmy nie należą do sztuki. Gdybym kręcił takie filmy jak on — a nie sądzę, bym to potrafił — umarłbym ze strachu. Sztuka jest jak góra: jest szczyt i leżące wokół niego pagórki. Ten, kto znajduje się na szczycie, nie może być rozumiany przez wszystkich.

Nie sędę także, by moim zadaniem było zdobywanie publiczności i wzbudzanie jej zainteresowania tym, co robię. To oznaczałoby, że nie doceniam jej inteligencji. Nie sędę przecieź, że publiczność składa się z idiotów. Ale myślę również, że żaden producent na świecie nie zainwestowałby piętnastu kopiejek, gdybym obiecał mu tylko, że stworzę dzieło sztuki. Dlatego w pracę nad każdym swoim filmem angażuję się absolutnie bez reszty. Dokładam wszelkich starań, bo w przeciwnym razie nie otrzymałbym być może możliwości zrobienia następnego filmu.

Uważam, że bez zdradzania własnych ideałów udało mi się na swój sposób przyciągnąć uwagę widzów. Mimo wszystko to właśnie się liczy. Nie jestem typem bujającego w obłokach intelektualisty. Przeciwnie, czuję się mocno związany z ziemią i ludźmi. Krótko mówiąc, nie chcę sprawiać wrażenia, że jestem mniej lub bardziej inteligentny, niż jestem. Znajduję się na tym samym poziomie co widz, ale mam inne zadanie.

Nie jest dla mnie sprawą najważniejszą, bym został zrozumiany przez wszystkich. Jeżeli film jest formą sztuki — a myślę, że w tej sprawie możemy być zgodni — to nie wolno nam zapominać, że arcydzieła nie są towarem konsumpcyjnym, a raczej najwyższymi przejawami artyzmu dającymi wyraz różnym ideałom epoki, zarówno z twórczego punktu widzenia, jak i w odniesieniu do kultury, z której się wywodzą.

Arcydzieło odzwierciedla ideały epoki, w której żyjemy. Ideały nie mogą być natychmiast dostępne dla wszystkich. Człowiek, by móc się do nich zbliżyć, musi dojrzeć duchowo. Gdyby zniknęła owa dialektyczna zależność pomiędzy duchowym poziomem mas a ideałami, którym daje świadectwo sztuka, to oznaczałoby, że sztuka utraciła swoją funkcję.

Niestety, rzadko można stwierdzić, że oglądane filmy przekraczają poziom czystej rozrywki. W filmach Dowżenki, Olmiego i Bressona, które cenię, podobają mi się prostota i ascetyzm. Do tych właśnie cech powinna dążyć sztuka. I do zaufania. (100:161—162)

Jedyna droga, którą idea twórcza może dotrzeć do publiczności, prowadzi poprzez zaufanie twórcy do widza. Twórca i widz powinni być równorzędnymi partnerami w dyskusji. Nie ma innej drogi.

Nigdy nie należy starać się wtłoczyć coś na siłę widzowi do głowy, nawet jeśli to jest dla twórcy oczywiste. Należy dostosowywać się do estetycznych poglądów widza, ale pamiętając o obowiązku, jakim jest tworzenie nowoczesnej sztuki filmowej, nie wolno godzić się na żaden kompromis.

W żadnym wypadku nie można poddawać się gustowi widzów konserwatywnych.

Nie wierzę w literacko-teatralną zasadę budowy dramatycznej. Moim zdaniem, nie ma ona nic wspólnego ze specyfiką sztuki filmowej. We współczesnym filmie jest zbyt wiele partii służących jedynie wyjaśnianiu widzowi okoliczności zdarzenia. W filmie nie należy wyjaśniać, lecz wpływać bezpośrednio na uczucia widzów. Obudzona emocja przyspiesza wówczas bieg myśli.

Szukam zasady montażowej, która pozwalałaby mi wyłożyć nie tylko logikę podmiotu, lecz także logikę subiektywną — myśli, marzenia, wspomnienia. Szukam formy wynikającej z określonej sytuacji i z psychicznego stanu postaci, to znaczy z okoliczności wpływających w sposób obiektywny na zachowanie ludzi. Jest to podstawowy warunek odzwierciedlenia prawdy psychologicznej. (100:162)

Zależy mi przede wszystkim na tym, aby uczucia wywołane moimi filmami były powszechne. Dzieło sztuki może wywołać identyczne wrażenia u wszystkich widzów, podczas gdy przemyślenia, którym się oni potem oddają, mogą być bardzo różne. Szukając sensu filmu przed projekcją, traci się to wszystko, co się w nim dzieje. Pewne przemyślenia mogą powstawać w umyśle właśnie w czasie oglądania, ale są one tylko interferencjami. Myśl zaczyna istnieć w pełni dopiero później. Moim zdaniem, idealny widz ogląda film tak, jak pasażer pociągu ogląda widoczny przez okno pejzaż. Poeci zen mają skute-

czny sposób podejścia do dzieła sztuki: starają się wyeliminować interpretację, pozwalając na powstanie paraleli między realnym światem i wartościami stworzonymi w dziele przez artystę. Jaki więc jest cel twórczości? Wydaje mi się, że celem sztuki jest przygotowanie umysłu ludzkiego do postrzegania dobra. Umysł otwiera się pod wpływem dzieła i dlatego mówimy, że sztuka pomaga nam w komunikowaniu, ale chodzi o komunikowanie w najwyższym znaczeniu tego słowa. Nie mogę sobie wyobrazić, aby prawdziwe dzieło sztuki mogło popchnąć kogoś do złego czynu. Nie można mówić o sztuce przy okazji takich filmów, jak *Elektryczny morderca*.

Jest moją ambicją, aby, na ile to tylko możliwe, tworzyć filmy, które pomogłyby ludziom żyć szczęśliwie. Nawet jeśli niektóre filmy wywołują u widzów szloch, to wcale nie znaczy, że są złe lub przygnębiające. Nie mówię tu oczywiście o sposobie, w jaki płaczą widzowie oglądając film *Sprawa Kramerów*. Być może zauważyliście, że im mniej łez podczas filmu, tym ich powód jest głębszy. Nie mam tu na myśli sentymentalizmu, ale sposób, w jaki sztuka może osiągnąć tajników ludzkiej duszy i uczynić człowieka bezbronnym wobec dobra. (83:27—28)

Mówi się, że szacunek dla widza oznacza mówienie o sprawach, które widz jest w stanie pojąć, i to mówienie takim językiem, który on rozumie. To nie jest właściwe podejście. Według mnie, szacunek dla widza polega na tym, że mogę rozmawiać z nim w swoim własnym języku, nie schlebiając mu i nie robiąc z siebie głępszego aniżeli widz. Jedynym właściwym podejściem jest pozostanie samym sobą. I mówienie do widza, jak do równego sobie... W naszych czasach nie można poważnie traktować przypuszczenia, że publiczność jest głębsza lub mniej dojrzała niż sam artysta.

Wiele osób sądzi, że film jest dobry wówczas, gdy wszyscy widzowie po jego obejrzeniu zdają sobie sprawę z każdego, nawet najdrobniejszego poruszenia myśli reżysera. Moim zdaniem, takie stanowisko jest równoznaczne z ustawianiem się ponad

widzem i kompromitowaniem samego siebie. Jeśli mówimy o filmie, to ja jestem zawodowcem, a widz nim nie jest, ale to zagadnienie nie może być postawione w taki sposób. Wzajemną relację można przedstawić tylko tak, że ja jestem człowiekiem i widz jest człowiekiem. Fakt, że mój zawód polega na robieniu filmu, w niczym nie stawia mnie ponad lub poniżej widza. Nie chodzi przecież o to, że ktoś pracując w fabryce stoi pod względem duchowym niżej ode mnie. Przecież po pracy może czytać wieczorem w domu Kanta lub Hegla i formułować własne opinie na ich temat, znam takich ludzi... Każda inna postawa oznacza, moim zdaniem, snobizm lub drobnomieszczańskie podejście do człowieka. Jeśli więc zaczynam udawać, że jestem głębszy od widza, to jest to haniebne zarówno dla mnie, jak i dla widza. Chcę mówić własnym językiem na takim poziomie, jaki sam osiągnąłem, i na płaszczyźnie tych myśli, które są mi bliskie w każdej chwili. Nie mogę i nie chcę czuć się ideologiem, chcę czuć się człowiekiem szczerym i otwartym, potrzebnym mojej publiczności — bez żadnych ceregieli. Nie chcę stać na postumencie, jak jakiś prorok, ani wróżyć czy prorokować. Sztuka jest dla mnie poznawaniem życia, ale także zgłębianiem samego siebie. Ciągłe dorastam wraz z moimi filmami i z widzami, którzy te filmy oglądają. Jest to głęboki proces wzajemnego wzbogacania się. (48:10)

Jeżeli reżyser albo autor blaguje, zmyśla w jakiś bardzo wydumany sposób, to jego dzieło staje się całkowicie... sztuczne, wydumane. Takie dzieło nikogo nie porusza. Tak więc porozumienie pomiędzy autorem a publicznością, bez którego dzieła sztuki nie istnieje, możliwe jest tylko wtedy, kiedy twórca jest szczery. Co nie oznacza, że jeżeli autor jest szczery, to dzieło musi być wybitne; zdolności i talent pozostają tak czy owak warunkiem podstawowym, jednakże bez szczerości artysty niemożliwa jest prawdziwa twórczość. Wydaje mi się, że jeżeli człowiek mówi prawdę, jakąś wewnętrzną prawdę, to zawsze będzie zrozumiany. Choćby ukazane problemy były najbardziej złożone, następstwo obrazów, struktura formalna dzieła — naj-

bardziej skomplikowane, dla twórcy problemem zasadniczym będzie zawsze kwestia szczerości. (116:139)

Z pewnością każdy reżyser rozpoczynający pracę nad filmem pragnie, aby jego praca była nie tylko dostępna, ale wręcz niezbędna wszystkim ludziom, absolutnie wszystkim. Lecz nie istnieje, jak sądzę, dzieło, które byłoby jednakowo zrozumiane i przyjęte przez wszystkich. Powiedźcie sami, czy wszyscy czytelnicy literatury pięknej w jednakowy sposób rozumieją książki Tolstoja, Dostojewskiego? Rzecz w tym, że sztuka nie odwołuje się do wykształcenia człowieka i poziomu wiedzy, lecz do poziomu rozwoju jego świata duchowego — jest postrzegana przez człowieka „uduchowionego”. Wysoki poziom rozwoju duchowego może cechować człowieka najprostszego, który ukończył choćby tylko kilka klas szkoły. I przeciwnie, człowiek z wyższym wykształceniem może być osobą wewnątrznie, duchowo, bardzo ubogą.

Przypomina mi się spór dotyczący filmu *Zwierciadło*, który miał miejsce w gronie znakomicie wykształconych osób. Było już późno i kobieta-sprzątaczką zaczęła się gniewać, że się tak zasiedzieliśmy. „Przeście państwo wreszcie się sprzeczać! — powiedziała. — Czas już iść do domu, jest już późno, a ja muszę jeszcze tutaj posprzątać. A w ogóle — o czym tu dyskutować!... Wszystko w tym filmie jest oczywiste i zrozumiałe, nie ma o co się spierać!...” Wszyscy obecni się zainteresowali: „No dobrze, ale prosimy, aby pani nam to wyjaśniła, jeśli dla pani «wszystko jest zrozumiałe»...” Wówczas kobieta powiedziała: „Co tu dużo mówić! Człowiek w czasie swojego życia narobił świństw wszystkim, którzy go kochali, i przed śmiercią zrozumiał, że powinien przeprosić, jakoś się usprawiedliwić, człowiek męczy się i nie wie, co robić, nie widzi żadnego wyjścia z tej sytuacji...” Być może używam teraz własnych słów, ale rękę za wierność sensu. To było wspaniale powiedziane. Czytałem bardzo wiele recenzji *Zwierciadła*, radzieckich i zagranicznych, ale muszę powiedzieć, że prostszego i bardziej dokładnego sformułowania idei filmu nie mógłbym sobie wyobrazić. (73:17)

Ludzie prości, mniej przygotowani, którzy nie starają się zrozumieć, rozumieją, w porównaniu z tymi, którzy uważają się za znawców, więcej i szybciej. Nawet nie wiedziałem, że tak jest, ale to oznacza, że wszystkie moje starania nie poszły na marne. *Zwierciadło* jest w rzeczywistości przewidziane tylko dla osób inteligentnych, ale nie w sensie wykształcenia, lecz otwartości umysłu i duszy. (67:50)

Niekiedy mówi się, że filmy Bressona i moje wywołują podobny efekt... Dzieje się tak chyba dlatego, że Bresson jest, jak sądzę, reżyserem, który w minimalnym stopniu bierze pod uwagę publiczność. Najmniej ze wszystkich. Ja również nie staram się przekomarzać z publicznością, chcę pozostać sobą, aby móc być dla publiczności źródłem zainteresowania. (70:125)

Ktoś mi opowiadał, że miał przyjaciela cierpiącego na manię samobójczą. Ten człowiek po obejrzeniu *Ofiarowania* przez dwie godziny pozostawał w stanie kontemplacji. Później przyznał, że odzyskał chęć do życia. Dla mnie jest to świadectwo warte więcej niż wszystkie krytyki... Podobne zdarzenie miało miejsce po *Dziecku wojny*. Kryminalista zamknięty w gułagu napisał do mnie, że widział ten film. Przeżył wewnętrzną przemianę, już więcej nie będzie zabijał. (111:4)

Reżyser nie ma prawa kokietować widza. W procesie twórczym nie ma on prawa kontrolować się pod tym kątem — nieuchronnie zapłaci bowiem za to radykalną zmianą stosunku zarówno do swego zamierzenia, jak i do sposobów jego realizacji. Może się w końcu okazać, że to, co poruszało reżysera, poruszy (albo i nie) jeszcze kogoś, lecz nie jest w jego mocy wpływanie na sukces swego dzieła; bo pod tym względem artysta zawsze pozostaje bezsilny. Nieprzypadkowo nasz prawdziwy narodowy poeta Aleksander Puszkina napisał w wierszu *Do poety* następujące strofy:

„Tyś sam nagrodą swą i dzieł najwyższym sądem,
Wolności drogą idź za wolnej myśli blaskiem,
Owoce lubyh dum w kształt doskonałąc nowy —
I wzniosły pełniąc trud wzgardź laurem i oklaskiem.

Tyś sam nagrodą swą i dzieł najwyższym sądem,
Ty najsurowszym sam ocenisz je poglądem.
Czyś swoim dziełom rad, twórczo z wejrzeniem

srogim?”

(przekład Juliana Tuwima)

Mówiąc, że nie troszczę się o „właściwy układ” stosunków z widzami, staram się przez to określić moje zadanie artystyczne i zawodowe. Polega ono widocznie na tym, żebym robił, co do mnie należy, kręcił filmy, wkładając w to maksimum wysiłku i osiągając najwyższy pułap możliwości. To wszystko.

Jakie ma przy tym znaczenie wymóg „dogodzenia” widzom, czy dania im „przykładu do naśladowania”? Kim są ci widzowie? Co to za anonimowa masa? Ci widzowie — to między innymi zachwycone panienki polujące na fotosy aktorów filmowych (nawiasem mówiąc — koszmarny poziom wykonania tych fotosów wystawia świadectwo masowej reklamie. Jakież gusty może ona zaszcześcić?). To także ich mamy zapytujące po projekcji filmu: „Czy Natalia Bondarczuk jest córką Bondarczuka?”. Nie wiem jak komu, mi w każdym razie przy takich pytaniach ręce opadają.

Równie irytująca jest dla mnie inna, zdawałoby się biegunowo odmienna, „elitarna” grupa widzów, którzy zawsze „są na miejscu” w Domu Kina, na pokazach w Centralnym Domu Literatury, Domu Aktora... Ci wiedzą już wszystko zawczasu, przekonani o swojej wyższości i o bezbłędnej słuszności swych ocen, które w rzeczywistości całkowicie zależne są od obiegowych stereotypów pojęciowych przyjętych w tym środowisku. Dziś nie interesuje ich już Jurij Sołomin, ich wyobraźnią zawładnął Volonté. Jeżeli Tarkowski jest chwalony, oni będą mu oczywiście wymyślać, pochwalą zaś, kiedy jest potępiany... W tym upatrują gwarancję „niezależności” swych sądów. Ale cóż ja mam z nimi wspólnego?

Albo jeszcze inna kategoria widzów. Przysyłają mi czasem listy, jak na przykład tow. Gorin z Pietrozawodska, który uskarża się na rozwlekłość filmu *Solaris*: „Niczego Pan w tym (prawdopodobnie filmie? — A. T.) nie dokazał, tylko czas widzom zabrał, przez 7—8 minut, a może nawet dłużej pokazuje Pan tunele podziemne, czy warto w tym celu robić film dwuseryjny”... W innym liście tow. Iwanowa z Nowoczerkasska zajmuje pozycję jeszcze bardziej zaczepno-odporną: „W Waszym filmie *Solaris* jedna z postaci wygłasza coś na temat Sumienia z dużej literatury. A jak wygląda sprawa sumienia reżysera filmu i wszystkich jego współtwórców?” Dalej proponuje ona nawet „ukarać” mnie poważnie, zwracając uwagę tych, którzy widocznie mają kompetencje osądzenia mnie, na opinie „większości widzów”, na opinie „społeczeństwa”...

Nie mogę nie odpowiedzieć na te zarzuty. Niestety, nie zarysowuje się tu nawet przedmiot dialogu między twórcą a widzem. Ewentualna argumentacja jest skrajnie uproszczona: „Pan jest dureń. — Nie, to pan jest dureń”. Ale oto następuje apelacja do opinii społeczeństwa... Zdarza się przecież, że jakiś reżyser jeszcze nie ukończył filmu, a już z góry wiadomo, że kręci on „ciekawy film, tyle że oczywiście nie dla szerokiej publiczności”... W ustach jednych ma to oznaczać komplement pod adresem autora (to ci, którzy nie wątpią o swojej wyższości nad „zwykłymi widzami”; oni sami dorosli już do sztuki i nawet ją „przerośli”). W ustach innych jest to jak gdyby należna reżyserowi danina szacunku, a w rzeczy samej chodzi tu o chęć ukazania mu właściwego miejsca: niech się nie zapomina, jest wszak na marginesie naszych głównych osiągnięć. Oznacza to również: owszem, „film jest ciekawy”, ale wy, obywatelu, jesteście jednak pasożytem robiącym za państwowe pieniądze film dla siebie i dla własnego zadowolenia, a „nie myśląc o społeczeństwie”. Co oznacza takie rozumowanie?

Po pierwsze: ów ktoś, wypowiadający się jako osoba prywatna, nie wiadomo dlaczego uzurpuje sobie prawo wypowiedzania się w imieniu społeczeństwa, które go do tego nie upoważniło. Po drugie — oznacza to, że ten właśnie konkretny człowiek filmu nie zrozumiał, i nic poza tym... Po trzecie — może to być

ktoś, komu w głębi duszy film się podoba, ale obawia się on, że przyznając się do tego może się przez to narazić władzy.

Bo, co to znaczy: „społeczeństwo filmu nie rozumie”? Czy chodzi o to, że ten ktoś rozumie, ale nazbyt troszczy się o „społeczeństwo”? Tym samym ten „ktoś” stawia siebie — nie wiadomo dlaczego — poza społeczeństwem, nie uważając widocznie za konieczne czuć się jego częścią. Ja natomiast zaliczam siebie do społeczeństwa. Żyję w tym samym kraju, widzę, osądzam i zastanawiam się nad tymi samymi zjawiskami i problemami co inni — dlatego mam prawo uważać, że jestem wyrazicielem idei narodu. Tak, każdy artysta sam będąc częścią narodu, jego reprezentantem, wyraża idee tego narodu. Kiedy realizuję film, mam poczucie, że to, czym się wzruszam i fascynuję, zainteresuje również innych. Mam nadzieję, że pozyskam widzów, ale nigdy nie staram się ani nie będę się starał nikomu schlebiać i podlizywać się. A ponieważ głęboko widzów szanuję, mój kontakt z nimi opiera się na wzajemnym zaufaniu. Ale żeby móc z kimś rozmawiać, warunkiem elementarnym i koniecznym jest wspólny język, zrozumiały dla obu stron. Nie chodzi tu wcale o pozytywną czy ujemną ocenę mego filmu — chodzi o poziom dialogu. Zdaje się, Goethe powiedział: „Chcesz usłyszeć mądrą odpowiedź — mądrze pytaj”. Rzeczywiście, rozmowa artysty z widzem może być owocna pod jednym warunkiem: zrozumienia przez widza problemów i zadań stojących przed twórcą, który je wyraził. A zrozumienie to wymaga niekiedy wielu, wielu wysiłków... (42b:76—79)

Otrzymywałem bardzo rozmaite listy, czasami obelżywe. Właściwie nie jest nawet przykro dostawać takie listy, ponieważ są one zawsze na bardzo niskim poziomie. Ale kiedy nagle spotkasz człowieka w rodzaju właśnie takiego, no powiedzmy, przyzwyczajonego mieć swoje zdanie na temat jakichś zjawisk kulturalnych, i kiedy on raptem zaczyna wygadywać straszne rzeczy o tym, co ty zrobiłeś — ujawniając swoje niezrozumienie — to bywa to jeszcze bardziej przykre.

Jeżeli, na przykład, czytamy książkę, jakkolwiek utwór lite-

racki, to ilu czytelników — tyle utworów. To znaczy, każdy czytelnik ma własny obraz, budowany zgodnie z własnym doświadczeniem — tym bardziej że literatura jest opisowa, a film demonstruje. Ale w kinie ma się także możliwość własnego widzenia i to wydaje mi się najcenniejsze. Jeżeli możliwe to jest w literaturze, dlaczego trzeba to tępić w kinie? I na odwrót — sądzić tylko to, co ogólne, właściwe wszystkim, przyjęte powszechnie? Nie mogę tego w żaden sposób zrozumieć, uważam to za dyskryminację. Wydaje mi się, że dzieło sztuki tworzone jest przez publiczność, widzów, czytelników. Sztuka nie byłaby sztuką, jeżeli nie dawałaby każdemu człowiekowi możliwości jej indywidualnego odbioru. Oczywiście powinno się do tego być w jakiś sposób przygotowanym, w mniejszym lub większym stopniu. Ale najważniejsze jest nie tyle przygotowanie, wykształcenie, ile poziom duchowy. To jest przyjęcie. Nie tyle zrozumienie, ile przyjęcie. A jeżeli ty przyjmujesz, to i zrozumiesz, przyjdzie chwila, kiedy zrozumiesz.

Jeśli zatem utwory literackie mogą ukazywać i interpretować różne sytuacje w sobie tylko właściwy sposób, dlaczego inne dzieła, powiedzmy filmowe, nie miałyby czynić tego na swój sposób? Prawda? Wydaje mi się, że tak. (116:158)

Proza ma swoje prawa. Jakkolwiek byłaby szczegółowo opracowywana ta czy inna scena, ten czy inny epizod, czytelnik zawsze odbiera to, co jest znane jego doświadczeniu wewnętrznemu, co leży w charakterze jego umysłowości. Utwór literacki w subiektywnym odbiorze czytelnika wychodzi poza zapis autora. *Wojna i pokój* przeczytana przez tysiąc osób, w wyniku rozbieżności między doświadczeniem pisarza i czytelnika, w każdej lekturze jest inną książką. Urok literatury, jej — powiedziałbym — demokratyzm polega na zasadzie współtworzenia ze strony czytelnika. Czytelnik obdarzony wyobraźnią widzi poza lakonicznym tekstem więcej, niż sugeruje autor. Tę osobliwość oddziaływania prozy na czytelnika nazwałbym adaptacją estetyczną. Jest ona swego rodzaju koniem trojańskim, dzięki któremu prozaik wdziera się do duszy swego czytelnika. Tak jest

w literaturze. A w filmie? Gdzież możliwa jest u widza ta swoboda wyboru? Przecież każdy kadr, każda scena, epizod, nie wyrażone słowem, utrwalają akcję, pejzaż, rysy bohaterów. I tu tkwi niebezpieczeństwo nieprzyjęcia przez widza określonej propozycji reżysera. Jeśli ktoś sądzi, że kino przyciąga egzotycznością problematyki, jest w błędzie. Prawda wygląda całkiem inaczej. Kino, w przeciwieństwie do literatury, ukazuje doświadczenia autora utrwalone na taśmie filmowej. Jeśli te doświadczenia oddano szczerze i sugestywnie, film zostanie zaakceptowany. Zauważyłem, że jeśli angażuję się w swoje dzieło emocjonalnie, to widz łatwiej przyjmuje filmową wersję dzieła. Jeśli natomiast reżyser posługuje się tylko fabułą książki, nie sięgając głębiej w jej problematykę, to widz pozostanie obojętny. Jeśli więc nie można oddziaływać na widza przez jego doświadczenie wewnętrzne (jak w literaturze), to (mowa o filmie) przynajmniej należy rzetelnie przekazywać swoje doświadczenia.

Oto dlaczego film stał się sztuką, tworzoną przez nielicznych reżyserów (można ich policzyć na palcach jednej ręki). Sfilmować dzieło literackie — to znaczy po prostu umieć opowiedzieć widzowi osobistą wersję pierwowzoru. (35a:38)

Ostatnio pojawia się w prasie wiele artykułów, których autorzy wyrażają zdziwienie z powodu niskiego poziomu repertuaru naszych kin. I na tym sprawa się kończy. A przecież o sprawy widzów należy walczyć. Walka ta powinna przekształcić się w poważną i zasadniczą kampanię na rzecz wzniesłego oblicza moralnego radzieckiego człowieka.

Chciałbym podzielić się z czytelnikami pewną ideą.

Sądzę, że korzystnie byłoby zorganizować w wielu miastach Związku Radzieckiego specjalistyczne kluby filmowe, działające na prawach zwykłych kin. Z tą jednak różnicą, że w owych klubach byłyby prezentowane tylko najlepsze filmy reżyserów radzieckich i zagranicznych. W klubach liczba seansów byłaby dwukrotnie mniejsza — na korzyść prelekcji prowadzonych przez reżyserów i dyskusji w gronie widzów, które pomagałyby podnosić i kształtować gust widza.

Oto, w czym widzę wartość klubów filmowych: początkowo, z zasady przyjdą na klubowe pokazy osoby, które interesują się filmem nie jako rozrywką, lecz jako prawdziwą sztuką. Ta grupa określi poważny stosunek do kina wszystkich widzów, gdyż do klubów będą przychodziły także osoby o odmiennych zapamiętaniach. Dopływ miłośników kina będzie się zwiększał, jestem o tym przekonany, i wówczas pojawi się konieczność rozszerzenia sieci klubów filmowych (które, pragnę powtórzyć, nie powinny z punktu widzenia warunków ekonomicznych niczym różnić się od kin z nie uporządkowanym repertuarem), w miejsce zwykłych kin. Przez cały czas będzie miało miejsce przechodzenie widzów na stronę specjalistycznych klubów filmowych. W rezultacie zwykłe kina znikną (można także powiedzieć, że znikną specjalistyczne kluby — nazwa nie będzie już wówczas ważna), gdyż wszyscy widzowie zwrócą się ku prawdziwej sztuce, lekceważąc obliczony na niewybredny gust repertuar rozrywkowy.

Znikną złe filmy, gdyż nie będzie ich miał kto oglądać.

Znikną widzowie mający lekkomyślny stosunek do kina.

Pojawi się nowe kino o nieporównanie wyższym poziomie ideowym i estetycznym.

Nadszedł już czas, aby zrozumieć, że kino może przynosić pożytek i rozkosz setki tysięcy razy większą niż obecnie. (8)

W propagowaniu tych lub innych filmów decydującą rolę odgrywa system ich rozpowszechniania. Trzymając się uproszczonej formuły „kinooperator wyświetla — publiczność ogląda”, można by w kinie pozostawić wyłącznie kinooperatora i kasjerkę, zaś Centralę Rozpowszechniania Filmów uznać za zbędną. Ale — jak wiadomo — personel tej instytucji jest znacznie liczniejszy i mówi się, że masa ludzi „robi w rozpowszechnianiu”. Jeśli jednak cała ich praca sprowadza się do tego, aby po stwierdzeniu, że na jakimś seansie sala świeci pustkami, zdjąć naza jutrz dany film z ekranu „bez śledztwa i sądu” — to nie rozumiem, po co są potrzebni ci pracownicy rozpowszechniania. A reklama? Albo nie ma jej wcale, albo jest na koszmarnym poziomie.

mie... Jak można domagać się dobrego gustu od widzów, skoro reklama, jaką mu oferujemy, jest przykładem bezguścia, bezsensu i szmiry? Niegdyś dawano reżyserom do akceptacji chociaż afisze, teraz już i tego zaniechano. Pokazano mi niedawno (przykładem!) wydrukowany już afisz do filmu *Solaris*. Jęknąłem na widok tej nieudolnej tandety. Taki afisz po prostu odstraszy widzów... Dla zilustrowania, jak rozpowszechniane są moje filmy, a nie stanowią one pod tym względem wyjątku, zacytuję kilka fragmentów listów, których otrzymuję bardzo wiele.

Widz z Tbilisi pisze: „14 marca poszedłem obejrzeć *Solaris* w kinie «Nakadum»... Pomijam motywy, które skłoniły mnie do obejrzenia tegoż filmu także następnego dnia, ale opiszę, czego doświadczyłem nazajutrz. Olbrzymie fragmenty filmu zostały wycięte, wiele z tego, co oglądałem poprzedniego dnia, po prostu nie wyświetlono.

...Kwitnie konsumpcyjny stosunek do filmów. Żeby zrozumieć symfonię Szostakowicza, słucham jej wielokrotnie. Dlaczego widzowie nie uważają za stosowne chociaż dwa razy pójść na *Solaris*? Dlaczego nie nauczyliśmy ich tego? Bardzo mnie to boli i smuci...”

„Piszę do Pana, zaniepokojony losem filmu *Andriej Rublow*. Został on potraktowany niewłaściwie przez «Tatkinoprokat»... Wyświetlany był jedynie w kinie «Idel»... W obwodzie Permskim podobna historia wydarzyła się z *Dzieckiem wojny*, film źle anonsowany, wyświetlany na seansach dla dzieci... Ludzie z odległych rejonów Kazania jechali do rejonu Kirowskiego, żeby obejrzeć *Rublowa*. Jechali w trzaskający mróz... To oczywiście świetnie, że film został tak gorąco przyjęty przez publiczność, ale w jakim celu pracownicy «Tatkinoprokatu» urządzili widzom tę próbę? Ze strachu, że film «niechodliwy»? Ale przecież to do nich należy propagowanie najlepszych filmów, a do *Rublowa* nie wydano ani jednego afisza”.

„W Woroneżu zaczęto wyświetlać film Tarkowskiego *Andriej Rublow*... żeby go obejrzeć, trzeba stać w kolejce od godziny do trzech godzin... powodzenie olbrzymie, nie bacząc na to, że ani reklamy, ani recenzji prasowych film w istocie rzeczy nie miał...”

„Szanowny Towarzyszu Tarkowski... dzięki Wam i całemu zespołowi realizującemu... za *Solaris*... Chciałbym obejrzeć go jeszcze nieraz, ale — podobnie jak poprzedni Wasz film *Andriej Rublow* — u nas w Briańsku zdjęto go po 2—3 dniach z ekranu... Może dyrektorzy kin powołują się na złą frekwencję, ale publiczność dopisywała na seansach jak zwykle...”

Wybrałem przypadkowo — Tbilisi, Kazań, obwód Permski, Briańsk... Nasze filmy zostają „przyjęte do rozpowszechniania”, ale ten fakt nie daje często żadnych gwarancji, że gdzieś w Tbilisi, Kazaniu, Woroneżu czy Briańsku ktoś zechce i potrafi ułatwić kontakt filmu z widownią... Tak zwani pracownicy sieci rozpowszechniania pracują u nas nad podziw nieudolnie i niepoważnie, chociaż, jak to się mówi, „biorą za to pieniądze”. Za co? Skoro nie przejawiają żadnej pomysłowości ani szczególnego zainteresowania filmami? I dlaczego nie stosuje się rozmaitych zachęt wobec tych wyróżniających się pracowników (nie brak ich przecież w każdej dziedzinie), którzy w rozpowszechnianiu starają się twórczo potraktować swoje zadania i obowiązki?

Nawet jeśli spojrzeć na film i zagadnienie jego rozpowszechniania pod kątem czysto utylitarnym, to proszę zwrócić uwagę, ile sił, energii, pomysłowości i wreszcie pieniędzy inwestują zachodni producenci w reklamę, prasę, badanie gustów widowni — kiedy chcą zarobić na tym filmie. Byłem, przyznając, wstrząśnięty sposobem prezentacji *Rublowa* w szwedzkim periodyku filmowym „Chaplin”. Ludzie, którzy kupili ten film i byli oczywiście zainteresowani jego kasowym sukcesem — dla profanów opublikowali w tym piśmie nawet rozkładaną mapę Rosji z XIII wieku, ze strzałkami pokazującymi kierunki najazdów i odwrotów Tatarów.

W celu zdobycia dodatkowego odsetka widzów producent zachodni gotów jest opłacić cały aparat marketingu prowadzący potrzebne mu badania. Właśnie potrzebne. Z zasady potrzebne z punktu widzenia popytu i podaży. Nietrudno, jak się zdaje, przewidzieć, jakie elementy zapewniają filmowi sukces kasowy... Nie istnieją natomiast cechy, które *a priori* przesądzałyby o sukcesie lub niepowodzeniu filmu, który poszukuje własnych, jedy-nych, szczególnych dróg dojścia do widza z wypowiedzią sfor-

mułowaną w jedynym dopuszczalnym dla określonego twórcy języku.

Audytoryum każdego artysty można oczywiście rozszerzyć dokładając rozmaitych starań. Trzeba tylko chcieć i umieć to zrobić. U nas natomiast kontakt twórcy z odbiorcą jest, z zasady, puszczony na żywioł i podlega rozmaitym przypadkowym okolicznościom.

Kiedy, na przykład, decydujemy się na podjęcie badań socjologicznych — są one skrajnie ostrożne i nie wiadomo czemu mają służyć. Na przykład: ankiety rozsyłane corocznie przez „Sowietskij Ekran”. Jedyny wniosek, jaki można z nich rzekomo wyciągnąć, to opinia większości na temat obejrzanych filmów i ich ocena. Jeśli jednak opinia większości jest jedynym kryterium, z którym miałby się liczyć twórca, nie ma potrzeby przeprowadzania ankiet — wystarczy wziąć po prostu zestawienie Centrali Rozpowszechniania Filmów. Uważam, że przed rozesłaniem tego rodzaju ankiet redakcja winna mieć własny punkt widzenia na wartość dorocznej produkcji; własną „teorię sukcesów i niepowodzeń”, własne „radości i smutki” związane z reakcją publiczności na takie czy inne filmy. Badania socjologiczne mogłyby zapewne pomóc w znalezieniu właściwych sposobów oddziaływania na widzów, mogłyby pomóc w rozeznaniu, jak i do czego należy widzów przekonywać, o co się z nimi sprzeczać, jakim poglądom należy się zdecydowanie i ostro przeciwstawić. Jeśli natomiast bezkrytycznie przyjmujemy gusta publiczności jako wyrok ostatecznej instancji, na zasadzie wyłącznie skonstatowania faktów, to takie „badania” uważam wręcz za szkodliwe. Nie wiadomo bowiem dlaczego zagadnienie wychowywania widza zastępujemy „wychowywaniem wychowawcy”, to znaczy twórcy. Widzom zaś pozostawiamy satysfakcję uświadamiania sobie własnej nieomyślności i słuszności. Słuszności niekiedy bardzo wątpliwej. Nie ucząc widzów krytycyzmu w stosunku do ich własnych ocen, okazujemy im całkowitą obojętność...

Uważam, że można bardzo pomóc w zacieśnieniu kontaktów między każdym, choćby najbardziej „trudnym” twórcą a widzami, oczywiście jeżeli się tego chce i umie to robić. Ale na

razie ten kontakt jest sprawą przypadku — to znaczy, że ci widzowie, których interesuje dialog z takim czy innym filmem, znajdują go, ale poza nawiasem tej rozmowy pozostaje niekiedy znaczna nawet liczba ludzi. Nie ma tu „sprawiedliwych i winnych”, istnieje natomiast aktualny problem popularyzacji i propagowania sztuki. Problem ten powinni z nie słabnącą energią, konkretnie rozwiązywać krytycy, publicyści, socjologzy, pracownicy aparatu rozpowszechniania. A wtedy my i widzowie możemy mieć nadzieję, że się kiedyś spotkamy i porozumiemy. (42b:83—85)

Moje filmy zdobywały publiczność w Związku Radzieckim z dużym trudem. Z każdym filmem widzów było coraz więcej i więcej, i w końcu na ostatnie dwa filmy po prostu nie można było dostać biletów. Filmy te zostały zdjęte z ekranów, jak tylko w Goskino ZSRR władze zorientowały się, że moje filmy cieszą się powodzeniem. Od razu zdjęto je z ekranów. Puszczano je wcześniej z nadzieją, że zrobią klapę. Kiedy nie zrobiły klapy, zdjęli je. (...) Tak właśnie zostało to zaplanowane. To była trudna droga, ponieważ dla mnie możliwe było tylko jedno: być szczerym i mówić swoim własnym językiem o sprawach, które są mi bliskie i co do których miałem nadzieję, że okażą się bliskie także publiczności. Z początku to jak gdyby odpychało widzów, potem stopniowo jakoś ich przybywało.

To bardzo dziwne: kiedy wyjeżdżałem — niestety — ze Związku Radzieckiego, moja publiczność składała się z bardzo młodych ludzi, po 16, 17 lat — i oni to rozumieli. Oni po prostu rozumieli moje kino. Co to znaczy: rozumieli? To znaczy przyjmowali, to był w jakimś sensie ich świat. Byłem z tego powodu bardzo szczęśliwy. A moim rówieśnikom zasadniczo filmy te nie były tak bliskie, jak ludziom młodym. To bardzo dziwne, nie podejmuję się tego wyjaśnić.

Na Zachodzie miał miejsce ten sam proces. Na przykład w Londynie w ciągu ostatnich dwóch lat odbyło się bodajże z pięć, w każdym razie kilka przeglądów moich filmów. I na ostatni z tych przeglądów, zupełnie niedawno, jakiś miesiąc temu, kolejki były kolosalne. Co to jest? Rozumieją — czy nie rozu-

mieją? Nie potrafię dokładnie powiedzieć. Albo tu, w Sztokholmie, też były ogromne kolejki, wielu ludzi przychodziło oglądać moje filmy, teraz jeszcze trwa ich retrospektywa. — Nie wiem. W ogóle, to jestem zadowolony, kiedy idą moje filmy, ale wielkie niebezpieczeństwo tkwi w tym, żeby nie stać się... no, że wszyscy będą oglądać te filmy. Mówiąc krótko, także z tego, co powiedzieliśmy wcześniej, wynika, że bardzo niebezpiecznie jest okazać się reżyserem cieszącym się ogromnym sukcesem kasowym. Bardzo niebezpiecznie. Nie sądzę, ażeby w tym, co się wtedy mówi, było coś ważnego. Żeby człowiek rzeczywiście znajdował się wówczas na jakiejś wyżynie duchowej, do której z wysiłkiem dąży, wznosząc się w swoim wewnętrznym rozwoju. I żeby tym samym proponował podążanie za sobą, zapraszał tam publiczność. Jest akurat na odwrót — wtedy on sam zsuwa się na niższy poziom. To nie ulega wątpliwości.

Oczywiście, ażeby istniało kino, trzeba być reżyserem cieszącym się powodzeniem, ale to jest właśnie nieszczęście kina, że zrodziło się na targowisku, w grzechu, na rynku, na jarmarku. Był wtedy taki aparat, w który się zaglądało, i widać było, jak rozbierają się panienki, wrzucało się monetę i jeszcze coś tam się działo. I to jest nieszczęście — bo kino ani trochę nie zmieniło się od tamtego czasu. Trzeba zarabiać, żeby robić następne filmy.

W przeciwieństwie do jakiegokolwiek innego rodzaju sztuki. Książkę można napisać w domu — jak Kafka, który pisał i niczego nie publikował. Ale książka była napisana.

Krótko mówiąc: zagadnienie stosunku do widza i w ogóle powodzenia u publiczności — to kwestia bardzo złożona. I bardzo często zależy ona nie tyle od problemów i zadań, jakie stawia przed sobą artysta, ile od zadań, które stawiają przed artystą producenci, pieniądze. Być może kiedyś, kiedy technika osiągnie ten poziom, że kino nie będzie nic kosztować, będziemy wkładać metalowy hełm i jak encefalogram rejestrować wszystkie nasze fantazje, obrazy, a potem montować z nich film. To będzie tanio kosztować. Ale do tego trzeba dożyć, żeby można było mówić o technologii, która będzie niedroga. Na razie jest kosztowna. (116:154—155)

O swoich filmach

O filmie *Mały marzyciel*

Będzie to średniometrażówka. Już w założeniu nie chciałem tego scenariusza wykorzystać na film pełnometrażowy — to zepsułoby całą koncepcję. Treść filmu jest bardzo prosta. Akcja rozgrywa się w ciągu jednego dnia, dramaturgia pozbawiona ostrych konfliktów, nietradycyjna. Główni bohaterowie to: młody robotnik pracujący przy budowie dróg jako kierowca walca i mały, subtelny chłopiec uczący się grać na skrzypcach. Między nimi zawiązuje się przyjaźń. Ci dwaj, tak pod każdym względem różni, ludzie uzupełniają się wzajemnie, są sobie potrzebni.

Choć niebezpieczne to wyznanie — bo nie wiadomo, czy film się uda — ale w zamierzeniu jest on poetycki. Właściwie wszystko budujemy na nastroju, atmosferze. W moim filmie musi być dramaturgia obrazu, a nie literatury. Rolę robotnika powierzyłem Władimirowi Zamanskiemu, aktorowi najmłodszego i chyba najciekawszego naszego teatru „Sowremiennik”. Małego Saszę gra uczeń szkoły muzycznej, siedmioletni Igor Fomczenko. Jestem z nich zadowolony. (3)

O filmie *Dziecko wojny*

Często łączy się mnie z tym filmem personalnie, gdyż przedstawia los chłopca, który w czasie wojny miał tyle samo lat, co ja. To błąd. Jedyne, co wiąże mnie z bohaterem mojego filmu, to ten sam wiek i wojna. Mój los podczas wojny nie był jednak tragiczny, pozostałem przecież przy życiu, a Iwan zginął. Walczył, był na froncie, ja zaś mieszkalem na tyłach, u swojej babci, w małym prowincjonalnym miasteczku. (96)

Opowiadanie Władimira Bogomołowa *Iwan* przeczytałem wraz ze scenariuszem, nad którym miałem rozpocząć pracę. Odniosłem wrażenie, że jest ono jedną z typowych, sentymentalno-dydaktycznych historii o młodych bohaterach, jakich wiele już napisano. Pewne zdarzenia są w nich zgoła nie do uniknięcia: 1) mały chłopiec, dziecko jeszcze, okłamuje niemieckiego oficera; 2) mały chłopiec w wojskowym mundurku jest przekarmiany cukierkami; 3) chłopiec zostaje dzieckiem pułku — adoptuje go strażnica graniczna, załoga łodzi podwodnej lub orkiestra garnizonowa.

Charakter głównego bohatera opowiadania Bogomołowa przyciąga uwagę tą szczególną strukturą napięć i przeżyć, którą — z dalece jednak większą ekspresją — odnaleźć możemy wśród sylwetek bohaterów Fiodora Dostojewskiego. Jest to postać całkowicie ukształtowana i przetworzona przez wojnę.

Oprócz epizodu wojennego, przedstawionego z dbałością o szczegóły, pragnąłem także pokazać zmiany, jakie wnosi wojna w życie bardzo młodego człowieka. Chciałem w sposób prawdziwy pokazać zarówno okrucieństwo, jak i wolę przeciwstawienia się mu, a także ukazać wewnętrzny sprzeciw wobec bezsensownej śmierci zadawanej przez szaleńczą maszynę wojenną. Dlatego wprowadziłem do filmu sny. Odgrywają one ważną rolę ideowo-kompozycyjną. Szczególnie ważny jest ostatni sen, który oglądamy zaraz po otrzymaniu informacji o śmierci Iwana. Widz patrzy na bohatera, którego nie ma już wśród żywych, chłonie epizody z jego prawdziwego, nie spełnionego życia. Ostatni sen, w którym bohater biegnie poprzez mieliznę na rzece, nie został nakręcony, jak sądzą niektórzy, dla wyjaśnienia zakończenia filmu. Takie rozwiązanie byłoby niezgodne z przebiegiem akcji i budziłoby niesmak, gdyż większość bohaterów utworu ginie. (Inna sprawa, że nasze stanowisko, jako twórców, napawa optymizmem). W tym wypadku chodziło o poetycką, filmową tragedię.

Z tego powodu również obecność Maszy nie jest żadnym „miłosnym dodatkiem”, a powściągliwe zachowanie Cholina wobec niej nie jest haraczem płaconym nocie poddanej redakcyjnej obróbce. Sądzę, że pocałunek nad rowem okopu jest zda-

zeniem odległym od sytuacji frontowej i nie przypomina wcale pocałunku nad mogiłą. Ponownie mamy tu do czynienia z obrazem tragicznym. Ja, w każdym razie, jestem o tym przekonany. Żyje jeszcze czar walca tańzonego przed ślubem i inny czar, który ma w sobie coś z poezji Puszkina, czar — „na skraju odętów mrocznych”. Oto, do czego zmierzały nasze wysiłki.

Długo szukaliśmy miejsca do sfilmowania „tańca brzoź”. Przeszukaliśmy w tym celu wiele napotkanych po drodze lasów. Wreszcie znaleźliśmy odpowiedni zakątek w okolicach Moskwy. Operator Wadim Jusow wprost szalał z zachwytu. W czasie kręcenia filmu siedłem obok niego i klaszcząc w dłonie głośno liczyłem: „raz, dwa, trzy... raz, dwa, trzy...”. Mówiąc poważnie, owa sterylnie biała brzozowa ściana pięknego lasu, lasu, który nie należy do nikogo, chce jakby „dać coś do zrozumienia”, pragnie w bardzo delikatny sposób dać znak, że zbliża się to, co nieuchronnie musi przyjść; nadchodzi „tchnienie dżumy” obejmujące swym zasięgiem bohaterów filmu. Montaż poszczególnych epizodów *Dziecka wojny* odbywał się według zasady analogii poetyckich. W czasie montowania filmu kierowaliśmy się bardziej emocjami niż logicznym ciągiem wydarzeń.

W opowiadaniu Władimira Bogomołowa obok sytuacji, jakie nieoczekiwanie przytrafiały się wywiadowcom, odnajdziemy także pełną napięcia atmosferę oczekiwania. Wyraźnie odczuwamy czas, kiedy front czeka na moment ruszenia do decydującej o wszystkim bitwy. Właśnie w takich pełnych napięcia chwilach żołnierze przyszywają guziki do mundurów, czyszczą broń, słuchają płyty z gramofonu, tęsknią za domem. Są to właśnie te krótkie chwile, w których jest czas na napisanie listu i na wspominki. Jest to pora, w której ludzie stają się szczególnie nerwowi. Kino współczesne posiada zasób środków niezbędnych do dokonania analizy momentów zwolnionych reakcji człowieka; dla współczesnego kina fakt, że „życie do ciszy jesiennej podobne”, przestał być już nieistotnym zagadnieniem. Czyż można wyrazić dziś całą prawdę o wojnie jedynie poprzez szybki bieg kadrów filmu, który pod względem montażu mógłby przypominać pospieszne ujęcia *Końca Sankt-Pietierburga* Pudowkina lub batalistyczne fragmenty *Romansu Mańki Grieszynej* Barneta? Sądzę,

że współczesny film powinien dostarczyć widzowi jak największą ilość informacji.

Na pewnym etapie rozwoju sztuki filmowej można było, bez rozmijania się z prawdą, montować obok siebie fragmenty o zdecydowanej, nawet wręcz plakatowej wymowie; tworzyło to nawet styl filmowej narracji. Obecnie większą część filmu zajmują pauzy, długie minuty oczekiwania i zwłoki, których nie mogliśmy jednak określić mianem powietrznych dziur na trasie przelotu fabuły filmu.

Gdyby się nam udało w jeszcze większym stopniu zastąpić normalny bieg fabuły zwalnianą akcją filmu nerwowym napięciem, bylibyśmy wówczas bliżej spełnienia zadań, które przed sobą postawiliśmy. (9:82—83)

W trakcie realizacji swego pierwszego filmu zastanawiałem się, szczerze mówiąc, jeszcze nad jedną rzeczą: mogę — czy też nie mogę pracować jako reżyser filmowy. Po to, by się o tym przekonać, popuściłem wodze. Staralem się zrezygnować z wszelkich zahamowań. „Jeżeli film powiedzie się — myślałem — mam prawo pracować w filmie.” Dlatego film *Dziecko wojny* znaczył dla mnie bardzo wiele, był egzaminem uprawniającym mnie do twórczości.

Oczywiście praca nad filmem nie wyglądała jak jakiś anarchiczny wyczyn. Po prostu starałem się nie hamować. Należało kierować się swoim gustem i wiarą w słuszność własnych upodobań estetycznych. W wyniku pracy nad filmem winienem być wyjaśnić, na czym mogę oprzeć się w swym przyszłym życiu, a co nie wytrzyma życiowej próby.

Tyle że, jak się okazało później, tylko niewiele ze stworzonego wtedy przetrwało. Wielce pouczające dla nas — realizatorów filmu — stało się rozpracowanie faktury miejsca akcji, pejzażu, przekształcenie niedialogowej części scenariusza w konkretność scen i epizodów. Bogomołow w swym opowiadaniu opisywał miejsca akcji z wyrazistą dokładnością uczestnika wydarzeń, które stały się podstawą opowiadania. Jedyną zasadą, którą kierował się autor, było dokumentalne odtworzenie miejsc, które

na własne oczy obejrzał na froncie. (Bogomołow był w czasie wojny zwiadowcą i obraz kapitana Cholina jest w pewnym sensie autobiograficzny).

W moim przekonaniu, miejsca akcji były niewyraźne i ułamkowe: zagajnik na zajęтым przez wroga brzegu, ciemny bierwionowy pułap w ziemiance Galcewa, podobny do niego punkt sanitarny batalionu, ponure pozycje rozciągnięte wzdłuż rzeki, okopy. Wszystko to opisane było wprawdzie bardzo dokładnie, ale nie wzbudzało we mnie żadnych estetycznych wzruszeń. Otoczenie to nie wiązało się w moich wyobrażeniach z tym, co mogło wzbudzić uczucia, które winny towarzyszyć historii Iwana. Cały czas wydawało mi się, że warunkiem powodzenia filmu powinna stać się pociągająca faktura miejsc akcji i pejzaż, które wzbudziłyby we mnie określone wspomnienia i poetyckie asocjacje. Teraz, kiedy film zszedł już z ekranów, jestem głęboko przekonany o takim to nie poddającym się analizie warunku: jeżeli sami autorzy są wzruszeni opisywaną naturą, pejzażem, jeśli budzi on w nich wspomnienia i wywołuje asocjacje, choćby dowolnie subiektywne — widzowi udzieli się to wzruszenie. W szeregu epizodów, przesiąkniętych subiektywnym nastrojem autora, jest i „brzozowy zagajnik”, zamaskowany brzoźkami punkt sanitarny, pejzażowe tło „ostatniego snu”, błota.

Wszystkie sny (jest ich cztery), oparte są także na dosyć konkretnych asocjacjach. Pierwszy, na przykład, od początku do końca, aż do repliki „Mamo, tam jest kukułka!”, jest jednym z pierwszych wspomnień mojego dzieciństwa. Był to czas, w którym poznawałem świat i miałem cztery lata.

Zwykle wspomnienia są człowiekowi drogie. Dlatego nie przypadkiem są zawsze owiane poetycką mgiełką. Najpiękniejsze ze wspomnień to wspomnienie dzieciństwa. Oczywiście — to, co przynosi pamięć, musi zostać przetworzone, nim stanie się podstawą artystycznej rekonstrukcji przeszłości. Ważne jest, by nie utracić tej szczególnej uczuciowej atmosfery, bez której odtworzone we wszystkich szczegółach wspomnienie może nas tylko gorzko rozczarować. Jest przecież ogromna różnica między tym, jak człowiek wyobraża sobie dom, w którym się urodził i którego nie widział już wiele lat, a bezpośrednią obserwacją

tegoż domu po długim upływie czasu. Zwykle poetyckość wspomnienia runie przy zderzeniu ze swym konkretnym źródłem.

Jestem przekonany, że wychodząc od tego typu właściwości pamięci można wypracować całkowicie własną zasadę, która może pomóc w stworzeniu niezwykle interesującego filmu. Logika wydarzeń, postępów i zwyczajów bohatera byłaby w nim zewnętrznie naruszona. Powstałoby opowiadanie o myślach, wspomnieniach, marzeniach bohatera. I wtedy, nie pokazując nawet jego samego, a raczej nie pokazując go tak, jak to przyjęte w filmach o tradycyjnej dramaturgii, można osiągnąć wielką ekspresję, odtworzyć swoisty charakter i odsłonić swoisty świat bohatera. Sposób taki nawiązuje do istniejących w prozie, także i w poezji, metod kreacji lirycznego bohatera — gdy on sam jest nieobecny, ale to jak i o czym bohater ten myśli, stwarza jego wyrazisty i określony obraz. Jednak gdy człowiek podda się tego typu poetyckiej logice, spotykają go olbrzymie trudności. Czyhają tu na każdym kroku przeciwnicy, którzy nie dostrzegają, że zasada logiki poetyckiej jest tak samo prawomocna, jak i zasada logiki literackiej czy teatralno-dramaturgicznej — po prostu jedna zasada konstrukcji zostaje wymieniona na inną.

Już w trakcie pracy nad *Dzieckiem wojny* stykaliśmy się stale z protestami wszędzie tam, gdzieśmy się starali związki fabularne zmienić na związki poetyckie. A przecież zwracaliśmy się w tę stronę bardzo nieśmiało, zaledwie stawiając pierwsze kroki. Byliśmy jeszcze dalecy od konsekwentnej przemiany całej pracy nad reżyserią filmu. Kiedy jednak w dramatycznej strukturze uwidaczniały się pojedyncze ziarenka nowego, swobodniejszego stosunku do logiki dnia powszedniego — nieuchronnie wybuchały protesty i pojawiały się wątpliwości. Najczęściej odwoływano się do widza, mówiono: widz musi mieć konsekwentnie rozwijającą się fabułę, nie będzie w stanie patrzeć na ekran, gdy film okaże się mało akcyjny. Stąd wszystkie gwałtowne przejścia w naszym filmie od snów do rzeczywistości i na odwrót, od ostatniej sceny w podziemiach cerkwi do zwycięstwa w Berlinie wydawały się nie do przyjęcia. Ku swej radości stwierdziłem jednak, że tego zdania nie podziela większość moich widzów. (15a:49—53)

Istnieją i takie strony ludzkiego życia, których odtworzenie jest możliwe tylko za pomocą środków poetyckich. Właśnie tutaj bardzo często reżyser stara się zamienić logikę poetycką na ordynarną dosłowność technicznych chwytów. Mam tu na myśli to wszystko, co związane jest z iluzorycznością i nierealnością — ze snem, wspomnieniem, marzeniami. W takich wypadkach z zasady pojawiają się podwójne czy potrójne ekspozycje, zdjęcia przez szkło wysmarowane wazeliną, woale itp. Sen w kinie z konkretnego życiowego zjawiska przekształca się w rupieciarnię staromodnych kinematograficznych chwytów.

Zetknąwszy się w naszym obrazie z koniecznością nakręcenia snów, musieliśmy rozwiązać problem: jak zbliżyć się do poetyckiej konkretności snu, jak ją wyrazić, jakimi środkami? Tutaj nie wystarczało teoretyczne rozstrzygnięcie. Szukając rozwiązania podjęliśmy pewne konkretne próby oparte na asocjacji i mglistych domysłach. Tak nieoczekiwanie przyszła do głowy myśl o negatywowym obrazie w trzecim śnie.

W naszej fantazji zamigotały refleksy czarnego słońca przez ośnieżone drzewa i zafalował skrzący się deszcz. Zrodziły się błyski piorunów, jako techniczna możliwość montażowego przejścia z pozytywu na negatyw. Ale wszystko to stwarzało tylko atmosferę nierealności. A treść? A logika snu? To przyszło już dzięki wspomnieniom. Widziana kiedyś mokra trawa i ciężarówka pełna jabłek, i mokre od deszczu konie parujące na słońcu. Wszystko to weszło do filmu prosto z życia, nie było jakimś pomysłem z dziedziny sztuk plastycznych. Jako rezultat poszukiwania prostych rozwiązań, zmierzających do przekazania nierealności snu, pojawiła się panorama z sunącymi na negatywie drzewami, a na ich tle ukazywała się trzykrotnie przed aparatem twarz dziewczynki ze zmieniającym się wyrazem twarzy. W tym ujęciu chcieliśmy wyrazić przeczuwaną przez tę dziewczynkę nieuchronną tragedię. Ostatnie ujęcie snu było świadomie zrealizowane nad wodą, na plaży — po to, by związać je z ostatnim snem Iwana. (15a:54—55)

Nasz film nie został, niestety, doprowadzony do końca. Wiele rzeczy udało się nam zrobić, lecz wielu innych nie zdążyliśmy. Radzono mi, na przykład, bym wyrzucił epizod ze staruszkim **pozostającym w zniszczonej przez wojnę wsi** (również, moim zdaniem, byłoby to korzystne rozwiązanie), ale już było za późno.

Przedmiotem sporu były także przeciwstawienia w rodzaju: cerkiew — wojna, świątynia — stanowisko artyleryjskie. Nie udało nam się znaleźć dla realizacji naszych zamierzeń odpowiedniej, mało opatrzonej scenerii. Według naszych założeń punkt dowodzenia i stanowisko artylerii miały być zlokalizowane w fabryce ceramiki, w budynku o nietypowo zarysowanych konturach. Ostrzałowi artyleryjskiemu powinna towarzyszyć opustoszała sceneria z inscenizacją utworzoną przez ustawione na wąskich szynach, załadowane nie dokończoną, tandetną ceramiką wózki — wszystko to pod wpływem wybuchów powinno się trząść i przesuwac. Bardzo zazdroszczę Michaiłowi Rommowi, że starczyło mu sił i środków, by zastąpić w *Dzień w dniu dniach jednego roku* kadr, w którym Gusiew wraz z żoną zamierzają ukryć się przed pyłem radioaktywnym, obrazem przenikania Batałowa w tło muru. W tym wypadku literacko-sceniczna symbolika została zastąpiona elementem obrazowego geniuszu filmowego... W taki właśnie sposób należy postępować! (9:83)

Kiedy asocjacje wywołane życiowymi doznaniem i powiązane z konkretnym miejscem ustępowały miejsca abstrakcyjnym konceptom lub niewolniczemu trzymaniu się scenariusza — właśnie wtedy ponosiliśmy klęskę. Taki też był los sceny na pogorzelsku z obłąkanym staruszkim. Mam tu na myśli nie treść sceny, ale fiasko jej plastycznego wyrazu, jej kompozycji. Z początku scena była pomyślana inaczej.

Chcieliśmy ukazać opuszczone, napęczniałe od deszczu pole, które przecina błotnista, rozjeżdżona droga.

Wzdłuż drogi krótkie jesienne łożyny.

Nie było żadnego pogorzelska.

Tylko daleko u samego horyzontu sterczał samotny komin.

Poczucie samotności powinno było dominować nad wszystkim. Do fury, na której jechali obłąkany staruszek i Iwan, była zaprzęgnięta wychudła krowa. Na dnie fury siedział kogut i leżało coś ciężkiego, zawiniętego w brudną rogożę. Kiedy pojawił się samochód pułkownika, Iwan uciekał daleko w pole na skraj horyzontu i Cholin musiał go długo łapać, z trudem wyciągając ciężkie buty z lepkiego błota. Następnie „dodge” odjeżdżał i staruszek zostawał sam. Wiatr odchyłał rogożę i odkrywał leżący na furze zardzewiały pług.

Scenę tę należało sfotografować na długim ujęciu i oczywiście powinno się jej nadać **całkowicie inny rytm**.

Nie należy sądzić, że wybrałem drugi wariant z przyczyn organizacyjno-produkcyjnych. Po prostu były dwa warianty tej sceny i nie od razu wyczułem, że ten, który wybrałem, był gorszy.

W filmie są jeszcze i takie potknięcia, które z zasady wynikają z nieobecności dla autorów, a następnie dla widza momentu rozpoznania, o którym mówiłem w związku z poetyką wspomnienia. Dzieje się tak, na przykład, w ujęciu przejścia Iwana przez kolumny wojska i wojskowych ciężarówek, kiedy ucieka on do partyzantów. Ujęcie nie wzbudza żadnych uczuć ani u mnie, ani u widza. W tym też znaczeniu częściowo nie udało się scena rozmowy w oddziale zwiadowczym między Iwanem i pułkownikiem Griaznowem. Wnętrze jest obojętne i neutralne wbrew zewnętrznej dynamice zdenerwowania chłopca w tej scenie. I tylko drugi plan — praca żołnierzy za oknem — wnosi pewien element życia i jest materiałem do dopowiedzenia i asocjacji.

Takie sceny, pozbawione wewnętrznego znaczenia, specyficznego, autorskiego naświetlenia, od razu przyjmuje się jako wtęret, gdyż odcinają się one od ogólnego plastycznego charakteru filmu. (15a:55—57)

Czasami ograniczenia stawiane przez określone warunki pracy stają się czymś zbawiennym. Wobec piętujących się trudności,

przy niemożności znalezienia innych wariantów, pojawia się niekiedy jakby „artystyczna instrukcja” postępowania w danej sytuacji. Mielśmy następujący projekt sceny lądowania zwiadowców na przeciwległym brzegu: gęsta mgła, ciemne postacie, rozbłyśki rakiet. We mgle sylwetki przesuwają się jak cienie przedziwnych, pozbawionych materii posągów. Jednak każdy lekki podmuch wiatru na zalewisku kaniewskim (tam właśnie filmowaliśmy tę scenę) na pewno zniszczyłby naszą dymną konstrukcję. Potem obmyśliliśmy różne wersje lądowania w świetle strzelających w niebo rakiet. Chcieliśmy montować każdą z tych scen z osobna, na przykład: wybuch — w kadrze pojawiają się dwie postacie, widać ramię trzeciej, ruch w prawo; wybuch — w dali widoczne są trzy małe, oddalające się postacie; wybuch — w kadrze oczy i mokre gałęzie... itd. Kiedy jednak odpadł montaż „poprzez wybuchy”, nakręciliśmy zdjęcia, które weszły do filmu. Okazało się, że były najprostsze i najbardziej znaczące. (9:83)

Kiedy film był gotowy, pokazaliśmy go naszym starszym kolegom. Był wśród nich także Michaił Romm. Po projekcji powiedział mi, że film jest dla niego objawieniem tendencji obecnych wśród filmowej młodzieży. W ogóle starsze pokolenie przyjęło film w sposób bardziej przychylny, niż się spodziewałem. Wiem, że oni mają inne poglądy. Są zainteresowani innymi formami i pewna tematyka nie zajmuje ich tak bardzo jak nas, młodszych. Mimo to starsi koledzy, a wśród nich Romm, Kałatozow i Urusiewski gratulowali mi filmu kontynuującego tradycje kina radzieckiego. Ale na temat jego formy toczyły się długie dyskusje. Uważałem, że wypowiedane poglądy były w większości nieuzasadnione i powierzchowne. Praca nad filmem została okupiona przeze mnie i moich współpracowników poważnymi zmaganiem wewnętrznymi i nie byliśmy zachwyceni widząc, jak mówi się o naszej pracy od niechcienia i w sposób teoretycznie nieuzasadniony. Chcemy, by nas traktowano poważnie i dojrzałe. Film znalazł potem tak wielu zwolenników, że mogli sobie pozwolić na stwierdzenie, że mi się udało. (10:550)

Odnoszę wrażenie, że forma obrazowa, którą przyjęliśmy kręcąc *Dziecko wojny*, poruszyła ludzi najprostszych. Sądzę, iż każdy mógł odnaleźć w niej coś osobistego. Przypominam sobie dyskusję nad filmem w klubie robotniczym w Moskwie. Pewien inżynier powiedział, że bardzo poruszyła go scena, w której główny bohater, przed wyruszeniem po raz kolejny na tyły wroga, bawi się podarowanym mu nożem. Płacząc, rzuca się na zawieszoną na kołku pelerynę. Wyobraża sobie, iż jest to faszysta, zabójca jego matki, ojca i przyjaciół... Inżynier, tak jak ja, widział w tej scenie kulminacyjny punkt filmu. Dziecko wyniszczone przez nienawiść odsłania się do końca. Wówczas wstała starsza kobieta, tkaczka, matka kilkorga dzieci, i wytłumaczyła nam, jak rozumie tę scenę. Powiedziała, że dziecko wznosząc nóż waha się, po czym opuszcza rękę i szłocha, gdyż nie może zdecydować się na zadanie ostatecznego ciosu. Nie można więc mówić o nienawiści do wroga, lecz o czystości i wrodzonej dobroci dziecięcego serca. Forma obrazowa, której użyliśmy filmując ten epizod, bardzo nam w tym wypadku pomogła: oddała nasze zamierzenia w sposób szerszy. Serce matki dostrzegło zdanie inaczej, słuszniej i głębiej. (11:159)

W związku z naszym filmem mówi się często o symbolizmie i surrealizmie. Jeżeli w *Dziecku wojny* znalazły się rzeczywiście jakieś symbole, to znaczy, że niektóre sceny są nie dopracowane, poetycko niedojrzałe. Dla mnie źródłem poezji jest obserwacja. Nie ma nic gorszego, jak zamierzony symbolizm. A surrealizm? Dlatego że pokazujemy sny? Przecież sny to zawsze jakiś tam surrealizm...

Film to środek ekspresji poetyckiej, bardzo konkretny i jasny, niepotrzebne mu podteksty i symbole. Widz powinien traktować filmowy obraz jak rzeczywistość — bezpośrednio, emocjonalnie — a nie gubić się w domysłach i szukać drugiego dna.

Ważna jest natomiast sprawa rytmu. Zgoda, że forma naszego opowiadania jest trudna; pojawianie się i znikanie bohatera, przeskoki w czasie — to jakiś szok dla widza. Ale my to uważamy za rzecz naturalną, to nasz sposób widzenia i opowia-

dania. Zmiana rytmów — może to jest owa rosyjskość stylu? Sądzę, że właśnie w rytmie, a nie w założonej z góry koncepcji i konwencji, odzwierciedla się nastrój, temperament, charakter autora. Stąd bierze się bezpośrednio utworu — i to nam się udało.

Sens finału naszego filmu? Niech widz go rozumie tak, jak odczuł końcową scenę. Chcę, żeby nie dopatrywał się w niej racjonalnego sensu. Chodzi wyłącznie o nastrój, z którym wyjdzie z kina, a nie o jakieś specjalne wnioski. Przecież nasz bohater nie zginął, on żyje — w każdym z nas. (12)

Polemiczny artykuł Sartre'a w dzienniku „L'Unita” był dla mnie czymś nieoczekiwanym i bardzo interesującym. Cieszę się, że nasz film podsunął mu własną, indywidualną i tak głęboką interpretację sensu losu bohatera. Różni widzowie w różny sposób odczytują film — i to chyba dobrze, to jakiś jego walor. Przekonałem się podczas dyskusji z widzami, prostymi ludźmi, że dostrzegają w filmie to, na czym nam zależało, że choć nasz bohater — dziecko — pod wpływem przeżyć wojennych zdolny jest do strasznych czynów, pozostaje w nim ciągle jeszcze wiele człowieczeństwa. I zgadzam się z Sartrem, gdy w zakończeniu swego artykułu pisze: „...gdy Zło... niezliczonymi pchnięciami przebija Dobro, wtedy ujawnia ono tragiczną prawdę o człowieku i postępie... Chodzi o to, by czerpać wolę walki, nie tracąc z oczu ceny, jaką trzeba za to płacić...” Cena postępu, ofiara w imię postępu — to bardzo słuszne sformułowanie i trzeba je rozumieć w bardzo szerokim, aktualnym sensie. Cieszę się także, iż Sartre w związku z naszym filmem mówi o tradycjach kinematografii radzieckiej i różnicach pomiędzy nią a filmem zachodnim. (12)

Zasadniczy spór na temat mojego filmu *Dziecko wojny* prowadzili między sobą Sartre i Moravia, którzy reprezentowali odmienne punkty widzenia. Moravia mnie krytykował, zaś Sartre bronił. Muszę powiedzieć, że dużą satysfakcję miałem czy-

tając artykuł Moravii, który nie zostawił suchej nitki na moim pierwszym filmie. Krytyka ta była na tak wysokim poziomie, autor tak trafnie i precyzyjnie wyraził swą myśl, że lektura artykułu sprawiała mi przyjemność. Było mi przyjemnie, jeśli można się tak wyrazić, że krytykowano mnie z takim profesjonalnym mistrzostwem. Przywykłem raczej do krytyki szablonowej. Co mówię, wtedy nawet nie zdążyłem do niej się przyzwyczaić, ponieważ był to mój pierwszy film. Co mogę powiedzieć na temat polemiki Sartre'a z Moravią? Wydaje mi się, że raczej miał Moravia. Co się tyczy Sartre'a, który mnie bronił, to wydaje mi się, że czynił to z nazbyt filozoficznych pozycji, w sposób zbyt kontemplacyjny, by jego obrona była dla mnie przekonująca. (96)

Wydaje mi się, że *Dziecko wojny* to typowy młodzieńczy utwór. Nie miałem jeszcze wtedy przemyślanej koncepcji sztuki filmowej. Działiałem żywiołowo. W *Dziecku wojny* nie podobają mi się poetyckie symbole, zwłaszcza jeżeli są ładne. (19:27)

o filmie *Andriej Rublow*

Piszemy z Andriejem Konczałowskim scenariusz zatytułowany *Pasja według Andrieja*. Film będzie opowiadał o losach wielkiego rosyjskiego malarza Andrieja Rublowa. Niektórzy z moich przyjaciół dziwią się, jak możliwe jest przejście od filmu, którego tematem jest zniszczone przez wojnę dzieciństwo, od filmu pod każdym względem nowoczesnego, do „starożytności”, do rosyjskiego średniowiecza. Nie widzę w tym niczego szczególnego. Temat wyznacza tylko rodzaj tworzywa. Czerpiąc materiał z XV wieku, zamierzam mówić o problemach współczesnych. Interesują mnie związki artysty z epoką i narodem. Pragnę wypowiedzieć własne zdanie o potędze sztuki.

Rublow słaWił w swoich dziełach wielkie ideały ludzkości. Idea braterstwa, jedności ludzkiej rodziny będzie dla filmu najważniejsza. Sztuka naprawdę wielka staje się coraz cenniejsza w miarę upływu czasu. Jakże wieloma myślami, emocjami i nadziejami odczuwanymi przez ludzi nasaczyły się przez wieki płótna Rublowa! Chciałbym przenieść te nadzieje na ekran.

Film będzie się składał z piętnastu nowel. Akcja skupia się wokół trzech postaci: Rublowa, Daniły Czarnego i Kiryła. Pozwolimy sobie na kilkakrotne przerwanie łańcucha narracji, lecz porządek poetycki zostanie zachowany do końca. Przez długie lata kino było uzależnione od dramaturgii teatralnej. Obecnie sztuka kina staje się coraz bliższa poezji. Widzę bardzo ścisły związek istniejący między poszukiwaniami w dziedzinie poezji i współczesnego kina. Lubię operować alegoriami, metaforami i porównaniami. Lubię konfrontacje, które pozornie są niemożliwe. Konfrontacja z rzeczami, które wydają się niemożliwe do poznania, wzbudza we mnie głębokie, wypełnione obrazami myśli. Powstaje coraz więcej filmów opartych na logice obrazu poetyckiego. W moim nowym filmie będę obficie czerpał z systemu figuratywnego klasycznej poezji rosyjskiej. (11:158)

Chcę nakręcić film o Andrieju Rublowie, wielkim malarzu rosyjskim z XV wieku. Interesuje mnie związek osobowości twórcy z epoką. Malarz dzięki swej wrodzonej subtelności pojmuje swoją epokę najgłębiej i najpełniej ją odzwierciedla. Nie będzie to film historyczny ani biograficzny. Fascynuje mnie proces artystycznego dojrzewania ikonografa i analiza jego talentu. Twórczość Andrieja Rublowa wyznacza szczytowy punkt rosyjskiego renesansu. Rublow jest jedną z najwybitniejszych postaci w dziejach naszej kultury. Jego życie i sztuka to niezwykle wdzięczny materiał.

Przed przystąpieniem do pisania scenariusza studiowaliśmy dokumenty historyczne i szkice, głównie po to, by zdecydować, czego nie będziemy mogli wykorzystać w filmie. Na przykład w niewielkim stopniu interesuje nas stylizacja zgodna z epoką: kostiumy, sceneria, język. Szczegóły historyczne nie powinny

rozpraszać uwagi widza po to tylko, aby go przekonać, że akcja filmu rzeczywiście rozgrywa się w XV wieku. Neutralne dekoracje wnętrz, neutralne kostiumy (choć prawdziwe!), krajobrazy, współczesny język — wszystko to będzie pomagało nam mówić tylko o tym, co najważniejsze.

Film będzie się składał z kilku epizodów, nie powiązanych bezpośrednią logiką. Łączą się one raczej wewnętrznymi, dzięki biegowi myśli. Nie wiemy jeszcze, czy nowele będą następowały w porządku chronologicznym. Chcemy, by dramaturgia epizodów była zgodna z ich wewnętrznym znaczeniem dla rozwoju osobowości Rublowa w czasie rodzenia się w nim idei wspaniałej ikony Trójcy. Chcemy przy tym uniknąć wszelkiej tradycyjnej dramaturgii z jej kanonicznymi ograniczeniami i schematem logiczno-formalnym. Zazwyczaj są to przeszkody uniemożliwiające wyrażenie pełni skomplikowanego życia. (10:550—551)

Pomysł tego filmu powstał jeszcze w czasie pracy nad *Dzieckiem wojny*, przy czym, wyznaję, pomysł wyszedł nie ode mnie. Spacerowaliśmy kiedyś z Konczałowskim i aktorem filmowym Wasylem Liwanowem po podmoskiewskim lesie... Wtedy właśnie Liwanow zaproponował napisanie w trójkę scenariusza o Rublowie, przy czym wspominał, że on sam miałby wielką ochotę zagrać główną rolę. Później jednak tak się złożyło, że Liwanow nie mógł przystąpić razem z nami do pracy nad scenariuszem. A my tymczasem nie byliśmy już w stanie zrezygnować z projektu, porwał nas całkowicie i praca szła dość szybko: po roku (z kawalkiem) mieliśmy gotowe już trzy wersje scenariusza. Trzeba było przestudiować mnóstwo rozmaitych materiałów dotyczących epoki, chociażby po to, żeby odejść od uświęconych pojęć.

W trakcie pracy nad ostatnią wersją mieliśmy jeszcze wrażenie, że niektóre fragmenty są niedobre. Ale po skończeniu pracy czułem, że scenariusz się udał. Udał się, gdyż na jego podstawie można zrobić dobry film. Moje doświadczenie scenarzysty nie jest wielkie — przed *Rublowem* pracowałem zaledwie nad dwoma scenariuszami — ale chociaż nie ze wszystkiego

jestem jeszcze zadowolony, to jednak wrażenie zwartości, jednolitości sugeruje, że jest to dzieło udane. Udane jako scenariusz właśnie takiego filmu, jaki mam zamiar zrobić. Bardzo liczę wprawdzie na to, iż wiele wniosą aktorzy, plener, operator, ale w scenariuszu jest myśl przewodnia, która ciągnęła się od początku do końca całej pracy. Oczywiście dodam jeszcze pewne sceny, inne zostaną wyrzucone, ale podstawa jest niewzruszona...

Na pytanie, „co chcę powiedzieć tym filmem”, można odpowiedzieć tylko w ogólnych zarysach... Nie będę mówił o tym, co chcę opowiedzieć o łączności sztuki z narodem, co jest oczywiste w ogóle i, mam nadzieję, w scenariuszu. Chciałbym jedynie zbadać naturę piękna, uświadomić widzowi, że piękno jak z ziarna wyrasta z tragizmu, z nieszczęścia... Mój film na pewno nie będzie opowieścią o pięknej i nieco patriarchalnej Rusi, mam ochotę pokazać, jak to się stało, iż jasna, zdumiewająca sztuka stała się logicznym „dalszym ciągiem” koszmarów niewoli, ciemnoty, nieuctwa. Chciałbym znaleźć te współzależności, prześledzić narodziny tej sztuki i tylko pod tym warunkiem będę uważał film za udany. Odwołam się tutaj do obrazów Omara Chajjama, pamiętacie — krzak róży, a w jego korzeniach ementarne robaki? Przecież właśnie śmierć zrodziła nieśmiertelność, a kiedy zrozumiemy nieśmiertelność, zrozumiemy dobrze śmierć. Swoisty splot czerni i bieli... Taka cykliczność związana z obiektywnym i dialektycznym rozumieniem życia, plus sposób obrazowania, którym będziemy się posługiwać — stanowią koncepcję filmu.

Plenery wybieraliśmy wspólnie z operatorem Wadimem Jusowem, z którym pracowaliśmy razem nad filmem *Dziecko wojny*. W czasie prac nad scenariuszem *Rublowa* on zdążył już zrealizować film *Chodząc po Moskwie*.

Trzeba dodać, że historyczny aspekt filmu wymaga wielkich scen masowych i batalistycznych, co pociągnie za sobą niemałe trudności. Ale nie możemy obejść się, na przykład, bez bitwy na Kulikowym Polu, która stała się symbolem uświadomienia sobie przez Rosję jej moralnej przewagi nad obcymi najeźdźcami. Ten okres tworzenia Rusi jest nie do pomyślenia bez zwycięstwa Dymitra Dońskiego. Epizod skomplikowany w realizacji, ale bez

niego obejść się po prostu nie sposób. Tak samo jak nie można się obejść bez napaści Tatarów na Włodzimierz (w czym pomógł im rosyjski książę — swoisty symbol zdrady i sprzedajności), czy epizodów odlewania nowego dzwonu. Wszystkie te sceny nie mogą być rozwiązane kameralnie i wymagają skomplikowanych przygotowań. (17)

Pracując z Andriejem Michałkowem-Konczalowskim nad opracowaniem scenariusza *Rublowa*, najpierw przedyskutowaliśmy i uzgodniliśmy wspólnie ogólną koncepcję utworu, a następnie zajęliśmy się jego dramaturgią. Ponieważ chcieliśmy zawrzeć w *Rublowie* szeroki obraz życia, stało się jasne, że film powinien składać się z szeregu następujących po sobie „nowelowych” wątków; z ich sumy miał zrodzić się film. Ogólna wymowa filmu miała być wynikiem kontrastów zachodzących między tymi „nowelami”, współoddziaływania ich tematów, rozwiązań plastycznych. Następnie... no cóż, następnie zabraliśmy się do pisania. Po szczegółowym przedyskutowaniu zawartości przyszłego filmu, jego dialogów, sytuacji, jeden z nas — który, nieważne, bo role się zmieniały — dokonał redakcji pierwszej wersji scenariusza, przekazując następnie tekst drugiemu, który miał nanieść własne poprawki i uzupełnienia. Powtarzało się to wiele razy. W końcu byliśmy już tak „zgrani”, że pracowaliśmy razem; jeden z nas dyktował drugiemu, który pisał na maszynie. Wspólna praca wyzwalała w nas wspólne myśli, rodziła wspólne rozwiązania, co może świadczyć o doskonałej zgodności między dwoma autorami.

Aby zbliżyć się do prawdy historycznej, zgromadziliśmy całą górę dokumentów. Mieliśmy zresztą wielu konsultantów, którzy wiedzieli, co zamierzamy robić, i zaakceptowali nasz punkt widzenia bez zastrzeżeń. Realizując film przesunęliśmy akcenty zgodnie z naszymi własnymi intencjami. Nie obraliśmy sobie za cel drobiazgowej rekonstrukcji wszystkich przejawów epoki. Najważniejsze było dla nas wytyczenie drogi *Rublowa* przez te straszne czasy, w jakich żył, oraz pokazanie, jak to się stało, że przerósł on swą epokę. Oto dlaczego nastąpiło pewne zagęszcze-

nie wydarzeń, czy nawet więcej — akcentowanie. Było ono niezbędne dla uwydatnienia trudności, które Rublow musiał pokonywać; a przede wszystkim, dla uwydatnienia konfliktów moralnych. Bez tego nie byłoby w finale wrażenia zwycięstwa, w którym zawarty jest sens całego filmu. Inna sprawa: Engels wyraził wspaniałą myśl: dzieło sztuki jest tym doskonalsze, im idea, którą wyraża, jest głębiej ukryta. Taką właśnie drogę wybraliśmy. Staraliśmy się ukryć naszą ideę w obrazie epoki, społeczeństwa, postaci... I to sprawia, być może, iż sama Historia nie schodzi u nas na drugi plan, lecz jest obecna w atmosferze epoki, którą chcieliśmy właśnie przekazać. To dość nietypowe podejście do materii historycznej skłoniło wiele osób do mówienia o rzekomych nieściskościach. (23b:3—4)

Akcja filmu dzieje się w XV wieku i było nam niezwykle trudno wyobrazić sobie, „jak tam wówczas było”. Musieliśmy wspierać się wszystkimi możliwymi źródłami: świadectwami piisanymi, architekturą, ikonografią.

Jeżeli poszlibyśmy drogą odtworzenia tradycji malarskiej, malarskiego świata tamtych czasów, powstałaby stylizowana i umowna staroruska rzeczywistość, która w najlepszym wypadku mogłaby przypominać miniatury lub malarstwo ikonowe tamtej epoki. Dla filmu jest to droga niewłaściwa. Nigdy nie mogłem zrozumieć, jak można, na przykład, budować inscenizację opierając się na dziele malarskim. To znaczy tworzyć ożywione malarstwo, a potem dostępować zaszczytu powierzchniowych pochwał w rodzaju: „Ach, cóż za odczucie epoki! Jacy to inteligentni ludzie!” Przecież jest to świadome zabijanie filmu...

Dlatego jednym z celów naszej pracy było zrekonstruowanie rzeczywistego świata XV wieku dla współczesnego widza, to znaczy przedstawienie tego świata tak, żeby widz nie odczuwał w kostiumach, szmerze rozmów, w obyczajowości i w architekturze muzealnej egzotyki. Żeby osiągnąć prawdę bezpośredniego spostrzeżenia, prawdę, jeśli można tak powiedzieć, „fizjologiczną”, musieliśmy pójść na ustępstwa wobec prawdy archeologicznej i etnograficznej. Nieuchronnie rodziła się umowność, była

ona jednak wręcz przeciwna konwencjom „ożywionego malarstwa”. Jeżeli nagle pojawiłby się widz z XV wieku, który chciałby zobaczyć nasz film, odebrałby sfilmowany przez nas materiał jako coś dziwaczego. Nie bardziej jednak dziwaczego niż nasza rzeczywistość. Żyjemy w XX wieku i właśnie dlatego jesteśmy pozbawieni możliwości zrobienia filmu wprost z materiału oddalonej od nas o sześćset lat przeszłości. Byłem i pozostaję przekonany, że można osiągnąć swój cel także w trudnych warunkach, jeżeli idzie się konsekwentnie, do końca, po dokładnie wybranej drodze. Trzeba wówczas pracować „nie widząc światła u wylotu tunelu”. Naturalnie znacznie prościej byłoby wyjść na moskiewską ulicę i uruchomić ukrytą kamerę.

Nawet po najbardziej starannych studiach źródłowych nie możemy zrekonstruować XV wieku dosłownie. Odczuwamy go zupełnie inaczej niż ludzie, którzy wówczas żyli. Również i „Trójcę” Andrieja Rublowa postrzegamy inaczej niż jej rówieśnicy. Mimo to życie „Trójcy” trwa przez wieki: żyła ona wówczas i żyje dzisiaj, tworząc linię łączącą ludzi XX i XV wieku.

Można pojmować „Trójcę” po prostu jako ikonę. Można postrzegać ją jako wspaniałą eksponat muzealny, jako wzór stylu malarskiego pewnej epoki. Jest jeszcze jeden sposób pojmowania tego zabytku — możemy zwrócić się ku tej ludzkiej i duchowej treści „Trójcy”, która jest żywa i rozumiała dla nas, ludzi drugiej połowy XX wieku. Właśnie w taki sposób było ukształtowane nasze podejście do rzeczywistości, która wydała „Trójcę”. Musieliśmy, przy takim ujęciu, wprowadzać do określonych kadrów coś, co niszczyłoby poczucie egzotyki i muzealnej rekonstrukcji. (21g:23—25)

Film biograficzny? Nie, nie jest to film z tego gatunku, ponieważ na ekranie nie ożywają poszczególne rozdziały czyjejkolwiek biografii. Moim zamierzeniem nie było dokonanie rekonstrukcji losu Rublowa, ale, jak już uprzednio wspomniałem, interesuje mnie przede wszystkim człowiek, a także atmosfera minionych lat. Nie znaczy to jeszcze, że to film historyczny. W moim przekonaniu, wierność historyczna nie oznacza wiernej

rekonstrukcji wydarzeń; ważne jest, aby to, co chcemy pokazać, posiadało cechy wszelkiego prawdopodobieństwa. Tak zwany „film historyczny” często jest zanadto dekoracyjny i teatralny. Moim świadomym zamiarem jest pominięcie egzotyki. Doszło już do tego, że czujemy się nieomal uprawnieni dziwić się wszystkiemu, co było. Starajmy się patrzeć na wszystko normalnym wzrokiem, na przeszłość także! (24a:66)

Aktor występujący w roli tytułowego bohatera miał być mężczyzną, którego nigdy dotąd nie oglądano w kinie. Do roli Rublowa, którego każdy wyobraża sobie inaczej, nie można było zaangażować osoby kojarzącej się z innymi rolami. Dlatego wybraliśmy aktora z teatru ze Swierdłowska, który dotychczas grał jedynie role epizodyczne. Sołonicyn, po przeczytaniu scenariusza opublikowanego w miesięczniku „Iskusstwo Kino”, przyjechał na własny koszt do Mosfilmu i oznajmił, że nikt lepiej od niego Rublowa nie zagra. Po nakręceniu próbnych zdjęć przekonaliśmy się, że rzeczywiście jest do tej roli najlepszy. Jeżeli chodzi o innych aktorów, to wybieraliśmy ich zależnie od naszej awersji do teatralności. Swoich aktorów dzielił na dwie kategorie: tych, którzy grają rolę wyznaczoną przez dramaturgię scenariusza, i tych, którzy grają nastroje postaci, czyli role niepisane — niemożliwe do napisania. Właśnie taka jest rola Rublowa, niedorozwiniętej kobiety granej przez moją żonę i Daniły Czarnego, którego postać, graną przez Grinkę, widzimy w pierwszej części filmu. Taka jest również rola Chana kreowana przez Bejszenalijewa, który grał pierwszego nauczyciela w filmie Konczalowskiego. Są to moje ulubione postacie, gdyż nie zostały wymyślone dramaturgicznie, lecz wykreowane przez aktorów, przez ich nastroje i środowisko, z którego pochodzą. (23:12)

Z Sołonicynem miałem po prostu szczęście. Na początku wiedziałem tylko tyle, że nie mogę powierzyć tej roli żadnemu ze znanych aktorów. Zdawałem sobie sprawę z tego, że musi to być twarz o wielkiej sile wyrazu, w której odzwierciedla się demo-

niczne opętanie. Sołonicyn, oprócz tego, że posiadał warunki fizyczne, świetnie interpretuje skomplikowane procesy psychologiczne. (24a:68)

Postawiliśmy pytanie — dlaczego Rublow był genialny? To nie przypadek, że obok niego występuje postać Teofana Greka, którego trudno nie zaliczyć do grona genialnych, ponieważ był to naprawdę bardzo wielki malarz. A jednak, kiedy myślę Rublow — mówię geniusz. A gdy chodzi o Teofana, już nie jestem tego pewny, mam bowiem własne kryterium geniuszu. Oto, na czym ono polega: artysta taki jak Teofan Grek (który był konieczny w filmie dla lepszego uwidocznienia naszych koncepcji) powielił świat. Jego dzieło jest zwierciadłem otaczającego świata. Jego bezpośrednia reakcja na życie — to myśl, że jest ono źle urządzone, że ludzie są perfidni i okrutni, że zasługują na karę pośmiertną na Sądzie Ostatecznym, bo przecież są zepsuci, lekomyślni, grzeszni. Jest to naturalna reakcja na atmosferę epoki. Reaguję tak, bo się boję. Potępiam nie tyle siłę, która mnie niszczy, ile błąd, który znajduję w ludziach, w każdym człowieku. Jest w tym pewna analogia z Kafką.

Rublow w naszym filmie jest przeciwstawiony Teofanowi. W jakim sensie? Rublow, podobnie jak Teofan, odczuwa problemy swojej epoki, walki wewnętrzne toczące się w przeddzień zjednoczenia, gdy wojna domowa wciąż jeszcze się rozszerza. Napady hord tatarskich i pojawiające się wokół niego przeszkody doświadczały go w tym samym czasie co Teofana, lecz on przeżywał je znacznie intensywniej. Grek Teofan mógł przyjąć postawę bardziej swobodną i bardziej filozoficzną niż Rublow, ponieważ był sławnym malarzem, lecz nie mnichem, potrafił być cyniczny, zachowywał się jak cudzoziemiec, jak bogaty w doświadczenia przybyły z Bizancjum podróżnik. Jego wizja życia zawierała dystans do świata, Rublow nie był do tego zdolny. Rublow widzi i przedstawia świat z całym ogromem cierpienia, ale odnosi się do świata inaczej niż Teofan Grek. Idzie dalej. Nie wyraża tego nieznośnego ciężaru życia, które przecież jest jego własnym życiem, i ciężaru otaczającego go świata. Rublow

szuka ziarna nadziei, miłości, wiary u ludzi swojego czasu. Wyraża to mimo własnego konfliktu z rzeczywistością. I wyraża to w sposób nie prosty, lecz aluzyjny. I to właśnie jest geniusz. Szuka ideału moralnego, który nosi w sobie, i przez to samo wyraża nadzieję ludzi, ich aspiracje, które stwarzają warunki życia: ich dążenie do jedności, braterstwa, miłości, do tego wszystkiego, czego im brakuje. I Rublow czuje, że to jest potrzebne otaczającym go ludziom. W ten sposób przeczuwa zjednoczenie Rosji. Wierzy w przyszłość, która, otwierając nowe perspektywy, może porwać ludzi. W tym kryje się geniusz Rublowa. Jego osobowość i twórczość schodzą na plan dalszy. Los Rublowa jest bardzo złożony, cierpi — to daje mu siłę. Uosabia nadzieję i ideał moralny całego narodu, a nie tylko subiektywne reakcje artysty związane z otaczającym go światem. Oto, co jest dla nas najważniejsze.

I właśnie dlatego przeciwstawiliśmy Teofana Greka — Rublowowi. Z tego powodu dokonaliśmy konfrontacji Rublowa z pokusami, które mają wpływ na jego los i dlatego finał oznacza dla nas spełnienie w dziele, wypowiedzenie pragnień narodu, który jest symbolizowany przez dziecko odlewające dzwon. Właśnie to było ważne. Cała reszta jest konsekwencją stanowiska, które starałem się wyjaśnić. Andriej Rublow jest człowiekiem, który umie wyrazić samego siebie, ale także — swój naród. Na tym polega jego geniusz. Podczas gdy Teofan Grek — jak mówią o tym na Wschodzie — „śpiewa tylko o tym, co widzi”. (23:8)

Korzystając z prawa autorów filmu, zmusiliśmy Andrieja do złożenia ślubu milczenia. Nie znaczy to jednak, że podzielamy jego stanowisko. Wręcz przeciwnie: w kolejnych epizodach staramy się przekonać widza, że milczenie Andrieja jest bezsensowne — bezzasadne w obliczu nadchodzących zdarzeń — na które nasz bohater nie będzie mógł odpowiedzieć jako artysta, nie będzie mógł się włączyć. Jego milczenie miało dla nas bardzo szeroki, abstrakcyjny, a nawet symboliczny sens. W epizodzie, w którym Andriej milczy, mają miejsce zdarzenia o podstawowym znaczeniu dla wymowy filmu.

W obrazie występuje postać wiejskiej obłąkanej, „błazennej”, która nagle odjeżdża wraz z Tatarami. Po prostu jeden spośród nich się jej spodobał i pojechała razem z nim. Jedynie osoba obłąkana mogła zobaczyć wówczas w zaborcach coś jasnego i radosnego. Poprzez fakt, że jest ona niespełna rozumu, chcieliśmy podkreślić niedorzeczność sytuacji — żaden normalny człowiek nie mógłby tak postąpić. Andriej powinien przecież zareagować i nie dopuścić do obrazy swojej podopiecznej (na Rusi osoby błazenne były uważane za święte: obraza błazennego, jurodiwego uchodziła wówczas za wielki grzech). Tymczasem on nie reaguje — złożył ślub i nie może powiedzieć ani jednego słowa. Andriej nie staje w obronie drugiej osoby, ale nie może także bronić siebie. Skomoroch, którego gra Rołan Bykow, sądzi, że to Andriej doniósł na niego strażnikom — widział go bowiem wśród widzów, przed którymi tańczył i śpiewał frywolne, społecznie ostre piosenki o bojarze. Wiele lat później, po powrocie ze zsyłki, gdzie był bity i przeżył wiele cierpień, skomoroch oskarża Rublowa wobec tłumu ludzi o zdradę, a ten nie może się usprawiedliwić ani udowodnić swojej niewinności — jest przecież niemy. Wzywają go do pomalowania ścian soboru św. Trójcy, a on znowu milczy. Zamknął się w sobie, zakał swój talent w ziemi, żyje jak obłąkany. Wszystko stoi na głowie. Rublow nie postępuje tak, jak powinien postępować normalny człowiek, lecz i nie czyni tego, co powinien czynić godny, kochający swój naród obywatel. Dopiero Boryska siłą swojej wiary, swym przekonaniem i przejęciem, jakie wkłada w odlewanie dzwonu, budzi Andrieja z milczenia. Siła, ukochana siła ludzkiej twórczości, wytrwałości i wiary we własne przeznaczenie, zmusza Rublowa do złamania grzesznego ślubu. (118:76)

W *Andrieju Rublowie* chodziło mi głównie o cierpienie jednostki, cenę, którą się płaci za doświadczenie życiowe. Idee, z którymi się rozpoczyna drogę życiową, własne poszukiwania są martwe, jeżeli nie rodzą się z własnych doświadczeń jednostki. Nie można bowiem skorzystać z cudzego doświadczenia ani własnego przekazać innym. Film jest analizą sytuacji artysty w społeczeństwie, pokazuje ewolucję utalentowanego człowieka, osią-

gającego możliwość dojrzałej, pełnej wypowiedzi. Rublow został wychowany przez Sergiusza Radoneżskiego, przełożonego Troicko-Siergiejewskiego klasztoru, w zasadach filozofii głoszącej tolerancję, braterstwo, jedność. Cerkiew stanowiła jedyną siłę, która była w stanie zjednoczyć ideał państwowy z narodowym w czasie najazdów tatarskich. Ideologia cerkwi miała jednakże tylko wartość martwego dogmatu tak długo, dopóki Rublow nie „sprawdził” jej swym własnym życiem, nie „przetłumaczył” na sprawy ludzkie. Andriej wrócił pod koniec życia do ideałów wszczepionych weń w młodości, ale z pozycji mądrego stosunku do życia, a nie tylko z punktu widzenia teologii.

Ważnym dla nas zagadnieniem była również próba zanalizowania pojęcia genialności. Teofan Grek, a później Dionizy nie byli mniej utalentowani niż Rublow. Dlaczego jednak właśnie Rublow jest genialny? Bo potrafił wyrazić w swojej twórczości ideał moralny, który nie może zmienić się zasadniczo z biegiem historii. Wiąże się bowiem z samą istotą człowieka, jest niezależny od epoki, wieczny. Nie oznacza to, że w każdej epoce, w każdym środowisku jest pojmowany w swoim absolutnym sensie. Cerkiew traktuje ideał moralny na swój sposób, artysta na swój, a zwykły człowiek również po swojemu.

Sprawę geniuszu można zilustrować na przykładzie Lwa Tołstoja i Fiodora Dostojewskiego. Dostojewskiego lubię. Jest bardziej konkretny i dlatego mi bliższy. Ale obiektywnym geniuszem jest Tołstoj. Decydują o tym duchowe przemiany genialnej osobowości. (19:27)

Problem osobowości artysty w związku z epoką? Nazwijmy to dialektyką osobowości. Każde wydarzenie, przeżywane przez człowieka, staje się częścią jego charakteru, jego światopoglądu, częścią jego samego. Dlatego fabuła filmu może być jedynie tłem, w które zostanie wpasowany bohater. Filmy o artystach robi się niekiedy w sposób następujący: bohater obserwuje jakieś wydarzenie, potem przed oczami widzów zastanawia się, a w końcu wyraża swoje myśli w swoich dziełach. W żadnej scenie naszego filmu Rublow nie będzie malował ikon. Będzie

po prostu żył, nie będzie nawet obecny we wszystkich epizodach. Ostatnią część filmu, którą chcemy nakręcić w kolorze, poświęcimy ikonom Rublowa. Będziemy je pokazywać wnikliwie, jak w filmie dokumentalnym. Pojawieniu się każdej ikony na ekranie będzie towarzyszył ten sam temat muzyczny, który rozbrzmiewał w czasie scen z życia Rublowa odpowiadających okresowi powstawania idei ikony. Taką budowę filmu narzuca nam jego cel: pragniemy ukazać dialektykę charakteru człowieka i zbadać, jak żyje jego duch. (10:551)

Według mnie, film czarno-biały jest bardziej realistyczny niż film barwny, który wciąż jeszcze przypomina kolorowe zdjęcie, coś egzotycznego. Normalnie, na co dzień, nie zauważa się na ogół kolorów, jeśli nie jest się malarzem, uczulonym na harmonię barw. Dla mnie, na przykład, rzeczywistość filmowa istnieje w tonacji czarno-białej. A przecież w *Rublowie* mieliśmy właśnie przedstawić zależności pomiędzy życiem i rzeczywistością z jednej strony a sztuką, malarstwem z drugiej. Ten współzwiązek pomiędzy barwną sekwencją finałową a czarno-białym filmem był dla nas sposobem wyrażenia współzależności pomiędzy sztuką Rublowa a jego życiem. Innymi słowy: z jednej strony codzienne życie, racjonalne i realistycznie przedstawione, z drugiej — skonwencjonalizowany, artystyczny skrót jego życia, jego kolejny etap, logiczny dalszy ciąg. Nie sposób pokazać w krótkim czasie wspaniałych ikon Andrieja Rublowa. Spróbowaliśmy więc stworzyć wrażenie całości jego malarstwa, pokazując wybrane detale, prowadząc widza poprzez następstwo poszczególnych fragmentów — do szczytowego osiągnięcia Rublowa, ogólnego planu jego słynnej „Trójcy”. Chcieliśmy doprowadzić widza do tego dzieła poprzez pewien rodzaj dramaturgii barwnej, każąc mu wędrować od pewnych fragmentów w stronę całości; tworząc prąd impresyjny. Barwne zakończenie, mniej więcej dwieście pięćdziesiąt metrów taśmy, było niezbędne dla odpooczynku widza. Nie chcieliśmy pozwolić, by opuszczał salę tuż po ostatnich sekwencjach czarno-białych. Widz powinien mieć czas na oderwanie się od życia Rublowa i zastanowienie. Chodziło

o to, by przypatrując się barwom i słuchając muzyki, którą mu narzuciliśmy, mógł wyciągnąć kilka ogólnych wniosków z całego filmu i mógł umiejscowić sobie jego najważniejsze wątki. Jednym słowem — aby nie mógł od razu zamknąć książki. Myślę, że gdyby *Rublow* kończył się tuż po fragmencie „Dzwon”, byłby filmem nieudanym. Należało za wszelką cenę zatrzymać widza na sali. Trzeba było nadać jakiś ciąg dalszy opowieści o życiu artysty, pokazać, jakim był wspaniałym malarzem, to, że przeżył wszystkie, najcięższe nawet doświadczenia i że od nich biorą się pewne kolory jego malowideł. Wszystkie te myśli należało przekazać odbiorcy.

Chciałbym zwrócić uwagę, że film kończy się obrazem koni na deszczu. Jest to obraz symboliczny, ponieważ koń jest dla mnie synonimem życia. Kiedy widzę konia, wydaje mi się, że obcuję z samą istotą życia. Może dlatego że koń jest zwierzęciem bardzo pięknym, zaprzyjaźnionym z człowiekiem, a przy tym tak charakterystycznym dla rosyjskiego pejzażu. Konie pojawiają się w wielu scenach *Rublowa*. Weźmy scenę, w której człowiek ponosi śmierć po nieudanej próbie lotu. Niemym świadkiem tej sceny jest koń o żalobnym wyglądzie. Obecność koni w ostatniej, finałowej scenie filmu oznacza, że źródłem całej sztuki *Rublowa* było samo życie. (23b:6—7)

W scenariuszu znajdował się następujący epizod: chłop zrobił sobie skrzydła, wspiął się na cerkiew, skoczył stamtąd i roztrzaskał się o ziemię. Rekonstruowaliśmy epizod, sprawdzając jego prawdę psychologiczną. Oczywiście, był taki człowiek, który przez całe życie marzył o lataniu. Oto pnie się na sobór, trzymając pod pachami skrzydła... Jaki mógł być przebieg tego zdarzenia w rzeczywistości? Za nim biegli ludzie, spieszył się... Potem skoczył. Co mógł zobaczyć i odczuć ten człowiek w czasie pierwszego lotu w życiu? Nie zdążył zobaczyć niczego. Spadł i roztrzaskał się. Poczuł może tylko swój niespodziewany i straszny upadek. Patos lotu i jego symbolika zostały zniszczone, bowiem sens jest tu bardziej naturalny i pierwotny niż skojarzenia, do których przywykliśmy. Na ekranie powinien pojawić się

po prostu zablocony chłop, potem jego upadek, uderzenie o ziemię, śmierć. Jest to konkretne wydarzenie, ludzka katastrofa, obserwowana przez otoczenie w taki sam sposób, jakby ktoś teraz, przed naszymi oczami, rzucił się z jakiegoś powodu pod samochód — i już leży na asfalcie.

Długo szukaliśmy możliwości zniesienia symbolu plastycznego, na którym opierał się epizod. Doszliśmy do wniosku, że powodem nieszczęścia są skrzydła. Do zlikwidowania zawartego w scenie kompleksu Ikara został wymyślony dziwaczny, zrobiony ze skór, sznurów i szmat balon. Moim zdaniem, zabijał on fałszywy patos epizodu i nadawał zdarzeniu unikatowy charakter. (21g:25)

Obraz latającego człowieka był dla nas symbolem ludzkiej odwagi, która nie liczy się z ryzykiem. Twórczość wymaga od człowieka całkowitego oddania, a nawet ofiary życia. Człowiek zapragnął latać, nim stało się to możliwe, chciał wykonać olbrzymi dzwon nie wiedząc, jak się to robi, albo zapragnął namalować ikonę — wszystkie te pragnienia miały swoją wysoką cenę. Dla pracy twórczej człowiek umiera, roztapia się w swym dziele, staje się jego częścią. Taki jest właśnie sens prologu: człowiek wzleciał i zapłacił za to swym życiem. (23b:7—8)

Jest w *Rublowie* epizod, o którym można powiedzieć, że zdroszcze go swojej postaci. To końcowy epizod z dzwonem. Myślę, że droga, którą przeszedł Borys tworząc dzwon, nie wiedząc, jaki będzie wynik jego pracy, jest jedyna i prawdziwa. Nastawianie się z góry na sukces, kalkulacja i przewidywanie swego stosunku do widza to, moim zdaniem, postawa znacznie bardziej ryzykowna niż wiara w samego siebie. W *Rublowie* są ślady autobiograficzne: po rozmowie z kobietą w czasie przechadzki po wiosennym lesie Andriej odkrywa swoją zależność od natury. W jego życiu nie jest to zależność najważniejsza, lecz dla mnie ma ona znaczenie decydujące. (57:26)

Tworząc scenę ukrzyżowania, inspirowaliśmy się Bruegelem, którego bardzo lubię. Wybraliśmy go wraz z operatorem dlatego, że Bruegel jest bliski Rosjanom i silnie na nich oddziałuje. W piętrowym planie, równoległej akcji obecnej w jego obrazach, w tym, że wśród wielu osób każda zajęta jest swoją czynnością — jest coś rosyjskiego. Jeżeli maniera Bruegla nie znajdowałaby odbicia w duszy rosyjskiej, nigdy byśmy jej w naszym filmie nie użyli. Po prostu nie przyszłoby nam to do głowy... Myślę zresztą, że owo podobieństwo psuje tę scenę, gdyż jej kształt pobudza widza intelektualistę do spostrzeżenia tej analogii, co w sumie jest niepotrzebne. (23:10)

Sceny okrucieństwa w *Rublowie*? Po pierwsze — chodziło o prawdę historyczną. Każda stronica historii Rosji okresu poprzedzającego zjednoczenie ocieka po prostu krwią. Pokazaliśmy to w filmie jedynie wycinkowo, tak iż zdawało się nam czasami, że zdradzamy historię. Zrozumieliśmy, że aby dać wyobrażenie tego morza przelanej krwi, wystarczy ukazać na ekranie przynajmniej część okrucieństw. Drugi powód — to konieczność motywacji wewnętrznej biografii Rublowa, potrzeba ukazania okropności, jakich był świadkiem. Obierając realistyczną koncepcję filmu, nie mogliśmy przecież przedstawiać jego cierpienie wyłącznie w planie moralnym, jako myślowego odbicia przeżytych prób. I wreszcie, po trzecie — jako reżyser filmowy doceniam znaczenie efektu szoku: wystarczy jedna, krótka sekwencja naturalistyczna, by wprowadzić widza w stan pewnego traumatyzmu, w którym uwierzy on absolutnie we wszystko, co pokaże mu się później. Uważam film za sztukę realistyczną, która nie powinna obawiać się wpływu, jaki może wyrzucić na widza. Wydaje mi się, że to właśnie „literatura”, w ujemnym sensie tego terminu, z jej teatralnymi naleciałościami, zaciążyła za bardzo na sztuce filmowej, zmuszając ją do unikania realistycznego sposobu wypowiedzi. Ale sam dobry Pan Bóg sprawił, że kino się z tego wyzwala. Oto moje trzy powody... (23b:8)

Nie sądzę, aby pokazywanie okrucieństwa przeszkadzało widzom w odbiorze filmu. Sądzę, że wykorzystywaliśmy je w spo-

sób wystarczająco łagodny. Mógłbym podać przykłady filmów, w których okrucieństwa jest znacznie więcej — w porównaniu z nimi nasz obraz przedstawia się pod tym względem dość skromnie. Tak, pokazywaliśmy tę stronę epoki w sposób skoncentrowany, lecz zarazem powściągliwy. Tym bardziej że ówczesne czasy tak były nasycone okrucieństwem, że właśnie w taki sposób — zwiększając jego natężenie w poszczególnych fragmentach — mieliśmy możliwość zachowania niezbędnej równowagi pomiędzy ciemnymi i jasnymi stronami ówczesnego życia. Było to konieczne do zachowania prawdy historycznej.

Mój Boże, przecież wystarczy zajrzeć do starych kronik. W tym samym czasie, w piętnastym wieku, książę smoleński Dymitr postanowił mieć żonę swojego udzielnego sąsiada. Nie było żadnych innych powodów do nienawiści. Po prostu „pożądał żony bliźniego swego”. I co zrobił? Napadł na sąsiada, zabił go, spalił jego dzielnicę, zniszczył miasto, zabił mnóstwo ludzi, wziął do niewoli żonę księcia. Jednak ona, chociaż była kobietą dość lekkomyślną, nie chciała iść do Dymitra. Wówczas kazał ją poświęcić publicznie, a szczątki wrzucić do rzeki, do Tweru. Kroniki są wprost naszpikowane takimi historiami. Nie można tego przemilczać, byłoby to równoznaczne z fałszowaniem historii.

...Nie podpaliliśmy krowy: zwierzę było zabezpieczone azbestem. Konia wzięliśmy z rzeźni. Jeżeli nie zabilibyśmy go my, następnego dnia zostałby zabity w taki sam sposób. Żadnych szczególnych męczarni — jeżeli można tak powiedzieć — mu nie zadawaliśmy.

Przed laty, kiedy na ekrany wszedł *Pancernik Potiomkin*, na Eisensteina posypały się wszelkie możliwe zarzuty. Nie darowano mu robaków w mięsie, oka wypływającego u kobiety, skaczącego na kikutach inwalidy, a także słynnego zjeżdżającego po schodach dziecinnego wózka. Teraz łatwo jest mówić: „Ach, *Potiomkin!*” A ile musiał wówczas wysłuchać reżyser! Proszę porozmawiać z ludźmi, którzy to pamiętają. Oni mogą powiedzieć znacznie więcej. To stara historia, która ciągnie się nie od dziś. Jesteśmy sądzeni nie za to, co zrobiliśmy bądź zamierzaliśmy zrobić. Osądzają nas, nie chcąc zrozumieć całości dzieła, a nawet

go w całości obejrzeć. Wyciągają poszczególne fragmenty i detale, czepiają się ich, starają się udowodnić, że właśnie w nich zawarty jest jakiś szczególny, najważniejszy sens. Są to metafizyczne majaczenia, nie mające nic wspólnego z analizą filmu. Ma to miejsce nie tylko w stosunku do mojego filmu. Zdarza się to bardzo często. Proszę, aby zachował pan te słowa w wywiadzie. (118:77)

Zarzucono mi, że przedstawiłem radosnych i pięknych Mongołów, przeciwstawiając ich biednym i smutnym Rosjanom. Chodziło o dokładne ukazanie fenomenu jarzma tatarskiego. Można to wytłumaczyć następująco: Tatarzy byli tak pewni swojej potęgi — ich dominacja trwała już od trzech wieków — że zachowywali się na tej ziemi jak władcy. I to było dla Rosjan przerażające. Opowiadano mi, że w czasie ostatniej wojny najstraszniejszą rzeczą był widok Niemców przechadzających się po rosyjskich drogach spokojnie i bez strachu. Ich spokój i swobodne zachowanie przerażały najbardziej.

Kryzys jarzma tatarskiego, który rozpoczął się w 1380 roku po bitwie na Kulikowym Polu, polegał na upadku instytucji poddaństwa. Przez trzysta lat Tatarzy pustoszyli Rosję w sposób bardzo systematyczny. Aby lepiej wykorzystywać podbite ziemie, wynaleźli sposób, który pozwalał Rosjanom na odtworzenie dóbr w okresie pomiędzy dwoma napadami. Piękno Tatarów w tym filmie ma ukazać ich spokojną pewność siebie, ich wiarę w swoją wyższość. Na tym polegała tragiczna sytuacja Rosjan, którzy mogli przeciwstawić kolejnym falom barbarzyńskich najazdów barierę kruchą, a jednocześnie niezbędną do utrzymania przy życiu cywilizacji Zachodu. Nie sądzę, by można było upokorzyć wroga ukazując jego brzydotę fizyczną, należy raczej pokazać moralną wyższość tych, którzy z nim walczą. (23:12—13)

Przy okazji *Rublowa* napisano do KGB ni mniej, ni więcej coś takiego: „Trzeba przywołać Tarkowskiego do porządku, ażeby za państwowe pieniądze nie kręcił filmów skierowanych przeciwko narodowi tatarskiemu. (...) Tatarzy w czasie wojny przele-

wali wspólnie z rosyjskimi braćmi krew za te same ideały, a Tarkowski kręci antytatarski film. Tarkowski nie powinien już niczego robić, jeżeli ma kręcić antytatarskie filmy”. Mało tego. Ci ludzie, okazuje się, nie znają nawet swojej historii, z całą pewnością nie wiedzą nawet, że oni, ci Tatarzy, to zupełnie nie ci Tataro-Mongolowie, którzy pojawiają się w *Rublowie*. To zupełnie różne sprawy; oni nie znają nawet własnej historii. Kiedyś byłem w Kazaniu i opowiedziałem tam tę historię, przeczytałem list i powiedziałem: mówicie o waszej narodowej, tatarskiej godności, ale nie znacie, nie macie pojęcia o was samych, nie pamiętacie, kto jest waszym ojcem, ponieważ mylicie siebie z zupełnie innymi narodami. (116:157—158)

Nikt nigdy nic z *Andrieja Rublowa* nie wyciął. Nikt oprócz mnie. Sam dokonałem pewnych cięć. W pierwszej wersji film trwał trzy godziny i dwadzieścia minut. W drugiej — trzy godziny i piętnaście minut. Ostateczną wersję skróciłem do trzech godzin i sześciu minut. Jestem głęboko przekonany, że ostatnia wersja jest najlepsza, najbardziej udana. Wyciąłem zresztą pewne dłużyzny. Widz nawet nie zauważa ich braku. Cięcia nie zmieniły zupełnie ani tematu, ani tego, co było dla nas w filmie ważne. Jednym słowem usunęliśmy dłużyzny, które nie miały żadnego znaczenia.

Skróciliśmy pewne brutalne sceny, aby wywołać psychologiczny szok w miejsce przykrego wrażenia, którego powstanie u widza mogłoby zniweczyć nasze zamierzenia. Wszyscy przyjaciele i współpracownicy, którzy w czasie długich dyskusji doradzali mi wykonanie tych cięć, mieli w końcu rację. Minęło trochę czasu, zanim to zrozumiałem. Początkowo miałem wrażenie, że starają się oni wywrzeć nacisk na moją osobowość twórczą. Później zorientowałem się, że ostateczna wersja filmu z naddatkiem spełnia wymagania, które przed nim postawiłem. I wcale nie żałuję, że film został skrócony do obecnej długości. (23:12)

Moim zdaniem, sztuka istnieje wyłącznie po to, by naprawiać świat. I właśnie o tym jest mój *Rublow*. Poszukiwaniu harmonii, poszukiwaniu sensu życia, temu, jak wyraża się ten sens w stosunkach między ludźmi, między sztuką i życiem, między współczesnością i historią — poświęcony jest właśnie ten obraz.

W *Andrieju Rublowie* jest poruszony jeszcze jeden problem, który jest dla mnie bardzo istotny, a mianowicie problem doświadczenia w życiu człowieka. Pragnąłem za pośrednictwem tego filmu przekazać, że niemożliwe jest dzielenie się doświadczeniem, że niemożliwe jest nauczenie się od innych ludzi tego, jak należy żyć. Tylko bowiem na podstawie własnego życia można poczynić odpowiednie wywody. Nie da się jednak tego doświadczenia przekazać innym ludziom. Często opowiada się, że należy korzystać z doświadczenia przodków. Gdyby to było możliwe, wszystko byłoby bardzo proste. Człowiek egzystuje po to, by gromadzić własne doświadczenia, by kształtować własne spojrzenie na życie. Niestety, gdy je zgromadzi, gdy ukształtuje swoje spojrzenie, przychodzi śmierć. I nie zdąży już skorzystać ze swego doświadczenia, zaś młode pokolenie rośnie nie słuchając przestrog ojców. I słusznie, gromadzi bowiem własne doświadczenie. I znów, gdy tylko je zgromadzi — kończy się jego istnienie. Takie jest prawo życia.

Pragnę tym powiedzieć, że nie wolno narzucać swoich doświadczeń innym ludziom, że nie wolno zmuszać człowieka do kierowania się radami z zewnątrz, że powinien on korzystać wyłącznie z własnego doświadczenia, by zrozumieć, co to jest życie. W ten sposób właśnie postępował Rublow, zakonnik, który wyuczył się sztuki malowania ikon w Troicko-Sergiejewskiej ławrze, człowiek, nad którego rozwojem czuwał Sergiusz z Radoneża. Rublow pokierował jednak swym życiem zupełnie inaczej, niż pragnął jego nauczyciel, jednakże w końcu doszedł do tego, że jedynie słuszne jest to, co wpajał mu Sergiusz. Stało się to jednak dopiero u skłonu jego życia. (96)

Osobiście najbardziej zafrapowała mnie w *Solaris* sprawa zależności między postępem naukowym a moralnym przygotowaniem człowieka do nowego etapu swego rozwoju. Lem uważa bowiem, że każdy nowy etap w procesie poznania prowadzi ludzkość do swoistego przeskoku w dziedzinie moralności. Prowadzi ją na nowy, wyższy stopień moralny. Oczywiście, jeśli by Lem pisał esej filozoficzny na ten temat, mógłby znakomicie posłużyć się przykładami z historii gatunku ludzkiego. Skoro jednak zaproponował nam to zagadnienie pod postacią powieści fantastycznonaukowej, to posłużył się przykładem zderzenia osobowości ludzkiej z Nieznanym. Przy okazji Lem osądza geocentryzm człowieka, z którego nie może się on wyzwolić nawet w kosmosie. Dla Lema kosmos to nie tylko sprawa czasu i przestrzeni jako czegoś ilościowego. Dla niego kosmos to przede wszystkim problem nowych jakości, z jakimi ludzkość musi się zetknąć. Lem jakby wystawiał na próbę nasz geocentryzm, pokazując to, co może spotkać ludzkość poza granicami Ziemi. Oznacza to, że uczone walczy jakby z samym sobą, ze swym nowym stanem. W *Solaris* sprawa dotyczy zetknięcia się człowieka ze swoją przeszłością, zrewidowania oceny i osądzenia jej. Może nawet nie tyle osądzenia, co przeżycia na nowo, na nowym moralnym poziomie. Wydaje mi się, że *Solaris* jest jedyną fantastycznonaukową powieścią, która nie stanie się utopią, to znaczy nigdy się nie zdezaktualizuje. Uwaga, że zawsze, czy to w wieku XXI, czy XXII, realna będzie w swej filozoficznej wymowie sprawa współzależności procesu poznania i zetknięcia człowieka z Nieznanym. Tego rodzaju konflikt moralny jest konfliktem wiecznym. To jest dla mnie najważniejsze w *Solaris*. (31)

W czasie lektury powieści Stanisława Lema zainteresował mnie nie tyle temat fantastyki, co realistyczne podejście autora do skomplikowanych problemów związanych z rozwojem naukowym, przed którymi będzie musiał stanąć człowiek jutra. W prze-

strzeni kosmicznej człowiek i jego świadomość stykają się z nieznanymi zjawiskami. Jakie będą kryteria oceny moralnej postępowania ludzi w nowym systemie koordynatów? Jak zachowa się człowiek w nieludzkiej sytuacji? Są to pytania, na które wcześniej lub później będziemy musieli znaleźć odpowiedź. Trudno przecenić znaczenie rozwoju nauki dla współczesnego świata. Z oczywistych powodów należy uczynić wszystko, aby uniemożliwić wykorzystanie rezultatów tego rozwoju przeciw ludzkości. Należy podkreślać wzrastającą rolę duchowych dóbr człowieka. Z tego powodu postanowiłem opowiedzieć historię mężczyzny pochylonego nad swoją przeszłością w nadziei, że ożywi ją i zmieni, dzięki możliwościom stwarzanym przez planetę Solaris.

Solaris jest w powieści gigantycznym mózgiem materializującym wyobrażenia ukryte w głębi dusz bohaterów. Dzięki temu jeden z nich odnajduje żonę, która popełniła samobójstwo. Czuje się on winny jej śmierci. Ale odtworzenie przeszłości jest niemożliwe, ponieważ przeszłość jest nieodwracalna. Mój bohater głęboko cierpi z powodu niemożności odwrócenia skutku swych czynów, niemożności postąpienia w inny sposób. Jego żal wystarczy, aby mógł się oczyścić. (44:16)

Przede wszystkim chciałbym wyjaśnić, dlaczego postanowiłem ekranizować powieść Stanisława Lema *Solaris*. Już dwa moje pierwsze filmy, dobre czy złe, dotyczą ostatecznie jednego problemu. Mówią one o skrajnym przejawie wierności nakazowi moralnemu, o konfliktowej osobowości świadomej swego losu, której klęska oznacza nieugiętość ludzkiego ducha. Interesuje mnie bohater idący do końca, nie patrzący na nic, bo zwyciężyć może tylko taki człowiek. Dramatyzm form moich filmów jest oznaką mojego pragnienia, aby wyrazić wielkość ducha człowieka. Myślę, że łatwo odczytać mój wywód w powiązaniu z moimi poprzednimi filmami. I Iwan, i Andriej działają wbrew własnemu bezpieczeństwu. Pierwszy w fizycznym, drugi w moralnym znaczeniu słowa. Obaj poszukują idealnego zwycięstwa.

Moje postanowienie ekranizacji *Solaris* Stanisława Lema nie wynikało z zainteresowania fantastyką naukową. Zasadniczym

powodem było to, że w *Solaris* podjął Lem bliski mi problem moralny. Głęboki sens powieści Lema nie mieści się w kategoriach fantastyki naukowej. Mówienie tylko o gatunku literackim to zawężanie problemu. Jest to powieść nie tylko o zderzeniu ludzkiego rozumu z Nieznanym, ale i o moralnym konflikcie związanym z nowymi odkryciami w nauce. O powstawaniu nowej moralności na podstawie bolesnych doświadczeń, które nazywamy „ceną postępu”. Dla Kelvina ceną tą jest zetknięcie się twarzą w twarz ze zmaterializowanymi wyrzutami sumienia. Kelvin nie zmienia zasad postępowania, pozostaje jednak sobą, co powoduje u niego tragiczne rozdarcie. (35a:37—38)

Lem postawił swoich bohaterów w niezwykle skomplikowanej sytuacji. Każdy z nich reaguje inaczej, każdy wybiera inną metodę postępowania z Nieznanym. I tak na przykład Snaut zмага się ze swymi problemami samotnie, w swej kabinie. Sartorius postępuje jak uczonek, interesuje się swymi „gośćmi”, lecz wyłącznie jako obiektem badawczym. Natomiast Kris Kelvin przyjmuje swego „gościa”, Harey, przede wszystkim jako normalną istotę ludzką, a nie tylko jako rezultat działania nań oceanu Solaris. Dzięki temu ona, która jest tylko matrycą zmarłej przed laty autentycznej Harey, nabiera cech ludzkiej istoty. To właśnie jest początek konfliktu, który prowadzi do tragicznego spięcia. Kris pragnie ocalić Harey, w przekształcenie jej wkłada tyle energii i siły duchowej, że w końcu udaje mu się ją uczłowieczyć. Z drugiej strony, Kris-uczonek wie doskonale, że Harey nie może istnieć poza wpływami oceanu Solaris. Nie odnosząc się do Harey jedynie jako do schematu własnych myśli, nie może przystać na jej utratę inną niż przez ludzką śmierć. Dlatego świadomie prowadzi do tragicznego rozwiązania. Z pewnością jest to romantyzm, ale wydaje mi się jednak, że właśnie w tym tkwi siła i humanizm Krisa. Ważne jest bowiem nie tylko to, że rodzi się bohaterka, która ginie, lecz równie istotne jest, że bohater odradza się jakby na nowo. Dramatyczne przeżycie staje się załączkiem przewycięzania niezwyklej sytuacji, którą można nazwać fantastyczną, gdyby nie była realna. Tak też chciałbym to pokazać w filmie. (31)

Kelvin przyjmuje matrycę zmarłej na Ziemi Harey jak normalną istotę ludzką. Ponośi porażkę, gdyż pragnie przeżyć na Solaris pewne sytuacje na nowo, bez popełniania dawnych ziemskich błędów. Czuje się winny, pragnie więc zmienić swe postępowanie wobec nowej Harey. Nie udaje mu się to. Wszystko kończy się tak samo jak na Ziemi: śmiercią owej drugiej Harey. Zresztą inaczej być nie mogło. Gdyby Kelvin potrafił wszystko przeżyć inaczej, wówczas nie byłoby jego winy i za pierwszym razem. Zresztą Kelvin doskonale wie, dlaczego nie udało mu się inaczej przeżyć epizodu z Harey. Życie to nie magnetofon. Nie może nacisnąć klawisza, cofnąć taśmy, zatrzeć zapisu i wszystkiego rozpocząć od nowa. Jeśliby tak było, wówczas nie istniałyby takie pojęcia, jak sumienie, moralność, życie wewnętrzne. (37)

Bohaterowie Lema stykają się w kosmosie z nową, nie znaną im dotąd formą świadomości. Bo wszechświat nie jest przecież mechanicznym przedłużeniem naszego ziemskiego bytu: raczej zaprzeczeniem stereotypów, w kręgu których wyrosliśmy, nawarstwiających się latami przyzwyczajęń, doświadczeń. To obszar, w którym rządzą zupełnie inne prawidłowości, odmienny jakościowo od tego wszystkiego, czego doświadczamy na Ziemi. Nasz film nie pretenduje więc do przedstawienia realności przenośnej czy wręcz alegorycznej, lecz próbuje obserwować człowieka, który znalazł się w środowisku absolutnie mu nie znanym. To pierwszy z frapujących mnie problemów. Inny wiąże się z burzliwym rozwojem cywilizacji i techniki, co otwiera przed ludzkością tak wielkie możliwości. Chodzi jednak o to, aby osiągnięcia te nie zwróciły się przeciw człowiekowi, aby także w przyszłości umiał on określić i zachować podstawowe kryteria moralne i wartości duchowe. Chciałbym wyraźnie podkreślić, że rozumiem przez to konieczność stałego podnoszenia poziomu moralnego; tak zresztą widzi tę sprawę Lem, i my poświęcamy jej wiele uwagi, ale nie w wymiarze fantazji, lecz właśnie realności.

Po trzecie wreszcie — pragnę powiedzieć coś o bohaterach, zwłaszcza o Krisie, który rozpamiętuje swą przeszłość, pełen skruchy wobec wielu swych dawnych uczynków. Chciałby je

zmienić, naprawić, gdyby dano mu szansę przeżycia tego jeszcze raz. Wydaje się, że sytuacja, w jakiej znalazł się na Solaris, stwarza takie możliwości. Przypomnijmy bowiem, że ta planeta stanowi jakby rodzaj gigantycznego mózgu, we wnętrzu którego zachowują się i materializują fakty, wydarzenia skryte w najtajniejszych zakamarkach świadomości bohaterów powieści. Zwłaszcza to wszystko, co budzi ich niepokój, męczy sumienie. Tak więc do Krisa przychodzi niespodziewanie Harey, dziewczyna, którą niegdyś kochał na Ziemi. Ale tego, co dokonane, nie sposób już odmienić. Gdyby można było się cofać w czasie, wówczas nasze uczynki utraciłyby jakąkolwiek wartość. Chodzi przeto o problem odpowiedzialności człowieka za jego czyny.

Bohaterów wszystkich moich filmów łączy jedna wspólna cecha: zdolność, powiedziałbym nawet — pasja do przewycięzania samego siebie. Poznawać życie, doświadczać go, można jedynie kosztem wielkiego uszczerbku sił duchowych. Tak właśnie jest z Krisem. Znalazł się w sytuacji przekraczającej wprost ludzką wytrzymałość, potrafi mimo wszystko zachować godność, choć przychodzi mu za to drogo zapłacić. (34a)

Cel *Solaris*: sprawić, aby ludzie zrozumieli, że najważniejszym problemem jest uświadomienie sobie samego siebie. Tak jak gdy ktoś zbudzi się nagle w nocy i od razu wie, z całą jasnością, gdzie jest żona, syn, córka. Dopiero po uświadomieniu sobie tego budzi się całkowicie. Podobnie dzieje się z problemami moralnymi i duchowymi, z sumieniem. Samotność może dać początek życiu osobowości człowieka, procesowi pojmowania samego siebie. (44:17)

Moim zdaniem, rzecz polega na tym, że ludzkość na każdym etapie swego rozwoju, nazwijmy to technologicznego, musi staczać walkę z jakąś duchową entropią, rozprasaniem się moralnych wartości. Z jednej strony dąży do wyzwolenia się od każdej moralności, z drugiej zaś — do zbudowania jej. Dylemat ten przyczynia się zawsze do wytworzenia tak w życiu jednostki,

jak i społeczeństwa niezwykle naprężonych pod względem dramatycznym sytuacji. Owo dramatyczne wyzwalanie się i równoczesne poszukiwanie duchowego ideału trwać będzie dopóty, dopóki ludzkość nie zajdzie w swym rozwoju do etapu, na którym będzie mogła poświęcić się wyłącznie problemom moralnym. Etapu, na którym człowiek uzyska absolutną wolność zewnętrzną, nazwijmy ją wolnością społeczną, gdy nie będzie już musiał się martwić o chleb, dach nad głową i zabezpieczenie swych dzieci, będzie mógł zagłębiać się w siebie z taką samą energią, z jaką poszukiwał swego wyzwolenia zewnętrznego. Dla mnie to, co zaszło na stacji kosmicznej pomiędzy Harey i Kelvinem, jest po prostu sprawą stosunku człowieka do jego własnego sumienia. (37)

Zakończenie filmu powinno każdemu uzmysłwić istnienie tego, co człowiekowi jest najdroższe, a równocześnie tak proste i dostępne każdemu. Istnienie takiego uczucia jak miłość. Miłość rodziców, osób najbliższych, miłość ojczyzny, miłość swej przeszłości. Ponadto wytworzenie przez Ocean dla Kelvina obrazu Ziemi, a więc tego, co jest mu tak drogie i ukochane, stanowi niewątpliwie próbę nawiązania kontaktu z człowiekiem przez Nieznane. Kontakt na poziomie porozumienia się humanizmów, poziomie czynienia nawzajem dobra. Finał filmu, ów powrót Kelvina w marzeniach na Ziemię, niejako do swej kołyski, do praojczyzny, gdy tak daleko odeszło się od niej na drodze postępu, jest chyba dostatecznie wymowny. (37)

Film nie może niewolniczo trzymać się książki. Pójście śladem Lema byłoby najgorszą przysługą oddaną autorowi i książce. Na ekran starałem się przenieść własną czytelniczną wersję *Solaris*. Aby być wierny idei autora, musiałem niekiedy odejść od powieści w poszukiwaniu odpowiedników wizualnych dla pewnych spraw. Ziemia była mi potrzebna dla kontrastu, choć nie tylko dlań... Pragnąłem, aby w umyśle widza Ziemia stała się odpowiednikiem czegoś pięknego. Czegoś, do czego się tęskni.

Aby, gdy pograży się w tajemniczą, fantastyczną atmosferę *Solaris*, ujrzawszy nagle Ziemię, poczuł się znów normalnie, swojsko. Aby zatęsknił do tej zwyczajności. Innymi słowy, aby odczuł zbawienny wpływ nostalgii. Przecież Kelvin decyduje się zostać na *Solaris*, aby prowadzić doświadczenia — w tym widzi bowiem swój człowieczy obowiązek. Potrzebowałem więc Ziemi po to, aby widz pełniej i ostrzej uświadomił sobie całą dramatyczną wymowę jego decyzji, owego wyrzeczenia się powrotu na planetę, która była i jest naszą praojczyzną. (37)

Praca w gatunku SF, szczególnie jeśli dotyczy przyszłości, wymaga znacznej finezji, rzetelności. Stanisław Lem jest pisarzem fantastycznonaukowym wielkiej klasy. Wiedzą o tym czytelnicy *Solaris*, *Edenu*, *Powrotu z gwiazd*. W *Edenie* uczestnicy wyprawy na obcą planetę stykają się z rzeczywistością, której zasad rozwoju nie mogą zrozumieć: jej materialne przejawy wymykają się obserwacji jak zapomniane myśli. Krążą w powietrzu widziane gołym okiem, ale pojąć ich nie można. Bardzo konkretna, przejmująca sytuacja. Lem wyraził ją z wielkim mistrzostwem, szczegółowo opisał wszystko, z czym stykają się członkowie wyprawy. Najdokładniej opisał wypadki, których znaczenia nie można zrozumieć. To samo w *Powrocie z gwiazd*. Bohater wraca z wyprawy na inne galaktyki. W związku z różnicą czasów na Ziemi i w przestrzeni kosmicznej, życie na Ziemi przesunęło się o kilka pokoleń. Kosmonauta wędruje po mieście i nie może niczego pojąć. Lem znakomicie opisuje wszystkie drobiazgi, z którymi bohater się styka. A czytelnik, nie nudząc się, nic nie pojmuje wraz z nim. Te momenty, naznaczone szczególną emocją, stanowią dla mnie kwintesencję wewnętrznego doświadczenia autora, zwróconego ku przyszłości. (35a:38)

Oglądałem niedawno *Odyseję kosmiczną* Stanleya Kubricka. Film ten sprawił na mnie wrażenie czegoś sztucznego, jakbym znalazł się w muzeum, gdzie demonstruje się najnowsze osiągnięcia techniki. Upajając się tym, zapomina Kubrick o czło-

wieku, o jego problemach moralnych. A bez tego nie istnieje prawdziwa sztuka.

Jestem zwolennikiem maksymalnej bezpośredniości w narracji filmowej. Także i ten film robię środkami najprostszymi, bez uciekania się do jakichkolwiek efektów; unikam tego, co nazywa się dziś modnie „widowiskowością”. Chociaż, przyznaję, film będzie barwny. Byłem do niedawna zaciekle przeciwnikiem koloru, ale cóż robić, skoro już dziś inaczej nie można, staram się ten wynalazek jakoś wykorzystać, pogodzić z wymogami realizmu. Realizm w filmie z gatunku naukowej fantastyki? Tak, wydaje mi się to możliwe. Dążymy do tego, aby jak najbardziej ukonkretnić ten wymaginowany świat, zwłaszcza w jego czysto zewnętrznych przejawach. Rzeczywistość pokazana w *Solaris* musi być materialnie uchwytana, niemal namacalna; osiągamy to poprzez fakturę dekoracji, styl fotografii Wadima Jusowa.

W naszym filmie będą także sceny ziemskie, czego — jak wiadomo — nie ma w książce. Ziemia jest mi potrzebna dla kontrastu, ale nie tylko. Chciałbym, by widz uświadomił sobie piękno naszej planety, by — zanurzony w atmosferę spraw nieodgadnionych i tajemniczych — z tym większą ochotą powrócił na ojczystą Ziemię, swobodnie i z rozkoszą odetchnął jej zwyczajnością. Chciałbym, by zrozumiał gorycz tęsknoty. Przecież Kris decyduje się pozostać na *Solaris*, gdyż wymaga tego jego powołanie naukowca, jego dług zaciągnięty wobec tych, którzy powierzyli mu kierownictwo wyprawy. Obrazy Ziemi staną się w tej sytuacji katalizatorem psychologicznej reakcji widza, który wyraźniej zda sobie sprawę, jak wiele oznacza decyzja Krisa. (34a)

Dlaczego we wszystkich filmach fantastycznonaukowych, które widziałem, autorzy zmuszają widza do oglądania materialnych szczegółów przyszłości? Dlaczego, jak na przykład Stanley Kubrick, nazywają swoje filmy proroczymi? Nie mówię już, że dla specjalistów *Odyseja kosmiczna* to w wielu miejscach blaga, a w dziele sztuki blaga nie powinna mieć miejsca. Chciał-

bym tak sfilmować *Solaris*, żeby u widza nie powstało wrażenie egzotyki. Oczywiście egzotyki technicznej. Na przykład: jeśli sfilmować wsiadanie pasażerów do tramwaju, o którym — założmy — nic nie wiemy, bo nigdy go nie widzieliśmy, to otrzymamy efekt podobny do tego, jaki powstał u Kubricka w epizodzie lądowania statku kosmicznego na księżycu. Jeżeli więc, innymi słowy, scenerię kosmiczną będziemy filmować jak tramwajowy przystanek we współczesnym filmie, to wszystko będzie w porządku. Chodzi więc o to, by postaci bohaterów umieszczać w realnej, a nie w egzotycznej scenerii, tylko bowiem ta pierwsza poprzez percepcję jej przez bohaterów filmu będzie zrozumiała i dla widza. Dlatego szczegółowe pokazywanie technologicznych procesów przyszłości obala emocjonalny fundament filmu. Przypomina to zamykanie artystycznej wizji w martwym schemacie, pretendującym do prawdy, której nie ma i być nie może. Malarstwo — to malarstwo, a film — to film. W każdym razie należy oddzielić ziarno od plew i nie zajmować się komiksami. Kiedy film uwolni się od władzy pieniądza, kiedy artysta wynajdzie doskonalszy sposób utrwalania rzeczywistości, dopiero wtedy kino stanie się sztuką pierwszą, a jego muza — królową wszystkich muz. (35a:38)

Nie lubię *science fiction*, a właściwie nie lubię tego genu, na którym się SF opiera. Tej całej zabawy w technikę, w różne sztuczki futurologiczne i pomysły, które zawsze są jakieś sztuczne. Interesują mnie natomiast problemy, które z fantastyki wyluskują. Człowiek, jego sprawy, jego świat, jego niepokoje. W normalnym życiu też jest wiele fantastyki. Samo życie jest zjawiskiem fantastycznym. Dobrze wiedział o tym Fiodor Dostojewski. Dlatego właśnie chcę się zajmować samym życiem — naszym codziennym, zwyczajnym. Bo w nim może zdarzyć się wszystko. Mój *Solaris* nie jest przecież tak naprawdę fantastyczny. Jak nie jest nim pierwowzór literacki. Chodzi tu o człowieka, o osobowość, o jego bardzo trwałe związki z planetą Ziemią, o odpowiedzialność za czasy, w których żyje. Nie lubię typowej fantastyki, nie rozumiem jej, nie wierzę. Gdy realizowałem *So-*

laris, to w gruncie rzeczy chodziło mi o to samo, o co w *Rublowie*. O człowieka. Dzielili te oba filmy tylko czas, w jakim toczy się akcja. (66:18)

Solaris jest moim najmniej udanym filmem, ponieważ nie udało mi się uniknąć zbieżności z *science fiction*. Stanisław Lem przeczytał scenariusz, doszukał się w nim mojej próby wyeliminowania czynnika *science fiction* i był tym zmartwiony. Zagroził cofnięciem zezwolenia na film. Zredagowaliśmy nowy scenariusz, od którego spokojnie moglibyśmy, jak sobie tego życzyłem, odstąpić w trakcie kręcenia. Ale zamiar ten nie został przez nas zrealizowany całkowicie. (83:25)

Bardzo cenię Stanisława Lema i bardzo lubię jego utwory. Kiedy tylko mogę, czytam je, wszystko, co mogę, czytam i bardzo lubię jego prozę, ale jest tak — nad czym ubolewam — że on nie bardzo lubi, nie rozumie, co to jest kino. I dlatego kiedy współpracowaliśmy z sobą, byliśmy nierównymi partnerami. Ja bezgranicznie uwielbiałem jego książki, a on był całkowicie obojętny w stosunku do mojego kina. Mówiąc krótko, on przez cały czas uważał, że on jako pisarz... że literatura istnieje. (...) Jak muzyka, poezja, malarstwo. Ale kina nie pojmował i nie pojmował do tej pory. Nie wie, co to takiego. Jest wielu takich ludzi, nawet bardzo inteligentnych, którzy doskonale znają literaturę, poezję, muzykę, ale kina nie zaliczają do sztuki. Albo uważają, że kino jeszcze się nie narodziło, albo go nie czują, nie widzą w lesie drzew — w tym sensie, że nie są w stanie odróżnić kina prawdziwego od komercyjnego. I widocznie Lem nie traktuje poważnie kina jako sztuki. Właśnie dlatego uważał, że powinniśmy w scenariuszu naśladować jego powieść, po prostu ilustrować ją. Czego ja zrobić nie mogłem. On powinien był zwrócić się w takim wypadku nie do mnie, ale do reżyserów, którzy są „ilustratorami” (...), którzy idą w ślad za pisarzem, sumiennie ilustrując jego dzieło. Takich obrazków jest rzeczywiście dużo i na ogół są one do siebie podobne. Wszystko tam jest martwe, ponieważ to tylko ilustracja,

to nie życie, samo w sobie pozbawione jest artystycznej wartości. To jedynie odzwierciedlenie, coś wobec literatury wtórnego. Otóż Lem tego właśnie oczekiwał. Jeżeli on rzeczywiście tego oczekiwał, ja nie potrafię tego zrozumieć. Bardzo dziwnie jest przypisywać mu takie oczekiwania, ale to właśnie jego stosunek do sztuki filmowej stawiał go w sytuacji człowieka, który oczekuje takiego właśnie rezultatu, ilustracji — chociaż on, być może, wcale tego nie chciał. Ale przez cały czas sprzeciwiał się, kiedy odchodziliśmy od scenariusza, od ścisłego toku akcji; kiedy wymyślaliśmy jakieś nowe wątki, był po prostu oburzony.

Napisaaliśmy wtedy wariant scenariusza, który bardzo mi się podobał. Tam prawie wszystko rozgrywało się na Ziemi, przeszło połowa akcji, to znaczy prehistoria z Harey, dlaczego ona w ogóle „powstała” tam, na *Solaris*. To przypominało *Zbrodnię i karę* i oczywiście było całkowicie niezgodne z zamysłem Lema, dlatego że mnie interesowała problematyka wewnętrzna, by tak rzec, duchowa, a jego interesowało zderzenie człowieka z Kosmosem, z Nieznanym (dużą literą). Oto, co go interesowało. W jakimś ontologicznym sensie tego słowa, w sensie problemu poznania i granic tego poznania — to jest o tym. On nawet mówił, że w ogóle człowieczeństwo jest zagrożone, że narasta kryzys poznawania, kiedy człowiek nie czuje... Kryzys ten narasta, narasta jak śnieżna kula, przybiera kształt rozmaitych ludzkich tragedii, także tragedii, jakie przeżywają uczeni.

A potem dojrzewa jakiś wybuch, skok do przodu, wszystko zmierza w przyszłość i tak dalej, i tak dalej. Wybuch — to bardzo ciekawe, nie przeczę, ale to mnie zupełnie nie interesuje. I powieść ta interesowała mnie tylko dlatego, że po raz pierwszy zetknąłem się z dziełem, o którym mógłbym powiedzieć: to jest pokuta, historia pokuty. Co to jest pokuta? — Skrucza. W prostym, klasycznym sensie tego słowa — kiedy nasza pamięć o popełnionych występkach, o grzechach, przeobraża się nam w rzeczywistość. Dla mnie to właśnie był powód, dla którego zrobiłem taki film.

A z kolei, jeśli już mówić o tej kwestii zetknięcia się z Nieznanym — to znów dla mnie nie był tutaj ważny aspekt ontologiczny, ale odtworzenie sytuacji psychicznej człowieka, po-

kazanie, co dzieje się z jego duszą. I jeżeli człowiek pozostaje człowiekiem — to jest to dla mnie rzecz najcenniejsza. Nieprzypadkowo przecież bohater mojego filmu jest psychologiem, jest nim przecież także bohater powieści Lema. On jest zwykłym filistrem, mieszczaninem, wygląda tak sobie, zwyczajnie. Było to dla mnie ważne, żeby on był właśnie taki. On powinien być człowiekiem niewielkiego formatu duchowego, przeciętnym — właśnie po to, by doświadczyć tej duchowej walki, strachu — nie jak zwierzę, które męczy się i nie rozumie, co się z nim dzieje. Ważne było dla mnie właśnie to, że człowiek nieświadomie zmusza samego siebie do bycia człowiekiem, nieświadomie, w miarę swoich duchowych możliwości przeciwstawia się brutalności, przeciwstawia się temu, co nieludzkie, i pozostaje człowiekiem. Okazało się, że niezależnie od tego, iż jest on — wydawałoby się — człowiekiem bardzo przeciętnym, duchowo znajdzie się bardzo wysoko; on jakby skazał samego siebie, wniknął w ten problem i zobaczył się jak w zwierciadle. I okazało się, że jest człowiekiem duchowo bogatym — bez względu na to, że z początku sprawiał wrażenie ograniczonego. Kiedy rozmawia z ojcem, jest zwykłym nudziarzem, w rozmowie z Bertonem wygaduje trywialne banały o poznaniu, o moralności, przez cały czas opowiada jakieś banalne historie; jak tylko zaczyna formułować myśli, staje się banalny. Jednak gdy tylko zaczyna odczuwać coś albo cierpieć — staje się człowiekiem. To zupełnie nie poruszyło Lema. Absolutnie. A mnie to głęboko poruszało. I kiedy ten film otrzymał nagrodę w Cannes, ktoś mu gratulował, a on zapytał: „A cóż ja mam z tym wspólnego?” Zapytał z urazą — ale spojrzawszy na to inaczej, można zapytać: „Rzeczywiście, co on ma z tym wspólnego?” Gdyby traktował kino jako sztukę, powinien by zrozumieć, że film, ekranizacja zawsze powstaje niejako na ruinach dzieła. Jako zjawisko zupełnie nowe. Ale on tego nie czuł.

Jestem mu wszakże niesłychanie wdzięczny za te dni, które spędziliśmy razem, które przegadaliśmy... To niezwykle interesujący człowiek, bardzo miły. Jeżeli zatem jestem tu trochę rozgoryczony, to nie dlatego że on odniósł się tak do mnie i do tego filmu — ale do kina w ogóle. (116:155—157)

W filmie *Solaris* zrealizowanym wedle powieści Lema — najbardziej, jak sądzę, nieudanym ze wszystkich moich filmów — zainteresował mnie nie tyle problem poznania, nie tyle problem styku ludzkiej świadomości z tym, co niewiadome, ile problem wewnętrzny, psychologiczny. Zainteresowała mnie to, czy człowiek jest zdolny żyć w nieludzkich warunkach i nadal pozostać człowiekiem. Bohater powieści Lema interesował mnie wyłącznie z tego punktu widzenia. W tym moim odczytaniu zawarta jest cała różnica między moim filmem i powieścią fantastyczną Lema. Film mi się nie podoba, gdyż nie udało mi się wyeliminować z niego wszystkich atrybutów gatunku fantastycznonaukowego. Wiele tam jest najrozmaitszego rodzaju tricków technicznych, różnych migocących lampek i innych błyskotek. Jednym słowem, wiele jest tam bzdur, które nie mają żadnego związku ze sztuką. (96)

O filmie *Zwierciadło*

Podtytuł *Zwierciadła* — *Biały, biały dzień* — wzięłem z ostatniego wiersza mojego ojca, Arsenija Tarkowskiego *Poemat o dzieciństwie*: „Jest kamień blisko jaśminu — pod tym kamieniem jest ukryty skarb — mój ojciec jest zamysłony — biały, biały dzień...” Film opowiada o dzieciństwie i o matce. Razem z Aleksandrem Miszarinem, współpracującym ze mną przy pisaniu scenariusza, myśleliśmy o filmie, który mógłby wyrazić, czym jest dzieciństwo dla każdego człowieka i wyjaśnić nostalgię za dzieciństwem, którą każdy z nas nosi w sobie. Film jest dedykowany Matce, jej radościom, smutkom, poświęceniom, jej przeznaczeniu i nieśmiertelności.

Historia, która zaczyna się w roku 1932, roku mego urodzenia, i jest doprowadzona do naszych dni, jest w pewnym sensie opowieścią autobiograficzną. Życie matki, która jest moją matką, jej młodość lata i praca w drukarni oraz gospodarstwie,

do którego przeniosła się wraz z dwojgiem dzieci przed wojną, twarde doświadczenia wojenne, odjazd i niespokojne oczekiwanie na powrót ukochanego mężczyzny są przedstawione przez pryzmat mego dzisiejszego widzenia życia i młodości mojej matki. (44:20)

Wydawało mi się, że robię film o sobie, tak jak Tołstoj napisał powieść *Dzieciństwo, lata chłopięce, młodość*, kiedy przebywał w Odessie — on pisał o sobie. I dopiero kiedy skończyłem ten film, zrozumiałem, że mówi on nie o mnie, lecz o mojej matce. To jest film, który — z mojego punktu widzenia — stał się w ten sposób znacznie szlachetniejszy niż jego pierwotny zamysł. Zmiana, tak doskonale uszlachetniająca ten zamysł, nastąpiła w trakcie pracy, to znaczy film zaczynał się ode mnie samego, ponieważ ja byłem jak gdyby oczami tych wspomnień; potem okazało się zupełnie co innego. I im dłużej pracowałem nad filmem, tym bardziej stawało się dla mnie jasne, o czym jest ten film.

Ważne było dla mnie pokazanie, że ta postać czy też dusza matki jest nieśmiertelna. A reszta ulega zniszczeniu; to oczywiście smutne — jak smutno bywa duszy patrzeć, kiedy opuszcza ona własne ciało. Jest w tym jakaś nostalgiczna tęsknota, jakiś astralny smutek. Przy tym jest dla mnie rzeczą oczywistą, iż to zniszczenie nie dotyczy bohaterów, ale jedynie przedmiotów. Dlatego ważne było dla mnie wydobyć tego kontrastu — tak ażeby rzeczywistość widziana była w perspektywie przemijania, chociażby dlatego że ona już się zestarzała, przeżyła już swój czas, że w ogóle istnieje w jakimś czasie — podczas kiedy człowiek pozostaje stale tym samym, a właściwie nie pozostaje tym samym, lecz rozwija się, w nieskończoność.

Chodziło mi o to, żeby wskrzesić w pamięci, właściwie nie w pamięci, ale na ekranie, te rzeczy, które są dla mnie ważne. A w ogóle najważniejsze było to, żeby pójść tą właśnie drogą, a nie drogą, powiedzmy, Alaina Resnaisa, który konstruuje swoje wspomnienia, czy Robbe Grilleta, jeśli sięgnąć do współczesnej literatury. Dla rosyjskiego artysty zawsze bardzo ważnym aspek-

tem twórczości było nie jej upiększanie, ale poczucie moralnej powinności. (116:142—143)

Ten film to spowiedź. Mamy dług w stosunku do tych, którzy dali nam życie i miłość: my musimy im wyznać naszą miłość. (55a:54)

Film ten został zrobiony według mojego własnego scenariusza, w którym nie ma ani jednego wymyślonego epizodu. Wszystkie epizody miały miejsce w życiu mojej rodziny. Wszystkie, co do jednego. Jedyne epizody wymyślone, to epizody 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 po prostu 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 się konieczny po to, ażeby mogły powstać inne, całkowicie prawdziwe wspomnienia. (116:138)

Czy subiektywny punkt widzenia w filmie ma jakiś bliższy związek z metodą narracji Prousta? Prousta interesuje wspomnienie jako metoda poszukiwania osobowości. On szuka siły w samym sobie, szuka źródła i korzeni, stara się znaleźć w tej konstrukcji własne miejsce. Mój film byłby zrobiony raczej po to, aby uwolnić się od pewnych kompleksów. Ale w moim filmie powody, dla których odwołuję się do przeszłości, są zupełnie inne. Jest to jakby próba uregulowania długów zaciągniętych wobec rodziców, bliskich, swoich dzieci, żony, jeśli oczywiście jest to możliwe... (57:26)

Jeżeli chodzi o strukturę, *Zwierciadło* jest dla mnie w ogóle najbardziej skomplikowanym filmem — jako struktura, nie jako wzięty oddzielnie fragment, ale właśnie jako konstrukcja; jego dramaturgia jest niezwykle złożona, zagmatwana. (...)

To nie jest zwyczajna retrospekcja. Tam jest wiele takich zawiłości, których nawet ja sam do końca nie rozumiem. Było dla mnie, na przykład, rzeczą bardzo ważną, żeby w niektórych scenach pojawiała się moja matka. Jest taki epizod, w którym chłopiec, Ignat, siedzi... nie Ignat... jakże mu było na imię? — syn autora, on siedzi w pustym pokoju ojca, współcześnie, w naszych czasach. To jest syn narratora, chociaż chłopiec gra rolę i syna autora, i samego autora, kiedy był on mały. I kiedy on siedzi, rozlega się dzwonek u drzwi, on otwiera drzwi i wchodzi kobieta, która mówi: „Oj, ja, zdaje się, źle trafiłam” — ona pomyliła drzwi. To moja matka. I to babcia tego właśnie chłopca, który otwiera jej drzwi. Ale dlaczego ona go nie poznaje, dlaczego wnuk jej nie poznaje? — Zupełnie nie wiadomo. To jest — po pierwsze, nie było to wyjaśnione w przebiegu akcji, w scenariuszu, a po drugie — dla mnie samego było to niejasne. (...)

Było to — jakby to powiedzieć — rozliczenie się z różnymi związkami uczuciowymi. Strasznie ważne było dla mnie to, żeby zobaczyć twarz mojej matki, to przecież opowieść o niej, która wchodzi w drzwi trwożliwie, jakby nieśmiało, cokolwiek *à la* Dostojewski, *à la* rodzina Marmieladowych. Powiada wówczas do swego wnuka: „Ja, zdaje się, źle trafiłam”. Wyobrażacie sobie taki stan psychiczny? Ważne było dla mnie to, żeby zobaczyć matkę w takim stanie, zobaczyć wyraz jej twarzy, kiedy ona jest zmieszana, kiedy jest onieśmielona, zawstydzona. Ale zrozumiałem to zbyt późno, by jeszcze opracować jakiś precyzyjny wątek fabularny, napisać scenariusz tak, żeby było jasne, dlaczego ona go nie poznała — czy to dlatego że ona źle widzi... Bardzo łatwo byłoby mi to wyjaśnić. Ale powiedziałem sobie po prostu: nie będę niczego wymyślał. Niech ona otworzy drzwi, wejdzie, nie pozna swego wnuka i chłopiec jej nie pozna, i ona w takim stanie wyjdzie i zamknie drzwi. To stan duszy człowieka, który jest mi szczególnie bliski, stan jakiegoś przynę-

bienia, duchowego skrępowania — ważne było dla mnie zobaczenie tego. To portret człowieka w stanie nawet pewnego upokorzenia, pewnej uniżoności. I kiedy zestawić to z młodą matką, ze scenami, kiedy ona była młoda — to epizod ten przypomina mi jakoś inny: kiedy jako młoda kobieta przychodzi sprzedać kolczyki tamtej lekarce. Stoi na deszczu, coś tam tłumaczy, o czymś mówi, po co ona na deszczu? Dlaczego?...

Może byłoby znacznie lepiej, gdyby nie było takich zagadek. Jest jednak kilka takich epizodów całkowicie niewytłumaczalnych, niezrozumiałych i w ogóle nie wiadomo, co one oznaczają. Powiadają, na przykład: a kto to taki ta starsza kobieta, która tam siedzi i prosi go, żeby przeczytał jej list Puszkina do Czadajewa? Co to za kobieta? Achmatowa? — Wszyscy tak mówią. Ona jest rzeczywiście podobna do Achmatowej, ma taki sam profil, jakoś może ją przypominać. Kobietę tę gra Tamara Ogorodnikowa, kierownik produkcji naszego filmu, która była już zresztą kierownikiem produkcji *Rubłowa*, nasza wielka przyjaciółka, którą fotografowałem prawie w każdym moim filmie. Ona była dla mnie czymś w rodzaju talizmanu. 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. Oto ten dom, oto człowiek, który w nim mieszka, autor, i oto jego syn, który w jakiś sposób ulega wpływowi tej atmosfery, tychże korzeni. Nie jest tam przecież dokładnie określone, kim jest ta kobieta. Dlaczego Achmatowa? — Trochę pretensjonalne. To nie żadna Achmatowa. To po prostu ta właśnie kobieta, która wiązuje porwaną nić czasu — tak jak to jest u Szekspira, w *Hamlecie*. Odtwarza ją w kulturalnym, duchowym sensie. Ta więc czasów obecnych z tym, co było dawniej, z czasami Puszkiniowskimi, a może i późniejszymi — nieważne. (116:139—140)

Kobieta, która czyta urywek z Puszkina... Jest ona ogniwem łączącym teraźniejszość z przeszłością. Wywołuje duchy, wspo-

mnienia, które mogłyby zamieszkiwać to mieszkanie. Jest to jakby przypominanie synowi bohatera jego korzeni. Tak jakby chciano mu te korzenie postawić przed oczami. W pewnym sensie jest to wypowiedź samego autora. Nie występuje on tu jako postać dramatyczna, lecz jest raczej kimś w rodzaju myśliciela. (57:27)

Jest to film zgodny z tradycyjnymi schematami dzieł przeznaczonych dla publiczności doświadczonej, ale nie zawiera on niczego więcej ponad to, co można zobaczyć na ekranie. Chcieliśmy zrobić film prosty, który nie znaczyłby więcej, niż pokazuje: nie ma w nim epizodów do rozszyfrowania jako symboli, nie ma nic zakodowanego. Jeśli odnajduje się w nim podwójny sens, to dlatego że nie jesteśmy przyzwyczajeni do oglądania na ekranie prawdy. Film zawiera jedynie autentyczne — z dokumentalnego punktu widzenia — epizody. Jest to historia życia mojej matki i oczywiście częściowo mojego. Podczas wojny mieszkaliśmy z matką w Pieriedielkino — małym miasteczku w pobliżu Moskwy, w którym mieszkało wielu pisarzy i artystów. Mieszkaliśmy w pewnej opuszczonej dacy, w której znajdowały się 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. Czy przypominacie sobie ten epizod o przybyciu ojca na urlop: koresponduje on z uczuciami prymitywnymi, ale nie uproszczonymi, a one zgadzają się z uczuciami, które odczuwamy na myśl o tej epoce. Arcydzieła Leonarda da Vinci są przez analogię ilustracjami naszych uczuć: pozwoliłem sobie na ich zastosowanie bez komentarza, ponieważ w tym filmie kultura ma ogromne znaczenie. *Zwierciadło* jest związane nie tylko z historią, ale również z moimi aspiracjami jako autora. (55a:53)

Wszystkie cytaty związane z Puszkinem, Leonardem, Bachem czy Purcellem nie zostały w filmie umieszczone dla ozdoby. Są

to dla mnie materiały ze sfery realizmu. Dramat naszych czasów wynika w poważnym stopniu z naszego totalnego analfabetyzmu. Sprawiamy zazwyczaj wrażenie ludzi kompetentnych, podczas gdy w rzeczywistości nie mamy żadnego pojęcia o tych, którzy żyli dwieście, trzysta lat temu. To jeden ze sposobów odchodzenia od życia: posługujemy się wiedzą, lecz nie stosujemy jej w codziennym życiu. Mówiono mi: „Kto pamięta list Puszkina? Kto może dokonać skojarzenia między Purcellem a Bachem?” To nie jest ważne. Nie chodzi o skoki na kartach kultury w celu wywarcia wrażenia, że wszystko się wie. Ta wiedza to dla mnie bardzo konkretne korzenie. (57:27)

Dlaczego użyłem wyjątków z klasycznych partytur? Ponieważ głupio i niepotrzebnie jest pisać oryginalną muzykę, która nie może być lepsza od tamtej. Współpraca Eisensteina z Prokofiewem dała, moim zdaniem, rezultaty zbyt pompatyczne: jest to opera. Muzyka jest warstwą kulturalną, na której opiera się mój film, ale nie miałem zamiaru nadać mu struktury muzycznej. Czas wolny spędzam na wsi i wydaje mi się, że wiatr, ogień, woda są elementami silniejszymi niż muzyka: robiąc mój film obserwowałem życie, i nie myślałem o tym, ażeby nadać mu konstrukcję muzyczną. (55a:54)

Dom mojego dzieciństwa, który sfilmowaliśmy, który oglądacie w tym filmie — to dekoracja. To znaczy ten dom został zrekonstruowany dokładnie w tym samym miejscu, gdzie stał dawniej, wiele lat temu. Tam zostały tylko takie... nawet nie fundamenty, ale jedynie wykop po fundamentach. I dokładnie w tym miejscu odbudowano go, zrekonstruowano według fotografii. To było dla mnie niesłychanie ważne — nie dlatego, żebym był jakimś naturalistą, ale od tego zależał cały mój osobisty stosunek do tego, co jest w tym filmie; byłoby dla mnie rzeczą dramatyczną, gdyby ten dom wyglądał inaczej. Oczywiście drzewa w tym miejscu bardzo urosły, wszystko zarosło, musieliśmy wiele wyciąć. Ale kiedy przywoziłem tam mamę,

którą filmowaliśmy w kilku ujęciach, była ona tak poruszona tym widokiem, że od razu zrozumiałem, iż to wywołuje odpowiednie wrażenie.

Mogłoby się wydawać: dlaczego konieczna jest aż taka rekonstrukcja tego, co było? A może nawet nie tego, co było, ale tego, co i jak ja zapamiętałem. Nie usiłowałem szukać specjalnej formy dla wspomnień, wyobrażeń, by tak rzec, wewnętrznych i subiektywnych; przeciwnie — starałem się odtworzyć wszystko takim, jakie było, to znaczy literalnie powtórzyć to, co utrwaliło się w mej pamięci. I rezultat okazał się bardzo dziwny... Było to dla mnie bardzo osobliwe doświadczenie. Zrobiłem film, w którym nie było ani jednego epizodu skomponowanego czy wymyślonego po to, żeby zainteresować widza, przyciągnąć jego uwagę, cokolwiek mu objaśniać — to były rzeczywiście wspomnienia związane z naszą rodziną, z moją biografią, moim życiem. I bez względu na to — a może właśnie dlatego — że była to właściwie bardzo prywatna historia, otrzymałem po tym filmie bardzo dużo listów, w których widzowie zadawali mi retoryczne pytanie: Jak udało się Panu dowiedzieć o moim życiu? I to jest bardzo ważne, bardzo ważne w takim wewnętrznym sensie. Co to znaczy? Wspominam to jako fakt bardzo ważny w sensie moralnym, duchowym, ponieważ jeżeli człowiek wyraża w dziele sztuki swoje prawdziwe uczucia, nie mogą one być niezrozumiałe dla innych. (116:138—139)

W strukturze narracji *Zwierciadła* sceny poświęcone życiu bohatera przeplatają się ze scenami z kronik filmowych. Są to wydarzenia najbardziej typowe lub bardzo znaczące w tamtych czasach: pierwsze loty do stratosfery, Hiszpania w roku 1936, pewne zdarzenia wojenne. Autentyczne wydarzenia związane z przeszłością łączą się z wydarzeniami osobistymi widzianymi przez nostalgiczny niepokój współczesnych snów. „Małe” wydarzenia z dzieciństwa łączą się z „wielkimi” wydarzeniami, które wstrząsnęły światem. Wszystko widziane jest oczami, którymi „dzisiaj” widzę moją matkę, moje dzieciństwo i życie.

Poprzez serię epizodów realnych i fantastycznych, a na

pierwszy rzut oka w sprzeczności z nimi, zmierzam do stworzenia niepowtarzalnego obrazu konkretnego życia ludzkiego, starając się odtworzyć dla każdego epizodu to, co dla niego jedyne i niepowtarzalne: środowisko, czas, atmosferę psychologiczną. Mam ambicję przedstawienia nie tylko „pewnego” wydarzenia, które może się sprawdzić w pewnej chwili wśród pewnych osób, lecz tylko i jedynie „tego” wydarzenia, które sprawdziło się w „tej” chwili i wśród „tych” osób. Kiedy realizowałem *Dziecko wojny*, zdałem sobie sprawę, że im bardziej jakaś scena wywołuje we mnie emocję „osobistą”, tym silniej emocja ta udziela się widzowi. Również w *Zwierciadle* każdy obraz zaproponuje konkretne wydarzenie, jedyną jego możliwą wersję, jedyny optymalny wariant w taki sposób, że zamknie w sobie najbardziej indywidualną i osobistą emocję odczuwaną przez autora. Będzie to również emocja widza. „Tworzywo”, aby zostało przedstawione we właściwy sposób, musi być wpierw dokładnie poznane, odczute, polubione. Dlatego razem z operatorem Georgijem Rerbergiem określiliśmy, przejrzelśmy i „przemyśleliśmy” wiele razy każdy szczegół. Studiowaliśmy, na przykład, z bliska strumyk, w którym bawią się wiejscy chłopcy, ponieważ wodorostów nie powinny być „obojętne”, lecz winny przemawiać językiem autora, wywołując u widzów jego emocje i wrażenia. (44:21—22)

„Pamięć kolektywna” w *Zwierciadle* to problem konstrukcji. Gdyby nie było epizodów związanych z „pamięcią kolektywną”, film byłby niezrozumiały. Nie można byłoby, na przykład, uchwycić sens epizodu z drukarnią, gdybyśmy nie określili czasu i miejsca akcji. Podobnie scena z żołnierzem uczącym dzieci strzelać nie miałaby sensu, gdyby nie następujący po niej obraz Krymu. Ale nie to jest najważniejsze. Uważam, że nie mamy prawa izolować wydarzeń prywatnych od wydarzeń mających wymiar historyczny. Tematem filmu jest związek między pamięcią indywidualną a historią. Na pierwszy rzut oka los przedstawionej rodziny wcale nie jest typowy, nawet dla rodziny na-

leżącej do inteligencji. Ale mam na ten temat bardzo określone zdanie: myślę, że archetyp staje się najlepiej widoczny, gdy się konkretyzuje, gdy jest indywidualny i jedyny. Wprowadzenie fragmentów dokumentalnych podlega jeszcze jednej zasadzie. I tak przedstawiony już żołnierz jest jednocześnie beznadziejnym pedagogiem, z którego dzieci okrutnie się naigrawają. Jedyne, co umie robić, to poświęcić dla nich swoje życie. Mógłby być jednym z tych ludzi, których widzimy chwilę później w epizodzie dokumentalnym. Podobnie jest z Hiszpanami, którzy wychowali się w Rosji i znaleźli tam drugą ojczyznę. Ich dramat, wynik wojny domowej w Hiszpanii, opiera się na tragicznym dualizmie: 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. A więc, jeśli poruszam problemy historyczne, to jedynie w związku z myślą przewodnią. (57:25)

Selekcję materiałów dokumentalnych starałem się przeprowadzić w możliwie najściślejszym związku z projektem filmu. Opracowałem temat domu, zagubionej rodziny, dzieciństwa. Lecz nie znam bardziej dramatycznego wydarzenia niż wyjazd dzieci hiszpańskich ze Związku Radzieckiego, wchodzących na statek w Odessie w 1938 roku. Przeżyliśmy podobną historię na początku wojny, 22 lipca 1941 roku, kiedy duża liczba dzieci rosyjskich znalazła się w obozach jenieckich. Więcej niż połowa spośród nich do dzisiaj nie odnalazła swoich rodzin... Przejrzałem wiele dokumentów z okresu wojny, zarówno niemieckich, jak i radzieckich. Szukałem przede wszystkim epizodu o pełnym przebiegu czasowym, który był filmowany przez operatora aż do momentu wyczerpania się taśmy w kamerze, a jest to wśród dokumentów wojennych zjawisko rzadkie. Wybrany dokument był jedynym spełniającym warunek ciągłości czasu. To był jedyny materiał, z którego mogliśmy wykonać pożądaną montaż. Operator, który realizował ów dokument czy też epizod,

jest bardzo znany w naszym kraju. Został zabity w tym samym miejscu i w tym samym czasie z karabinu maszynowego umieszczonego na pokładzie samolotu. Po przejrzaniu dziesiątków kilometrów taśmy nie znaleźliśmy epizodu, który byłby dla nas bardziej odpowiedni.

Każdy epizod z filmu ma, z przyczyn czysto użytecznych, ścisły odnośnik historyczny. Płaszczyzny fabularna i dokumentalna miały stykać się w sposób poetycki. Chcieliśmy w ten sposób wzbogacić stan ducha postaci. I tak, kiedy dziecko okazuje sprzeciw chcącemu je kształcić żołnierzowi, dalszy ciąg filmu wyjaśnia, co może być tego powodem: zwycięstwo, Chiny, wybuch bomby atomowej. Takie związki precyzują barwy wspomnień autora. (57:25)

Epizod hipnotyczny kręony był w studio. Jest to prawdziwy seans psychoterapeutyczny z udziałem lekarki z Charkowa i młodego człowieka, który dotychczas się jąkał. Szukałem w tym walerów dokumentalnych, podobnie jak w przypadku dziecka włączającego telewizor. Jest to motto, które nie ma żadnego związku z tematem. Może w ogóle nie należało pokazywać postaci dziecka, nawet od tyłu. Telewizja jest nazbyt konwencjonalnym znakiem dokumentalizmu. (57:27)

Wybór między kolorem czarnym i białym jest funkcją charakteru poszczególnych epizodów. Czerń i biel są podyktowane pewnymi stanami ducha, są związane ze wspomnieniami, snami, z przeszłością odległą i fantastyczną, z uczuciami, które łączą autora z jego przeszłością. (55a:54)

Twierdzenie, że *Zwierciadło* jest filmem trudnym, opiera się na utartym, schematycznym sposobie myślenia. Moje filmy przed *Zwierciadłem* były realizowane na podstawie wymyślonych fabuł. *Zwierciadło* zbudowałem w całości na zdarzeniach prawdziwych. Jest to film w pełni autobiograficzny. Wszystkie wy-

stępujące w nim sytuacje mają swoje źródło w faktach, nawet sny. Widz wierzy w kłamstwa pokazywane na ekranie. Jest to dla niego sytuacja oczywista. Natomiast prawdę przyjmuje z osłony. Dlatego panuje opinia, że *Zwierciadło* jest filmem trudnym.

Życie zawiera samo w sobie wystarczająco wiele fantazji, która może być wykorzystana w każdym dziele. Jest ono tak bogate, iż widz nie może uwierzyć w to, w co wierzyć powinien. To reakcja na prawdę. (71)

Czy miałem trudności w zrobieniu tego filmu? Czy znacie jakiegoś filmowca na świecie, który nie miałby trudności? Jeśli o mnie chodzi, nigdy nie udało mi się nakręcić filmu, którego nie chciałem nakręcić. Nigdy nie pracowałem wbrew swojej woli, ale zawsze tak, jak chciałem. Być może, moje „trudności” z tego wynikają... (55a:54)

Prawie wszyscy moi koledzy zwrócili się po *Zwierciadło* przeciwko mnie. Zaskoczyło mnie to... ale jednocześnie zacząłem rozumieć, o co chodzi. Czasopismo „Iskusstwo Kino” opublikowało zapis dyskusji, w której wzięli udział znani reżyserzy i pisarze*. Wszyscy wypowiadali się także na temat *Zwierciadła*. Szkoda, że ich opinie zostały przez redakcję znacznie skrócone. Chciałbym, aby ustosunkowano się do mnie w sposób bardziej otwarty. Niektórzy obecni na tym forum opowiedzieli mi, co zawierała owa wymiana zdań. Jestem pewien, że rozmowa sama ukazałaby swoje prawdziwe oblicze, jeśli nie zostałaby skrócona. W obecnym stanie wygląda mętnie i niejasno, jedyna rzecz, która z niej wynika, to antypatia.

Gierasimow uważa, że film jest nierówny, inni, że wyrównany... to kwestia gustu. Moim zdaniem, *Zwierciadło* to mój najlepszy film. Były również inne opinie: między innymi Rajz-

* *Główna tema* — *sowriemiennost*, „Iskusstwo Kino” 1975 nr 3, s. 1—18.

man był zdania, że znajduję się w sytuacji kryzysowej i że koledzy powinni mi pomóc. Bardzo mi żal Rajzman, jego dwóm ostatnim filmom nic już nie może pomóc. To zupełnie niewiarygodne, nie rozumiem, jak człowiek, który robi takie filmy, może mówić w ten sposób. Jestem zaskoczony. Nigdy nie byłem w lepszej formie, nie potrzebuję niczyjej pomocy. Jestem przekonany, że oni zebrali się na to posiedzenie, by zapewnić sobie swoje wzajemne wsparcie. Wygląda na to, że je zdobyli.

Uważam, że państwo powinno zapewnić artyście byt. Niestety, wielu spośród tych, którzy atakują *Zwierciadło*, nie należało do siebie przez dłuższy czas. Oni po prostu sprzedawali siebie robiąc rzeczy, których od nich oczekiwano. Droga, którą idzie się tam, gdzie jest najpłycej, prowadzi w dół, degraduje... Chcę powiedzieć, że nigdy nie będę robił filmów, o których moi koledzy mogliby powiedzieć, że są anarchistyczne; wprost przeciwnie. Jestem zdania, że sztuka powinna w pewien sposób precyzować, spajać i uszlachetniać myśli widzów. Im liczniejsza będzie taka publiczność, tym lepiej dla mnie, dla sztuki i dla społeczeństwa. Widzowie nie mają prawa żądać, by artysta był zależny od ich sądów, nawet gdyby te opinie niezwykle świadomie i w bardzo humanistyczny sposób mówiły o życiu, sztuce i twórcy. Każdy artysta powinien utożsamić się z pomysłem czerpiącym z życia i sięgającym w przyszłość i umieć przedstawić ów pomysł w sobie tylko właściwy sposób. W tym miejscu rodzą się problemy, ponieważ niektórzy sądzą, że zadanie to powinno być wykonane zgodnie z wcześniej ustalonymi prawami i formułami. Moim zdaniem, sztuka nigdy nie może być dogmatyczna. Taką postawę wyklucza już samo pojęcie sztuki. W tym mieści się istota problemu. Jednak wiele osób sądzi, że służą wspólnemu celowi powtarzając ciągle te same słowa...

W dyskusji, która została opublikowana w piśmie, mówiono szczególnie wiele o tym, co jest i co nie jest zrozumiałe dla narodu... Nigdy nie dostałem tak wielu listów z podziękowaniami od zwyczajnych ludzi. Piszą mi, że po raz pierwszy zobaczyli pewne problemy na ekranie i nawet sobie nie wyobrażali, że można je wyrazić za pomocą środków filmowych. „Ponieważ

karmi się nas rozdrobnionym pokarmem, kaszą manną, zapomnieliśmy już sztuki myślenia i nie chcemy oglądać filmów mówiących o zwykłych ludziach.” Tak, wszystko to jest bardzo problematyczne, zobaczmy, kto z nas ma rację. (48:9—10)

Bardzo dla mnie ważnym, najważniejszym doświadczeniem, jakie wyniosłem z tego filmu, było to, że dla widzów okazał się on tak samo ważny, jak dla mnie. Bez względu na to, iż jest to rzeczywiście opowieść tylko o naszej rodzinie, o niczym więcej. Dzięki temu doświadczeniu zobaczyłem i pojąłem wiele; film ten dowiódł istnienia więzi między mną jako reżyserem, jako artystą — jeśli wolicie — i narodem, dla którego pracowałem. Dlatego film ten okazał się dla mnie tak ważny, ponieważ kiedy już się o tym przekonałem, nikt nie mógłby już stawiać mi zarzutów, że robię filmy nie dla społeczeństwa. Chociaż wszyscy, także potem, mi to zarzucali. Sobie wszakże zarzucać już tego nie mogłem. (116:140)

Wielu ludziom wydaje się, że *Zwierciadło* to moje ukochane dziecko filmowe. Powiedziałbym raczej, że jest to nie tyle mój ukochany film, ile film rzeczywiście mi bardzo bliski, bo o moim dzieciństwie. W filmie tym nie ma ani jednej sceny wymyślonej, wszystko w nim jest prawdziwe, albowiem dotyczy on życia w mojej rodzinie. Nie jestem natomiast przekonany, czy w filmie tym znalazły odbicie wszystkie moje koncepcje estetyczne, czy zawarte zostało w nim wszystko, co miałem do powiedzenia w kinie. Praca nad nim przychodziła mi z wielkim trudem, absolutnie nie mogłem go zmontować. Żadna ze scen nie była filmowana wedle scenariusza. Gdy więc film był montowany, rozpadał się na części. Przyszło mi opracować, montując go, dziewiętnaście różnych wersji, zasadniczo różniących się od siebie. Każda scena wielokrotnie przedstawiana była z miejsca na miejsce, zanim z materiału zdjęciowego powstał film. Zmontowany on został wbrew wszelkim zasadom tradycyjnej dramaturgii, sam nie wiem, na jakiej zasadzie. Odnoszę wrażenie, że

w ostatnim czasie dążę do prostoty konstrukcji. W *Stalkerze*, jednym z ostatnich moich filmów, wydaje mi się, że potrafiłem osiągnąć większą prostotę, większy ascetyzm w prowadzeniu narracji. *Zwierciadło* jest dla mnie filmem zbyt niejednorodnym, abym mógł powiedzieć, że zaspokaja mój gust estetyczny. (96)

O filmie *Stalker*

Jeśli chodzi o scenariusz *Stalkera*, nad którym teraz pracuję, to niewykluczone, że właśnie ten film da mi największą, w porównaniu z poprzednimi dziełami, możliwość wyrażenia czegoś ważnego, być może najważniejszego dla mnie. Tego, co w moich poprzednich pracach mogłem wyrazić tylko częściowo.

W powieści fantastycznej braci Strugackich *Piknik na skraju drogi*, która jest podstawą fabuły filmu, opowiedziana jest historia przybyszów z kosmosu, którzy odwiedzili Ziemię i zostawili po swoim pobycie Strefę, wykazującą wiele jeszcze nie wyjaśnionych, ale najpewniej bardzo niebezpiecznych dla człowieka właściwości. W celu badania Strefy utworzono międzynarodowy ośrodek naukowy. A na razie, ponieważ nie zbadane możliwości wpływu Strefy na życie ludzkie wydają się zgubne, nie wolno pod groźbą surowej kary nikomu przekraczać jej granic.

Na temat Strefy zrodziło się wiele legend. I jak wszystko, co zakazane, Strefa budzi ogromne zainteresowanie. W różnych celach próbują przeniknąć do niej śmiałowicie. Powstał nawet nowy zawód stalkera (z angielskiego: *to stalk* — *skradać się*). Zaczęto tak nazywać outsiderów, zarabiających na życie przeprowadzeniem do Strefy ludzi, mających nadzieję wzbogacić się lub, jako pierwsi, poznać wpływ, jaki na ten skrawek Ziemi wywarli przybysze z innej planety. Niektórzy są owładnięci chorobliwą żądzą ryzyka, pragnieniem doświadczenia na własnej skórze czegoś strasznego, wrogiego człowiekowi, czym, jak się

przypuszcza, jest Strefa. Pragnienie dotarcia do Strefy jest tak wielkie również dlatego, że jakoby w jej centrum znajduje się miejsce, w którym człowiek może liczyć na spełnienie swego najskrytszego życzenia.

Tak jest w powieści. Nasz film zaczyna się chyba w tym miejscu, w którym powieść się kończy. Cała fabularna historia Strefy pozostaje w ten sposób poza ekranem. Film rozpatrzy jedną, jedyną sytuację, rozgrywającą się w warunkach przygotowanych przez całą fabularną konstrukcję powieści, jakby skupiającą w sobie całą ich istotę.

Opowiemy w filmie o jednej nielegalnej wyprawie, której przewodzi Stalker, prowadzący dwóch ludzi — Uczonego i Pisarza. Cała ich wyprawa zajmie tylko jeden dzień. Poza Strefą, na początku i końcu filmu, widz zobaczy jedynie dwa inne miejsca akcji: pokój Stalkera, z którego rano, po sprzeczce z żoną, bojącą się grożącego ryzyka, wyruszy w niebezpieczną drogę, oraz kawiarnię, do której powracają wędrowcy i w której ich znajdzie żona Stalkera. Tak więc w pierwszej i ostatniej scenie pojawi się jeszcze czwarta osoba filmu.

W świetle moich obecnych poglądów na możliwości i swoistość filmu jako sztuki bardzo ważne jest dla mnie to, że scenariusz daje możliwość zachowania trzech jedności — miejsca, czasu i akcji, według klasycznych zasad. Niegdyś wydawało mi się interesujące maksymalne wykorzystanie ogromnych możliwości montowania obok siebie teraźniejszości, innych planów czasowych, snów, potoku zdarzeń — stawiających bohaterów przed nieoczekiwanymi próbami i problemami. Teraz chciałbym, aby między poszczególnymi sklejkami nie było różnicy czasów. Chcę, żeby czas, jego mijanie ujawniało się wewnątrz kadru, a sklejka oznaczała kontynuację akcji i nic więcej; żeby nie wносиła zmieszania czasów. Idzie o to, aby montaż nie pełnił funkcji wyboru i dramatycznej organizacji czasu.

Wydaje mi się, że takie rozwiązanie formalne, maksymalnie proste i ascetyczne, daje większe możliwości. Dlatego wyrzucam ze scenariusza wszystko, co można wyrzucić, i ograniczam do minimum efekty zewnętrzne. Nie chcę zabawiać ani zadziwiać widza nieoczekiwanymi zmianami miejsca akcji, geografiami wy-

darzeń, intrygą fabularną. Film powinien być prosty, bardzo skromny w swojej konstrukcji. Myślę, że obecne dążenie do prostoty formy nie zrodziło się we mnie przypadkowo. Film — to swego rodzaju rzecz sama w sobie, model życia, takiego, jakim go widzi człowiek. Bardzo chciałbym przekonać widza, zmusić go do uwierzenia w bardzo ważną i dlatego właśnie wcale nie oczywistą rzecz: że kino, jako instrument, ma w pewnym sensie większe możliwości niż proza. Myślę tu o tych szczególnych możliwościach, jakimi dysponuje kino w obserwacji życia, w obserwowaniu jego pseudopotocznego przemijania. W tych właśnie możliwościach, w zdolności do głębokiego i nieuprzedzonego wejrzenia w życie, leży, moim zdaniem, poetycka istota kina.

Rozumiem, że zbytne uproszczenie formy też może wydać się czymś niezrozumiałe dziwacznym, sztucznie wzniosłym. Wiem jedno: trzeba koniecznie odrzucić wszelkie mglistości i niedomówienia, wszystko to, co zwykle się nazywa „poetycką atmosferą filmu”. Taką atmosferę zwykle chce się specjalnie i starannie stworzyć na ekranie. A atmosfery nie trzeba tworzyć. Ona towarzyszy najważniejszemu zadaniu, które rozwiązuje autor. Im to główne zadanie sformułowane jest prawdziwiej i im dokładniej jest określony jego sens, tym bardziej znacząca będzie atmosfera, która wokół niego się pojawi. W korespondencji z tą główną nutą zaczęta rezonować rzeczy, pejzaż, aktorska intonacja. Wszystko stanie się wzajemnie związane i konieczne. Wszystko będzie sobie wtórować i odpowiadać, a atmosfera pojawi się jako rezultat, jako następstwo możliwości skupienia się na najważniejszym. Sama w sobie atmosfera nie da się stworzyć... Dlatego właśnie nigdy nie było mi tak bliskie malarstwo impresjonistów z ich pragnieniem zatrzymania chwili, mijającego i zmieniającego się stanu rzeczy: uchwycenia tego, co ulotne. Nie wydaje mi się to wszystko poważnym zadaniem sztuki. A w swoim nowym filmie, powtarzam, chcę skupić się na najważniejszym — i mam nadzieję, że pojawi się wtedy atmosfera bardziej dynamiczna, silniej oddziałująca niż w moich dotychczasowych filmach.

Jaki jest ten główny temat, który powinien wyraźnie za-

brzmieć w filmie? Jest to temat godności człowieka i temat człowieka cierpiącego z powodu braku własnej godności. Chodzi o to, że kiedy nasi bohaterowie wyruszają na wyprawę, ich celem jest dotarcie do miejsca, w którym spełniają się najskrytsze życzenia. A po drodze wspominają ni to rzeczywistą historię człowieka zwanego Jeżozwierzem, ni to legendę o nim. Wspominają, jak szedł do czarodziejskiego miejsca, aby prosić o zdrowie syna. I dotarł. A kiedy wrócił, okazało się, że syn jest w dalszym ciągu chory, za to on stał się ogromnie bogaty. Strefa zrealizowała jego rzeczywistą naturę, rzeczywiste pragnienie. I Jeżozwierz powiesił się.

W końcu bohaterowie osiągnęli cel. Ale docierają do tego miejsca po tylu przeżyciach i przemyśleniach, że nie decydują się zbliżyć do niego. Uświadomili sobie, że ich moralność nie jest doskonała. I jeszcze nie znajdują w sobie tyle siły duchowej, żeby całkiem uwierzyć w siebie. Tak się wydaje aż do ostatniej sceny, kiedy w kawiarni, gdzie odpoczywają po wyprawie, zjawia się żona Stalkera, zmęczona kobieta, która wiele przeżyła. Jej przyście stawia bohaterów przed czymś nowym, niewyjaśnionym i zadziwiającym. Trudno im zrozumieć przyczyny, dla których ta kobieta, która tak wiele przecierpiała przez swego męża, urodziła chore z jego winy dziecko, kocha go dalej z tą bezgraniczną ofiarnością, z jaką pokochała go w dniach swojej młodości. Jej miłość, jej oddanie — to jest właśnie ten cud, który można przeciwstawić niewierze, duchowej pustce, cynizmowi — to jest wszystkiemu, czym żyli do tej pory bohaterowie filmu.

W tym filmie po raz pierwszy postaram się być zdecydowany w ukazaniu tej najwyższej wartości, którą żyje człowiek. *Solaris* mówił o ludziach zagubionych w kosmosie i zmuszonych, chcąc tego czy nie, do poszerzenia swego poznania. To, jakby narzucone człowiekowi z zewnątrz, dążenie do poznania jest dramatyczne, gdyż prawda ostateczna — sprzężona z wiecznym niepokojem, stratami, goryczą i rozczarowaniami — jest przecież nieosiągalna. Poza tym człowiek ma jeszcze i sumienie, które każe mu się męczyć, gdy jego czyny nie odpowiadają zasadom moralnym. Tak więc i sumienie jest w pewnym sensie

tragiczne. Rozczarowania towarzyszyły bohaterom *Solaris* i wyjście, które zaproponowaliśmy, było jednak iluzoryczne. Wyjście widzieliśmy w marzeniu, w możliwości uświadomienia sobie swoich korzeni, tych więzów na zawsze łączących człowieka z Ziemią, która go zrodziła. Ale te związki też nie były dostatecznie realne.

Nawet w *Zwierciadle*, które mówiło o głębokich, pierwotnych, nieprzemijających, wiecznych ludzkich uczuciach, uczucia te przekształciły się w niezrozumienie, niedowierzenie bohatera, który nie mógł zrozumieć, dlaczego wiecznie musi się przez nie męczyć, męczyć się z miłości do bliskich. W *Stalkerze* wszystko musi być dopowiedziane do końca — ludzka miłość jest tym cudem, który może się przeciwstawić każdemu suchemu teoretyzowaniu o beznadziejności świata. To uczucie jest niewątpliwą pozytywną wartością każdego z nas. Jest tym, na czym opiera się człowiek, co jest mu dane na zawsze.

Pisarz wygłasza długą tyradę o tym, jak nudne jest życie w świecie prawidłowości, w którym nawet przypadek jest rezultatem prawideł — ukrytych dodatkowo przed naszym poznaniem. Być może, Pisarz dlatego właśnie wyrusza do Strefy, bo chce się czymś zadziwić, chce krzyknąć ze zdumienia. Jednak naprawdę zadziwi go prosta kobieta, jej wierność, siła jej ludzkiej godności. A więc, czy wszystko podlega logice, czy wszystko można rozłożyć na elementy składowe i policzyć?

Ważne jest dla mnie stworzenie w tym filmie czegoś specyficznego, niepodzielnego, co krystalizuje się w duszy każdego i decyduje o jego wartości. Bo przecież, chociaż bohaterowie pozornie ponoszą klęskę, to jednak każdy z nich zdobywa coś niezwykle ważnego: wiarę, odkrycie w sobie tego, co najważniejsze. To najważniejsze jest w każdym człowieku.

Tak więc w *Stalkerze* i w *Solaris* najmniej interesuje mnie fantastyka. Niestety, w *Solaris* było jednak zbyt wiele atrybutów fantastycznonaukowych, które odwracały uwagę od sprawy najważniejszej. Rakiety, stacje kosmiczne — wymagała ich powieść Lema — ciekawie było robić, ale teraz wydaje mi się, że myśl filmu byłaby wyrazistsza, gdyby udało się ich

uniknąć. Myślę, że realność, którą ukazuje artysta dla uwiarygodnienia swoich idei, powinna być, wybaczenie tautologię, realna, to znaczy zrozumiała dla człowieka, znana mu od dzieciństwa. Im bardziej realny — w tym znaczeniu — będzie film, tym bardziej przekonywający będzie autor.

W *Stalkerze* fantastyczną można nazwać jedynie sytuację wyjściową. Ta sytuacja była nam potrzebna, bo pomaga najbardziej plastycznie ukazać podstawowy konflikt moralny. Wewnątrz samego obrazu żadnej fantastyki nie będzie, realna będzie nawet Strefa. Wszystko powinno działać się teraz, jakby Strefa już istniała, gdzieś obok nas. Przecież Strefa to nie tylko terytorium, to także próba, którą człowiek może wytrzymać albo nie. A to, czy wytrzyma, zależy od jego osobistej godności, jego umiejętności odróżniania tego, co ważne, od tego, co chwilowe.

Operatorem jest znowu G. Rerberg, muzykę znów komponuje E. Artemiew, scenografię robi A. Boim. W roli Stalkera i jego żony wystąpią, po raz pierwszy u mnie, A. Kajdanowski i A. Frejndlich. Pisarza gra A. Sołonicyn, Uczonego — N. Grinko. Kajdanowski, Sołonicyn i Grinko są do siebie zewnętrznie podobni. Dla filmu jest to ważne. Wydaje mi się, że kiedy spędzą w Strefie choćby tylko jeden dzień, ale jeden z takich dni, które są warte życia, powinni wyjść ze Strefy podobni do siebie jak bracia. (51b:56—61)

Pierwszy scenariusz *Stalkera* był bardziej zbliżony do opowiadania, a cały film przeszedł dziwną historię. W rzeczywistości był już nakręcony do połowy, niestety, naświetlona taśma uległa zniszczeniu w laboratorium „Mosfilmu”. Nikt oczywiście nie dałby mi możliwości ponownego kręcenia, gdyby wypadek techniczny nie zdarzył się z winy inżyniera „Mosfilmu”. Nie można jednak powtarzać po raz drugi tej samej rzeczy, to było ponad moje siły. W ten sposób razem z autorami ponownie rozpoczęliśmy pracę nad scenariuszem...

W tym przypadku działało widocznie coś w rodzaju prawa równowagi, zapewne awaria w „Mosfilmie” zdarzyła się nie-

przypadkowo. Było to jakby zrządzenie losu, w tym znaczeniu, że wypadek wydarzył się dokładnie w tym momencie, gdy film mógł stać się niewystarczająco głęboki. (67:49)

Gdybym chciał zrobić film o życiu w Związku Radzieckim, to nakręciłbym taki film. Mówię to, ponieważ wiele osób sądzi, że *Stalker* opowiada o życiu w ZSRR. Nie rozumiem, jak mogła się narodzić taka interpretacja. W recenzji, którą mam przed sobą, napisano, że film opowiada o życiu w obozie koncentracyjnym*. Nie wiem, jak mogło dojść do takiej interpretacji. Realizując film postawiliśmy przed sobą cel znacznie ważniejszy. Pomijam fakt, że nikt nie dałby mi nawet kopiejki, gdybym próbował nakręcić film o podobnej tematyce. Są sprawy, których pewni ludzie nie potrafią zrozumieć. Uważam, że film może być równie wyrafinowany, jak każdy inny rodzaj sztuki. Nie wątpię, że większość z nas zgodziłaby się ze stwierdzeniem, że Szekspir był geniuszem. Jednocześnie istniałaby wśród nas bardzo duża różnorodność opinii o znaczeniu *Hamleta*. W każdym razie aktorzy, którzy występowali w tej sztuce, reżyserzy, którzy ją przygotowywali, i piszący o niej krytycy mówią o tym dramacie bardzo różne rzeczy. Całkowita zgodność w percepcji jakiegokolwiek dzieła sztuki byłaby przeciwieństwem samej istoty sztuki.

Stalker jako alegoria państwa policyjnego? Wszystkie opinie, które znalazłem w tym artykule, bardzo mnie zdziwiły. Nie rozumiem, co oni tam wypisują. Po obejrzeniu filmu zrozumiecie, dlaczego policja gra rolę, którą gra. Strażnicy policyjni pilnują Strefy, do której nielegalnie usiłują przedrzeć się nasi bohaterowie. Nie ma w tym filmie niczego innego poza tym, co widoczne jest na ekranie. Nie mieliśmy żadnych zamierzeń związanych z ukrytymi znaczeniami. W scenie z policją nie ma nic symbolicznego, nie ma tam żadnej alegorii. Bardziej interesuje mnie odślanianie życia niż zabawa w prymitywne symbolizmy. (80)

* R. Combs, *Stalker*, „Monthly Film Bulletin” 1981 nr 564, s. 10—11.

Gdy pyta się mnie o *Stalkera*, tracę głowę. Realizując swoje filmy nie myślę o tym, by każdy z nich należał do jakiegoś określonego gatunku. Co to jest *Stalker* — nie wiem. Raczej przypowieść, parabola niż film z gatunku *science fiction*. Nie zastanawiam się nad tym, co widz sądzi o tym, co robię. Jakoś trudno jest mi myśleć kategoriami widza i dlatego nie wiem, co może sądzić o takim czy innym filmie. Wydaje mi się, że w takim wcielaniu się w widza jest coś podejrzanego.

Niektórzy reżyserzy doskonale potrafią wykoncypować wszystko tak, by ich filmy cieszyły się wzięciem u widzów. Ja do ich grona nie należę. Wydaje mi się, że jedyną drogą do widza jest pozostanie samym sobą, mówienie własnym językiem. Tylko wtedy widz cię zrozumie. Trzeba walczyć z kinem komercyjnym, należy mu się przeciwstawiać. Czynią to filmowcy, których nazywam „poetami kina”. Nie próbują oni za wszelką cenę schlebiać widzowi. Wcześniej czy później widz i tak ich zaakceptuje.

W *Stalkerze* starałem się przenieść punkt ciężkości z problemów zewnętrznych na problemy wewnętrzne, na sprawy związane z wiernością człowieka wobec samego siebie, z wiernością swemu duchowemu ideałowi. Interesował mnie problem wiary, jako problem współzależności osobowości człowieka od jego ideału. Wydaje mi się, że człowiek znalazł się w sytuacji bez wyjścia, albowiem zapragnął rozstrzygać wszystkie swoje problemy w sposób fizyczny. (96)

Tajemnicze elementy w moich filmach? Myślę, że publiczność przyzwyczała się do faktu, że wszystko, co dzieje się na ekranie, musi być natychmiast zrozumiałe. Moim zdaniem to, co zdarza się w życiu, jest znacznie bardziej tajemnicze niż obrazy, które możemy zobaczyć w kinie. Gdybyśmy spróbowali przypomnieć sobie krok po kroku wydarzenia, które miały miejsce w czasie jednego dnia naszego życia i przedstawić je na ekranie, wówczas rezultat tego zabiegu byłby sto razy bardziej tajemniczy niż mój film. Publiczność przywykła do tego, że akcja filmu powinna być prymitywna. Jeżeli zostanie wprowadzona na

ekran chwila realizmu, moment prawdy, natychmiast podnoszą się głosy, że wprowadza to niejasność. Wiele osób uważa, że *Stalker* jest filmem *science fiction*. Ale nie jest to film oparty na fantazji, jest to film realizmu. Postarajcie się zaakceptować jego fabułę jako zapis jednego dnia w życiu trzech ludzi, postarajcie się odebrać go na tym poziomie, a nie znajdziecie w nim niczego skomplikowanego, tajemniczego i symbolicznego. Wiele osób odnajduje w moich filmach elementy tajemnicze. Ale dzieci, którym pokazałem *Stalkera*, rozumiały go doskonale. (80)

Strefa w pewnym sensie jest owocem wyobraźni *Stalkera*. Rozumowaliśmy tak: to on wymyślił to miejsce, by sprowadzać tu ludzi i przekonywać ich o prawdzie swojego tworzenia, podobnie przedmioty w wodzie, ogień, który wzniecił, a który dołąd płonął w sposób dla nich niewidoczny. Całkowicie zgadzam się z myślą, że to *Stalker* ustanowił świat Strefy, aby stworzyć jakąś wiarę, wiarę w jego rzeczywiste istnienie. Jest to hipoteza robocza, którą staraliśmy się przy tworzeniu tego świata zachować. Planowaliśmy nawet wariant końcowy, w którym widz dowiedziałby się, że *Stalker* wszystko wymyślił i że jest zrozpaczony, ponieważ ludzie mu nie wierzą. (81:26)

Stalker odnajduje własny spokój w Strefie, ale nie dlatego że ona po prostu istnieje, lecz ze względu na swoją postawę życiową. Gdyby było inaczej, jeśli byłby materialistą, nie mógłby tam znaleźć spokoju. Dla niego Komnata jest po prostu pretekstem. Nie byłbym poza tym całkowicie pewien, że w Strefie coś się rzeczywiście wydarzy. Wydaje mi się, że on to wszystko wymyślił.

Być może, *Stalker* wierzy w coś innego, być może wierzy, że jeśli ludzie będą ufni, to ich pragnienia będą mogły się urzeczywistnić. Być może, nie ma żadnej Komnaty, a on o tym nie wie i po prostu zmusza do wiary w możliwość realizacji marzeń. Może być nawet tak, iż *Stalker* uważa, że wiara zbawia w każdej sytuacji. Moim zdaniem, człowiek ten zostanie zniszczony całkowicie. Osoba, która wierzyła tak mocno, nie może

znaleźć dla siebie nowego sposobu bycia, nie może żyć jak Profesor bądź Pisarz. (67:48—49)

Stalker nie wchodzi do Komnaty, gdyż nie wypada, aby tam wchodził, to nie należy do niego. Byłoby to przeciwne jego przekonaniom. Zresztą, jeśli wszystko jest wytworem jego fantazji, to nie wchodzi tam, gdyż wie, że żadne pragnienia dzięki temu się nie spełnią. Dla niego jest ważne, iż dwaj pozostali wierzą, że Komnata ma moc spełniania życzeń, i że do niej wejdą. Nawet jeśli w rzeczywistości nic by się nie wydarzyło, Stalker odczuwa potrzebę znalezienia ludzi wierzących w coś w świecie, w którym w nic już się nie wierzy. Dlaczego Pisarz nie wchodzi do środka? Tego nie wiemy ani my, ani on. Ani dokąd idzie, ani czego szuka. Wiemy, że Pisarz jest bez wątpienia człowiekiem utalentowanym, ale już zmęczonym. Píše obecnie to, czego od niego żądają, czego oczekują od niego krytycy, wydawcy i czytelnicy. W rzeczywistości jest modnym twórcą. Jednak nie chce przedłużać tej sytuacji. W pierwszej części filmu sądzi zapewne, że po wejściu do Komnaty będzie, być może, pisał lepiej, stanie się ponownie sobą i wyzwoli się z ciężaru, który nosi w swym wnętrzu. Później jego sposób myślenia ulega zmianie: jeżeli się zmienię, jeżeli stanę się genialny, to dlaczego miałbym w dalszym ciągu pisać, skoro wszystko, co napiszę, będzie zawsze genialne? Celem pisarstwa jest przekraczanie samego siebie, wskazywanie innym celu i drogi do jego realizacji. Po co ma pisać człowiek, który jest geniuszem *a priori*? Co on może mieć do przekazania? Tworzenie jest wyrazem woli.

Jeśli twórca jest genialny *a priori*, twórczość traci całe swoje znaczenie. Ponadto Pisarz myśli o historii Jeżozwierzka, który się powiesił. Wnioskuje z niej, że w Komnacie nie tyle spełniają się pragnienia, co jakaś wewnętrzna wizja ukryta w sercu jednostek. Są to, być może, prawdziwe pragnienia związane ze światem wewnętrznym. Jeśli, założmy, pragnę bogactwa, to prawdopodobnie otrzymam nie bogactwo, lecz coś, co bardziej odpowiada mojej istocie, głębi, prawdzie mojej duszy, na przykład niedostatek, który bliższy jest temu, czego w rzeczywistości doma-

ga się moja dusza. Pisarz boi się więc wejść do Komnaty, gdyż ma o sobie samym raczej niepocholebną opinię.

Jeśli chodzi o naukowca, to on absolutnie nie chce tam wejść. Od początku zresztą niesie bombę, zamierza wszystko wysadzić w powietrze. Dla niego Komnata jest miejscem, do którego mogą przyjść ludzie z życzeniami stanowiącymi zagrożenie dla życia na Ziemi. Profesor rezygnuje jednak ze swego zamiaru, gdyż jest rzeczą niemądrą obawiać się przyjscia do Komnaty ludzi ogarniętych pragnieniem nieograniczonej władzy. Zwykle ludzie pragną rzeczy skrajnie prymitywnych: pieniędzy, prestiżu, kobiet... Oto dlaczego Profesor nie niszczy Komnaty. Innym powodem jest to, że trzeba zachować miejsce, do którego mogliby przyjść ludzie, by zachować nadzieję, wyrazić pragnienia, spełnić potrzebę ideału.

Na końcu filmu Stalker biada nad podłością ludzi, którzy nie weszli do Komnaty, rozważa ich postawę. Oni nie weszli oczywiście z racji swego tchórzostwa. Boi się zwłaszcza Pisarz. Ma on znacznie rozwinięte poczucie własnej bezwartościowości, ale jednocześnie mówi do siebie: po co wchodzić, jeśli nic szczególnego tam się nie dzieje i nic się pewnie nie spełnia? Z jednej strony rozumie, że pragnienia nie mogą się spełnić i się nie spełnią. A z drugiej, nade wszystko, boi się tam wejść. Jego postawa pełna jest sprzeczności i przesądów. Oto dlaczego Stalker jest tak załamany — nikt naprawdę nie wierzy w istnienie Komnaty. Pisarz całkowicie w to wątpi. Mówi: „To prawdopodobnie wcale nie istnieje” i pyta Profesora: „Kto panu powiedział, że ta Komnata istnieje?” Naukowiec wskazuje na Stalkera. On więc jawi się jako jedyny świadek. Jest jedyną osobą, która może zaświadczyć, że Komnata spełniająca pragnienia istnieje. Jest jedynym, który wierzy. Wszystkie wiadomości o Komnacie pochodzą od niego — można sądzić, że to on wszystko wymyślił. Dla Stalkera najgorsze nie jest to, że jego klienci się bali, ale że nie wierzyli, że na wiarę nie było już miejsca. Człowiek pozbawiony wiary nie ma żadnych korzeni duchowych, jest ślepcem. Pod wiarę podkładano na przestrzeni wieków różne treści. Dla Stalkera istotne jest to, by w czasach braku wiary zapalić w sercach ludzi iskierkę. (81:23—24)

Pisarz i Profesor, dwaj intelektualści, to po prostu osoby pewne swoich racji, przekonane o swojej słuszności tak bardzo, że w końcu potrafią przekonać również Stalkera. Obaj reprezentują sobą tę pozytywną, realistyczną zasadę, w której uobecnia się współczesne życie. Zasada ta skłoni Stalkera do zrewidowania swojej postawy wobec życia. Jest to historia kryzysu, upadku idealisty. Stalker jest ostatnim Mohikaninem, reliktem odchodzącej epoki, idealistą. Dokonuje się utrata wiary, pragmatyzm zwycięża, a mówiąc dokładniej zwycięża materializm, sądzę bowiem, że pragmatyzm niesie ze sobą zbyt mroczną tonację. Nie mam żadnych szczególnych zarzutów przeciwko obu towarzyszom Stalkera. Pisarz i Profesor są normalnymi ludźmi, wytworami czasu, w którym żyjemy. Dlaczego właśnie dwaj intelektualści? To proste, świat inteligencji twórczej znam trochę lepiej.

Jeżeli chodzi o Profesora, to biorąc pod uwagę, że jeden z wędrowców zamierza zniszczyć to miejsce, doszedłem do wniosku, że naukowiec mógłby podjąć taką decyzję szybciej niż pozostali. Nie wierzę, aby osoba po prostu wykształcona mogła mieć takie pragnienie i możliwość jego realizacji. Natomiast jemu jest łatwiej skonstruować bombę, ale problem nie polega na bombie... Wydaje mi się, że naukowiec obawia się tego miejsca bardziej niż inni, gdyż potrafi wyobrazić sobie dalszy rozwój wydarzeń. W stosunku do Strefy zachowuje się, tak jak rzeczywiście powinien zachowywać się wobec swojej wiedzy. Nauka, technologia i ich rozwój są nawet bardziej niebezpieczne niż Komnata. Chodziło mi o to, by postać ta była podobna do naukowca-funkcjonariusza, tak jak ja go sobie wyobrażam, do naukowca w sensie potocznym, a nie twórczym. Profesor nie należy do ludzi twórczych, mających pomysły — w rzeczywistości nasz naukowiec jawi mi się jako osoba przegrana: nic nie wymyślił, niczego nie odkrył, przez całe życie cierpiał na jakiś kompleks niższości. (67:48)

Stalker nie jest filmem rozpaczliwym. Myślę, że dzieło sztuki nie może czerpać z takich uczuć. Ono musi mieć wymowę du-

chową, pozytywną, powinno nieść nadzieję i wiarę. Nie sądzę, aby mój film był pozbawiony nadziei. Jeśli tak — to nie jest dziełem sztuki. Nawet jeśli Stalker przeżywa chwile rozpacz, to nad nimi panuje. Jest to rodzaj *katharsis*. Jest to tragedia, a tragedia nie jest beznadziejna. Ta historia o zniszczeniu pozostawia jednak widzowi cień nadziei. Wiąże się on z uczuciem *katharsis*. Tragedia oczyszcza człowieka. (81:26)

W filmie widoczne jest podobieństwo do platońskiego dialogu, w którym sąsiadują ze sobą poezja i filozofia. W rzeczywistości nie mamy tu do czynienia z podróżą, lecz z rodzajem rozmowy, w której bohaterowie odkrywają swe wnętrza. Mam wrażenie, że prawdziwi filozofowie są zawsze poetami i przeciwnie. Potrzebowałem obrazów, mocnych symboli, ale nie oznacza to, że kadry filmu zostały pozbawione treści intelektualnych. Każdy obraz, choćby najbardziej wyrazisty (a takim właśnie być powinien), posiada bardzo znaczącą i bardzo wyraźną treść intelektualną. (81:26)

Najbardziej podoba mi się Stalker. Jest to najlepsza cząstka mnie samego, jednocześnie najmniej rzeczywista. Pisarz — bardzo mi bliski — to człowiek, który się zagubił. Sądzę jednak, że stać go na duchowe rozwiązanie swojej sytuacji. Profesor... nie wiem. To postać bardzo ograniczona i nie chciałbym doszukiwać się pokrewieństw pomiędzy nim a mną. Jednak mimo oczywistych ograniczeń dopuszcza on zmianę zdania, ma otwarty, zdolny do pojmowania umysł. (81:26)

Żeby świadomie stawiać się w sytuacji bohatera *Stalkera*? Nie, nigdy mi to nie przyszło do głowy. Raczej, jeśli już, jest mi bliższa postać Pisarza... Chociaż też nigdy bym nie powiedział, że się z nim w jakimś sensie identyfikuję. Byłoby to niezgodne z prawdą. Zresztą tak nigdy nie bywa, żeby reżyser, autor chciał poprzez jakąś postać pokazać samego siebie. Nie my

sami znamy się najlepiej, znacznie lepiej znają nas inni. (97c:129)

W *Stalkerze* ważny jest dla mnie, być może, nawet nie sam Stalker, dużo ważniejszy jest dla mnie Pisarz, który wyruszył do Strefy jako cynik, taki pragmatyk, a wrócił stamtąd jako człowiek, który zaczął mówić o ludzkiej godności, który uświadamia sobie, że jest złym człowiekiem. Po raz pierwszy staje w ogóle przed takim pytaniem, czy człowiek jest zły?, czy dobry? A jeżeli on już o tym pomyślał — tym samym wstępuje na drogę... I kiedy Stalker mówi, że cały jego wysiłek poszedł na marne, że nikt niczego nie rozumiał, że nikomu nie jest potrzebny — myli się, ponieważ Pisarz rozumiał wszystko. I dlatego nie bardzo nawet ważny jest sam Stalker. (116:148—149)

W *Stalkerze* najbardziej ze wszystkich scen podoba mi się monolog Alisy Frejndlich. Chociaż najbliższą mi sceną jest... powiedzmy, że ta, którą odczuwam jako własną, w której, być może, najpełniej wyraziłem siebie. Jest to może jedna z ostatnich scen, poczynawszy od ich powrotu do baru i do domu, aż do rozmowy z żoną. Kiedy wszystko jest już przeszłością. (70:127)

Żona jest jedyną postacią, w której wyraża się całkowita akceptacja życia takiego, jakim ono jest. Z pełną świadomością. Żona jest symbolem usprawiedliwiającej wszystko miłości. Uczucie to nie zajmuje się skomplikowanymi problemami, a jednak jest podstawową, jedyną podporą. Można powiedzieć, że postawa Żony odzwierciedla koncepcję życia autora. Miłość jest jedyną rzeczą, która może pomóc żyć, na której można się w życiu wesprzeć. (67:49)

Tajemnicze umiejętności dziecka to prawdopodobnie symboliczne wyobrażenie jakiejś perspektywy, nowych, nie znanych

nam jeszcze sił należących do sfery duchowej i świata materialnego jednocześnie. Ale owe umiejętności mogą równie dobrze oznaczać coś innego. Ludzie zawsze oczekiwali końca czasów, być może dlatego, że życie nie dawało im satysfakcji. Mimo to życie trwa. To prawda, że dawniej nie mieliśmy bomby atomowej. Dzisiejsze czasy nabierają w związku z tym wymiaru apokaliptycznego. (81:25)

Z Anatolijem Sołonicynem i Nikołajem Grinko pracuję już od dłuższego czasu — wiem o nich wszystko. Z Saszą Kajdanowskim pracuję po raz pierwszy i jestem bardzo zadowolony, że wybrałem go do roli Stalkera, chociaż w pierwszej chwili miałem wątpliwości. Byłem poważnie zaniepokojony, ale później, na szczęście, wszystkie moje obawy okazały się bezpodstawne. Jestem zadowolony z Saszy. Uważam ponadto, że również dla niego udział w tym filmie był ważny. Rola Stalkera była dla niego trudna i niecodzienna. Odmienna od tego wszystkiego, co robił w kinie do tej pory. Myślę, że był już nieco rozczarowany własnym zawodem i zaczął wątpić w przydatność swej pracy w filmie. Niewątpliwie będę jeszcze z nim pracował... Jeśli zaś chodzi o Tolę Sołonicyna, to bez niego nic by mi się nie udało, uwielbiam go jako aktora. Jesteśmy tak do siebie przyzwyczajeni, że nawet nie potrzebujemy rozmawiać o filmie. Myślę, że jest to najwyższy poziom wzajemnego porozumienia. (70:126)

W *Stalkerze* po raz pierwszy pracowałem jako scenograf. Ogólnie jestem zadowolony, że zdecydowałem się na to doświadczenie. Przede wszystkim nie miałem żadnych konfliktów z reżyserem, a jeszcze lepiej, że nie miałem konfliktów ze scenografem. Niegdyś zdarzało mi się tracić czas, siły i energię na tłumaczenie, o co mi chodzi. Jestem zadowolony z tego, co udało mi się osiągnąć własnymi siłami, mimo że w przyszłości nie będę już pracował przy swoich filmach jako scenograf. (70:125)

Stalker zbliża się swoją wymową do tragedii. To prawda, w tragedii bohater musi umrzeć, ale ja mówię „zbliża się”, gdyż nie jest to tragedia ze względu na śmierć, lecz ze względu na doszczętne zburzenie „pewnego świata wewnętrznego”. To jednak coś innego niż tragedia. Istnieje jednakże koncepcja *katharsis*, oczyszczenia przez cierpienie, oczyszczenia możliwego tylko w sztuce... tak, być może, także w życiu, ale zawsze w sferze duchowej. Jeżeli zatem mówimy o *Stalkerze* jako o tragedii pewnej jednostki, to odwołujemy się do zniszczenia świata wewnętrznego tytułowego bohatera. Trudno byłoby powiedzieć, że wznosi się on do nowych wyżyn ducha, to stwierdzenie można byłoby odnieść raczej do Pisarza i Profesora. W tym filmie nie chodzi jednak o wyżyny duchowe poszczególnych postaci. Chodzi o percepcję autora, o wyżyny ducha, które mają wpływ na widza. W tym znaczeniu, im trudniejszy jest dostęp do dzieła, tym bardziej znaczący, tym wyższy jest rezultat artystyczny. Jednak trudno jest mi mówić, czy udało mi się w tym filmie wyrazić to, co zamierzałem; to mogą osądzić widzowie. Ale po zrealizowaniu filmu miałem taką nadzieję.

Zasadniczy problem przestaje być sprawą pewnej postaci, aktorów czy ideologii i uderza widza w sensie duchowym. Może dzięki temu powstać nagle potrzeba ponownego rozpatrzenia niektórych własnych postaw wobec życia lub co najmniej zadania sobie pytań o własny ideał duchowy lub postawę wobec własnego życia duchowego. Trudno jest mi ocenić, czy mój film może wywołać podobne rezultaty. Nigdy nie mogłem zrozumieć, czy to, co zrobiłem, udało mi się, czy też nie. (70:121—122)

O filmie *Nostalgia*

Włochy są krajem, w którym poza Rosją czuję się najlepiej. Trudno mi to wyjaśnić. Sądzę, że wiąże się to z osobliwością włoskiego życia, nawet jego chaos ma swą indywidualność, żywotność. Nie ma tu metafizyki krajów północnych. Wschodnia

obojętność dla życia materialistycznego jest najbliższa mojej postawie. W sensie duchowym Wschód, poprzez swą tradycję i swą kulturę, jest bardziej bliski prawdy niż Zachód. (...)

Atmosfera panująca we Włoszech, nastrój wydają się sprzyjać twórczości. Sfera kulturowa jest stymulowana przez tradycję, która jest odczuwana w sposób fizyczny, jak ciężar. Być może się mylę, ale ta presja wiąże się z poczuciem pewnego skrępowania. Powiedziałbym, że ulega się pozostałościom mocnych namiętności, które istniały w tym śródziemnomorskim centrum. (87c:133)

We Włoszech znalazłem się w pewnym stopniu przez przypadek... Przede wszystkim dlatego, że za granicą bywałem częściej we Włoszech niż w innych krajach. Następnie dlatego że głęboko zaprzyjaźniłem się z Tonino Guerra. Jest on moim przyjacielem, osobą dla mnie absolutnie wyjątkową, pełną, z talentem. Bardzo mi go brakuje. Zaskakujące jest to, że jesteśmy bardzo do siebie podobni. Odkryliśmy, że mamy wiele wspólnych cech: reagujemy jednakowo na pewne sprawy, mamy te same sympatie i antypatie, nawet niektóre przyzwyczajenia są takie same. Takie głupstwka... Na przykład, jemu również podobają się puste butelki i kamienie... A w ogóle, kiedy znalazłem się u niego, zobaczyłem, że ma dom, w którym mógłbym żyć. To bardzo ważne... Jest mi bardzo trudno zaakceptować obce miejsca, inne osoby. Jego dom jest skromny... Jest to osoba, z którą chciałbym pracować. Rozumiemy się w półsłówkach, nie odczuwamy potrzeby wspólnego języka. Na przykład ostatnio, kiedy byłem we Włoszech, dosłownie w ciągu dwóch godzin — przez przypadek zostaliśmy sami bez tłumacza — wymyśliliśmy nowy scenariusz. Kto potrafi zrozumieć, jak się rozumieliśmy, w jaki sposób rozmawialiśmy... pewien rodzaj esperanta. Jest to człowiek bardzo subtelny, bardzo delikatny, łatwy do zranienia i bardzo wdzięczny. Kiedy go rozumiesz, w odpowiedzi otwiera się jeszcze bardziej. Łatwo mi z nim pracować, ponieważ jest dla mnie bliski i rozumiały. (70:123—124)

Będzie to film o podróży Rosjanina do Włoch — człowieka radzieckiego, oczywiście. Tylko dzięki temu film ten jest dla mnie interesujący. Gdyby chodziło jedynie o obiektywną opowieść o Włoszech, nie podjąłbym się tej pracy. Film interesuje mnie właśnie dlatego, że opowiada o Rosjaninie przebywającym za granicą. Opowiada o moich problemach w takiej właśnie sytuacji, a nie o problemach Włochów, które trudno byłoby mi zrozumieć.

Będzie to film mówiący o tym, jak straszny jest fakt, że w XX wieku nie możemy uczynić świadkami naszych podróży wszystkich najdroższych nam osób. Bądź odwrotnie, że chcemy opowiedzieć o naszym kraju wszystkim osobom, z którymi się spotykamy, w tym wypadku we Włoszech, i nie możemy tego zrobić dobrze, gdyż są między nami zbyt duże różnice. Chodzi więc o dramat niemożności komunikowania się... Komunikowania się w najwyższym znaczeniu tego słowa. (67:50)

Już od dawna zamierzałem dokonać analizy mego stanu duchowego, moich uczuć jako intelektualisty w czasie pobytu na obczyźnie. W miarę jak podróżowałem, moje wrażenia rozwinęły się w doznania znacznie głębsze. Kolory stały się bardziej wyraźne, żywe. Film stał się echem kondycji mojej duszy i mojego cierpienia, echem rozmyślań człowieka, który przed rokiem opuścił ojczyznę. Akcja *Nostalgii* dzieje się we Włoszech, gdyż jest to kraj, który znam stosunkowo dobrze. Byłem tu wiele razy i zabrałem ze sobą wiele wrażeń. Jest to jedyny obcy kraj, którego mieszkańcy wydają mi się bliscy. Jednak tematem *Nostalgii* nie są moje odczucia wobec Włoch. Nie chcę również tym filmem zniechęcać innych do podróży. *Nostalgia* opowiada o moich przeżyciach wynikających z oddalenia od rodzinnego kraju. Jest to w pewnym sensie historia choroby.

Nostalgia jest śmiertelną chorobą człowieka cierpiącego z powodu oddalenia od ojczyzny, do której nie może powrócić. Jest to choroba. Jak można inaczej określić coś, co odbiera człowiekowi siły witalne, całą energię i radość życia? To nie ma nic wspólnego ze smutkiem. Człowiek jest kaleki, jakaś część jego

samego przestała istnieć. Rosjanin nie będzie miał żadnych wątpliwości: choroba jest realna.

Jest mi bardzo trudno mówić o nostalgii w sposób zrozumiały dla osób nie będących Rosjanami. Powtarzam, jest to choroba, dręczące duszę cierpienie moralne. Jeżeli człowiekowi nie uda się tego przezwyciężyć, choroba może być śmiertelna. Można się jej nabawić jedynie na obczyźnie. Podróżując po Rosji będę odczuwał smutek, lecz nie nostalgię. (101:3)

Chyba przed trzema laty postanowiłem, że razem z moim dobrym przyjacielem, włoskim pisarzem, poetą i scenarzystą Tonino Guerra, zrobię film, który będzie opowiadał o moich włoskich doświadczeniach.

Gorczakow, grany przez Olega Jankowskiego, jest rosyjskim intelektualistą przyjeżdżającym do Włoch służbowo. Tytuł filmu, którego słowo „nostalgia” nie tłumaczy w pełni, oznacza tęsknotę za tym, co odległe, za światami, które nie mogą się zjednoczyć. Jest to również tęsknota za wewnętrznym azyłem i wewnętrzną przynależnością.

Fabułę filmu, przebieg wydarzeń zmienialiśmy wielokrotnie, zarówno w czasie pracy nad scenariuszem, jak i w trakcie zdjęć. Chcę wyrazić niemożność życia w podzielonym, poszarpanym na kawałki świecie.

Gorczakow jest profesorem, cieszącym się międzynarodową sławą, znawcą historii architektury włoskiej. Teraz po raz pierwszy ma okazję zobaczyć i dotknąć pomników i budowli, które dotychczas znał i o których uczył jedynie na podstawie reprodukcji i fotografii. Zaczyna rozumieć, że nie tylko nie można przekazać, ale nawet samemu poznać dzieła sztuki, jeśli nie jest się częścią kultury, z której ono się narodziło.

Profesor przybywa do Włoch z zamiarem odszukania śladów po mało znanym, osiemnastowiecznym kompozytorze rosyjskim, byłym niewolniku, wysłanym przez swego pana do Włoch, aby wykształcił się na nadwornego muzyka. Rosjanin po ukończeniu konserwatorium w Bolonii stał się sławnym kompozytorem, żyjąc we Włoszech jako wolny człowiek.

W filmie znacząca jest scena, w której Gorczakow pokazuje tłumacze, młodej Włoszce, list napisany przez kompozytora i wysłany do Rosji. Wyraża w nim swą tęsknotę za domem, nostalgię. Wszystko zdaje się wskazywać, że człowiek ten powrócił do Rosji, stał się tam alkoholikiem i popełnił samobójstwo.

Również dla Gorczakowa pobyt we Włoszech będzie momentem przełomowym. Piękno i historia Włoch wywierają na nim ogromne wrażenie. Gorczakow cierpi, gdyż nie potrafi dołączyć nowych doświadczeń do własnej przeszłości. Mimo że jego przeżycia we Włoszech mają początkowo charakter powierzchowny, szybko rodzi się w nim świadomość, że pozostaną one takimi również po jego powrocie do ZSRR. To przeświadczenie wywołuje przygnębienie Gorczakowa, gdyż zdaje on sobie sprawę, że nigdy nie zapomni tego, co przeżył we Włoszech.

Wie również, że nie będzie mógł tak naprawdę dzielić swych wrażeń z nikim, nawet z przyjaciółmi i z osobami, które przed podróżą były mu najbliższe. To pogłębia jego duchowe cierpienia, nostalgię.

Świadomość owej niemożności powoduje, że pobyt we Włoszech staje się dla Gorczakowa męką. Cierpi, ale równocześnie rodzi się w nim potrzeba znalezienia bratniej duszy, kogoś, kto mógłby go zrozumieć i dzielić jego przeżycia.

Film jest w zasadzie rodzajem rozprawy o naturze nostalgii, czy może raczej o doznaniu, które tym mianem określamy, a które oznacza o wiele więcej niż tęsknotę.

Rosjaninowi bardzo trudno jest rozstać się z nowymi przyjaciółmi i znajomymi. Powrót do Związku Radzieckiego staje się koszmarem, a tęsknota jedynie częścią uczucia nazywanego nostalgią. (100:159)

Początkowo pragnąłem, by temat przenikania się kultur zajął w filmie poczesne miejsce. Później zmieniłem jednak zdanie. Problematyka ta jest poruszona jedynie w krótkiej rozmowie. Zrozumiałem, że dzieło sztuki, niezależnie od swego literackiego, muzycznego, teatralnego lub innego pochodzenia, może być rozumiane w pełni jedynie przez jednostkę, która wyrosła w tym

samym środowisku kulturowym, w którym dzieło to się narodziło. Osoba dostrojona do częstotliwości fal innej kultury może być przekonana, że ją rozumie, lecz, moim zdaniem, jest to złudzenie. Las opisany w japońskiej książce nie ma nic wspólnego z lasem na Sycylii bądź na Syberii. Nigdy nie mógłbym zdobyć doświadczenia tego lasu, które mogłoby się równać doświadczeniu autora książki lub jego rodaków. Wiedza, którą mogę mieć z geografii, sztuki lub literatury danego kraju, niczego nie zmienia. Zawsze pozostanie uczucie czegoś obcego i egzotycznego, czego nie będę w stanie pojąć. A teraz proszę sobie wyobrazić, że mówimy o osobach, ich myślach i uczuciach. Musimy także dodatkowo uwzględnić, że żadne tłumaczenie dzieła literackiego, nawet najbardziej wrażliwe, nie odda prawdziwej głębi i subtelności języka. Możemy to dostrzec na przykładzie słowa „nostalgia”. Nawet jeśli bardzo dobrze opanuję język włoski, nigdy jako Rosjanin nie zrozumie całkowicie Petrarki, podobnie jak Włoch nigdy w pełni nie zrozumie Puszkina.

W istocie, lepiej jest nie wiedzieć nic, niż postrzegać obraz zdeformowany. Chcąc zrozumieć cudzoziemca, należy dzielić z nim sekrety jego życia. (101:4)

Po raz pierwszy w mojej praktyce poczułem, w jakim sensie film może stać się wyrazem psychicznego stanu autora. Główna postać przyjmuje rolę *alter ego* reżysera. (...) To nie było przewidziane. Stało się to w czasie realizacji, bez mego świadomego udziału. Zdałem sobie z tego sprawę odkrywając materię tego przybliżenia. (...) To, co chciałem pokazać, przybliżyło się w pewnym momencie do stanów duszy, jakimi żyłem podczas mojego pobytu we Włoszech. Trudno byłoby określić czynniki składające się na tę sytuację. (...) Kiedy zobaczyłem film, który tutaj zrealizowałem, uderzył mnie jego smutek, jego czarny koloryt. Określenie „pesymizm” nie byłoby tu precyzyjne, gdyż film nie mówi o sprawach materialnych. (87c:132, 134)

Zupełnie nieświadomie chciałem otoczyć się przedmiotami, które przypominały mi ojczyznę. To nie byłby fakt pozytywny. Człowiek powinien umieć żyć w próżni. Tolstoj powiedział, że aby być szczęśliwym, nie trzeba pragnąć rzeczy niemożliwych. To bardzo proste. Problemem jest odróżnić rzeczy możliwe od niemożliwych. (87c:135—136)

Nie jest to film emigracyjny, jest to film o nostalgii, o tym uczuciu, które jest nazywane tęsknotą za domem, tęsknotą za ojczyzną. To wszystko. O tym traktuje *Nostalgia*. (99:204)

Ojczyzna to kraj, w którym się przyszło na świat, wyrosło, z którego kulturą i korzeniami jest się związanym. Przebywałem w USA i kraj ten mnie zdumiał. To kraj bez korzeni. Brak tradycji jest tam bardzo widoczny! Z jednej strony kraj staje się dzięki temu dynamiczny, wolny od uprzedzeń, lecz równocześnie brak jest duchowości. Ludzie rozpoczynają życie w nowym miejscu i zrywają więź z przeszłością. Jest to temat rzeka. Znalazłem w Ameryce potwierdzenie dla myśli, które wyraziłem w *Nostalgii*. Żyć w taki sposób jest nieprawdopodobnie trudno. Wszystkie problemy zaczynają się w czasie wychodzenia z procesu historycznego. O tym mówi mój film. W jaki sposób człowiek może żyć normalnie, w pełni twórczo, jeżeli oderwał się od swoich korzeni? (99:204)

Myślę, że przyczyną nostalgii jest brak duchowego porozumienia. Nagle mamy uczucie, że znaleźliśmy się na szczycie góry w warunkach niskiego ciśnienia i rozrzedzonego powietrza. Ten stan jest bardzo trudny do wyrażenia słowami. Nostalgie można, być może, określić jako utratę wiary i nadziei. (85)

Chciałem powiedzieć, czym jest nostalgia, ale ja pojmuję to słowo w jego rosyjskim sensie, w znaczeniu śmiertelnej choro-

by. Chciałem pokazać typowo rosyjskie cechy psychologiczne, z dziedzictwa Dostojewskiego. Termin rosyjski jest trudny do przełożenia, to byłoby coś jak współczucie, ale to jest jeszcze bardziej mocne; to jest utożsamienie się z cierpieniem drugiego człowieka całym sercem. (...) W zasadzie dotyczy to każdego człowieka, związków między ludźmi w ogóle, ale oczywiście uczucie współczucia staje się szczególnie mocne, jeśli dotyczy człowieka, który jest blisko. (87c:131)

Film wyraża nostalgię za duchowością. Na przykład pojęcie ofiary: nie przyjmujemy go dla nas samych — ono istnieje tylko dla innych. Zapomnieliśmy, co to znaczy być ofiarą samego siebie. To jest powód, dla którego mój film bierze za swą podstawę problem ofiary, mniej przez swój temat, co przez swój tok. (87c:136)

Jestem przekonany, że czas sam w sobie nie jest kategorią obiektywną. Czas nie może istnieć bez człowieka. Wydaje się, że pewne odkrycia naukowe prowadzą do wspólnego wniosku: nie żyjemy w teraźniejszości. Teraźniejszość jest bardzo krótka. Jest tak bliska punktu zerowego, że chociaż zerem nie jest, to nie jesteśmy w stanie jej sobie uświadomić. Chwila, którą nazywamy teraźniejszością, staje się natychmiast czasem przeszłym, a to, co nazywamy przyszłością, będzie teraźniejszością, a później natychmiast stanie się przeszłością. Jedyne sposoby na doświadczenie teraźniejszości to wejście w otchłań dzielącą teraźniejszość i przyszłość.

Dlatego nostalgia nie jest żalem za minionym czasem.

Nostalgia to uczucie smutku nad czasem straconym, kiedy nie zdawaliśmy sobie sprawy ze znaczenia naszych sił wewnętrznych, nie potrafiliśmy ich uporządkować i spełnić naszego obowiązku. (100:163)

Celem filmu jest określenie przyczyn, które doprowadziły naszą cywilizację do obecnej, przytłaczającej sytuacji. Rozwój techniki i rzeczywistości materialnej nie przebiega w harmonii z rozwojem duchowym. Powiększa się dzieląca je przepaść. Konflikt pomiędzy sferą materialną a duchową jest wyraźnie widoczny. Dążąc do zapewnienia sobie bezpieczeństwa, nie potrafiliśmy przystosować się w sposób rzeczywisty do naszego zdumiewającego postępu technicznego. Jako przykład podam tylko bombę atomową. Przyzwyczailiśmy się do niej, tak jak Indianie przyzwyczaili się do swoich tomahawków. Jeżeli duchowa substancja naszego życia nie rozwinie się, dojdzie do kryzysu społeczeństwa. (101:7)

Jest rzeczą nienormalną, że kula ziemską podzielona jest na dwie sfery wpływów. Jest to nienormalne, gdyż to nie człowiek stworzył Ziemię. Człowiek nie ma do niej żadnego prawa. Jego prawem jest tylko żyć i wzrastać duchowo. Nie wolno mu dzielić naszej planety drutem kolczastym i strzec tego podziału za pomocą broni atomowej. Jest to działalność nieludzka. Ten stan wywołał w istocie rzeczy kolejne problemy: nostalgię, cywilizację, konfrontację. Do czego innego mogłaby doprowadzić taka postawa? Jeżeli uważam, że mam rację, a mój sąsiad jej nie ma, kiedy zupełnie się z nim nie zgadzam i nie mam zamiaru rozsądnie z nim współżyć, wtedy skończy się to wcześniej lub później otwartą konfrontacją. Niemożliwe, by sprawy mogły potoczyć się inaczej. Żyjemy w sposób nieludzki. *Nostalgia* odpowiada na pytanie: „Jak powinniśmy żyć?”, mówi o możliwości pogodzenia się w tym podzielonym świecie. Byłoby to możliwe tylko poprzez wzajemne poświęcenia. Człowiek niezdolny do poświęceń nie może liczyć na nic. Również ja nie jestem zdolny do poświęceń, jak wszyscy inni. Jednak mam nadzieję, że stanę się do tego zdolny. Mam tę nadzieję, gdyż moja śmierć, jeśli nie dowdę sobie tej zdolności, będzie smutna. (99:204)

Postaraj się oglądać *Nostalgię* nie jako film rozrywkowy, lecz film o treściach poważnych. Spójrz na niego, jak na zdarzenie widziane przez okno w pociągu, którym podróżujesz przez swoje życie. Sądzę, że rytm życia jest w stylu każdego reżysera elementem najbardziej specyficznym. Wybrałem ten szczególny rytm, który jest moim rytmem, by zachować moją osobowość i moją indywidualność. Jestem głęboko przekonany, że skracanie filmu po to, by uczynić go szybszym i bardziej intensywnym, jest zabiegiem przeciwnym duchowi kina. Jedyne, co mogę uczynić wobec widza, to nie czynić kroku w jego stronę, lecz pozostać sobą. Tylko wówczas, kiedy pozostanę sobą, mogę rzeczywiście czymś się z nim podzielić, coś z siebie dać. Mam nadzieję, że tak właśnie stało się w tym filmie. Nie wierzę, aby prawdziwi artyści mogli przyjąć inną postawę. (90)

Dlaczego zafascynowało mnie tak bardzo Bagno Vignone? Przede wszystkim muszę powiedzieć dwa słowa o tym pokoju w hotelu. Tamtego dnia źle się czułem i poszedłem odpocząć na godzinkę pod numer 38. Pokój wywarł na mnie wrażenie, ponieważ okno nie wychodziło na ulicę, lecz na ciemną wnękę do windy, której nie zainstalowano. Zawsze było ciemno. To był dziwny pokój z łazienką szpitalną, tajemnicze miejsce. Można się tam było czuć tylko źle. Brakowało powietrza. Wydaje mi się, że właśnie tu powinniśmy nakręcić scenę z chwilą kryzysu naszego bohatera. W Bagno Vignone podoba mi się nie tylko ten pokój. Podoba mi się również „basen” z XVI wieku, który zajmuje cały placyk, a unoszące się opary, szczególnie rano, wirują wokół niego. Atmosfera chwilami tajemnicza, bardzo smutna. Trochę pustynna, lecz mimo wszystko bardzo, bardzo piękna. Jest to główne miejsce rozwoju akcji w naszym przyszłym filmie i w ogóle nigdy nie myślałem, że powinniśmy przywiązywać zbyt dużo wagi do architektury, mimo iż nasz bohater nią się interesuje.

Uważam, że należy skupić się nad podróżą, jakiej dokonuje nasz bohater wewnątrz siebie. To jest najważniejsze i sądę, że Bagno Vignone będzie przydatne do nakręcenia najważniejszych scen. (95)

Gorczakow porzuca początkowy pomysł napisania książki o swych przeżyciach i decyduje się w zamian na przekazanie — czy też próbę przekazania — własnych doświadczeń napotkanemu Włochowi, nauczycielowi matematyki z małego miasteczka w Toskanii, granemu przez Erlanda Josephsona. Nauczyciel przez siedem lat nie wypuszczał swej żony i dzieci z domu, by uchronić ich przed katastrofą, której nadejścia się obawia: przed końcem świata.

Ten nieco szalony, mistyczny fanatyk staje się swego rodzaju *alter ego* Gorczakowa, który odnajduje w nim swe własne uczucia i zwątpienie. Domenico mógłby być pozytywną siłą w rozwoju akcji filmu, gdyż jego postać jest pomostem ku przyszłości. Staje się głównym partnerem rozmów dla Gorczakowa i reprezentuje skrajny przypadek niepokoju duchowego, który narasta u Rosjanina.

Domenico reprezentuje również odwieczne poszukiwanie sensu życia, sensu wolności i szaleństwa. Z drugiej strony, charakteryzuje go niezwykła, iście dziecięca wrażliwość i uczuciowość. Posiada także inne cechy, których brakuje Rosjaninowi. Gorczakow czuje się pokrzywdzony i przeżywa głęboki życiowy kryzys, podczas gdy szalony Włoch jest naturalny i konkretny. Jest przekonany, że w swej postawie oświeconego *outsidera* znalazł lekarstwo na powszechny zły stan zdrowia społeczeństwa.

Tonino Guerra znalazł tę postać w notatce prasowej i potem jeszcze nad nią pracowaliśmy. Obdarzyliśmy go bardzo wyraźnie widoczną, iście dziecięcą hojnością. Jego otwartość w kontaktach z otoczeniem bardzo przypomina ufność dziecka.

Domenico jest opętany myślą o dokonaniu pewnego aktu wiary: przejścia przez basen wypełniony gorącą wodą — wielki, czworokątny, stary, romański basen w sercu toskańskiej wsi Bagno Vignone — z płonącej świecą w ręku. Gorczakow próbuje tego samego, ale Domenico, sądząc, że konieczna jest większa ofiara, jedzie do Rzymu i dokonuje aktu samospalenia na pomniku Marka Aureliusza na Kapitolu. Jego pozbawiona fanatyzmu krwawa ofiara jest złożona z doznanej w chwili objawienia spokojną wiarą w zbawienie. (100:159—160)

To, co najbardziej lubię w postaciach Domenica i Gorczakowa, to pewność siebie, z jaką działa szaleniec, i upór Rosjanina zmierzającego w swych próbach do osiągnięcia coraz pełniejszego zrozumienia. Jego upór można również nazwać nadzieją. Mój bohater uważa „szaleńca” za osobowość konsekwentną i silną, pewną swych poczynań, a więc posiadającą cechy, których jemu brakuje. Dlatego Domenico fascynuje Gorczakowa i w końcu to właśnie on pomoże mojemu bohaterowi zdobyć się na odwagę życia bez przymusu ustawicznego myślenia. Dzięki takiemu rozwojowi sytuacji Domenico stanie się *alter ego* Gorczakowa.

Najsilniejsi są zawsze ci ludzie, którym udaje się zachować dziecięcą ufność i intuicyjną pewność siebie. (100:160)

Chciałbym jeszcze raz podkreślić, jak ważna jest dla ludzi możliwość spotkania i bycia razem. Żyjąc dla samego siebie, w izolacji, odczuwamy pozorny spokój. Lecz gdy tylko dwoje ludzi się pozna, rodzi się problem pogłębienia ich znajomości.

Jest to film o nieuniknionym konflikcie pomiędzy dwiema formami cywilizacji, dwoma różnymi sposobami życia i myślenia oraz o trudnościach, które rodzą się w czasie kontaktów pomiędzy ludźmi.

Jeżeli chodzi o miłość, związek pomiędzy kobietą i mężczyzną, to chciałbym pokazać, jak trudno jest żyć razem lub mieć poczucie wspólnoty, gdy tak mało wiemy o drugim człowieku. Łatwo jest poznać kogoś powierzchownie, o wiele trudniej naprawdę poznać się wzajemnie. Gorczakow ma romans z włoską tłumaczką, Eugenią — postać tę odtwarza młoda aktorka Domiziana Giordano. Jest to, mówiąc po prostu, nie spełniony romans pomiędzy profesorem i kobietą.

Szersze spojrzenie odkrywa jednak głębsze przesłanie filmu, fakt, że kultura nie może stać się przedmiotem importu bądź eksportu. Udajemy w Związku Radzieckim, że znamy Petrarke i Dantego. To nieprawda. Włosi udają, że znają Puszkina, ale i to nie jest prawdą.

O ile nie nastąpi jakiś radykalny przełom, to nigdy nie będzie

możliwe przekazanie wartości kultury danego narodu człowiekowi z zewnątrz.

Gorczakow zaczyna cierpieć, gdy pojmuje, że pewnego dnia będzie musiał przestać interesować się nowym otoczeniem, uczuciami i ludźmi, którzy wzbudzili jego ciekawość w czasie pobytu we Włoszech. Powstają w nim nowe zainteresowania i rodzi się zaangażowanie. Spotyka człowieka, który podobnie jak on sam wie, że prawdziwe związki są niemożliwe, i który z tego powodu składa ofiarę z samego siebie. Domenico cierpi z powodu podobnego rozdarcia wewnętrznego. Zostało ono wywołane niemożnością zjednoczenia w swym wnętrzu całego świata, tego, co w nim dobre: ludzi, uczuć i ducha.

Powszechnie sądzi się, że Domenico jest „szalony” i, być może, rzeczywiście tak jest. Jednak przyczyna uznania go za szaleńca, a więc powód jego uczuć i zachowań, które odkrywa w sobie także Gorczakow, jest w pełni normalna. (...) Gorczakow odnajduje podobieństwa i, choć ich spotkanie nie trwa długo, odczuwa istniejącą pomiędzy nimi więź. Obu mężczyzn łączy cierpienie.

W trakcie zdjęć postać Domenica stawała się coraz bardziej znacząca i nadaliśmy jej bardziej zdecydowany kształt. Domenico wyraża silniej niż sam Gorczakow jego niepokój, troskę o nasz sposób życia i narastającą świadomość niemożności prawdziwego spotkania. Częściowo wyraża on również lęk, z którym wszyscy jesteśmy zmuszeni żyć, naszą niepewność wobec przyszłości. Najistotniejszym problemem naszego stanu psychicznego, w jakim oczekujemy przyszłości, jest strach.

Wszyscy obawiamy się przyszłości i film opowiada o naszym niepokoju. Mówi również o bezmyślności, która sprawia, że pozwalamy, by wszystko posuwało się naprzód swym normalnym torem. Nie czynimy nic, by zmienić tę sytuację. To znaczy robimy, ale zbyt mało. Powinniśmy robić więcej.

Jeżeli chodzi o mnie, to mogę jedynie zrobić ten film, to jest mój mały wkład. Mogę pokazać, że walka Domenica dotyczy nas wszystkich, że on ma rację, gdy oskarża nas o bierność. Jest „szaleńcem”, który oskarża „normalnego” człowieka o obojętność. Domenico składa samego siebie w ofierze, aby wstrząsnąć otoczeniem i podkreślić wagę swego ostrzeżenia. To jest jego

ofiara. To wszystko, co może zrobić. Chce zmusić nas do działania, do dokonania zmian w naszym obecnym życiu. (...)

W postaci Domenica ważny jest nie tyle sposób odbioru świata, który doprowadza do aktu ofiary, co wybrany przez niego sposób rozwiązania własnego konfliktu wewnętrznego. Dlatego mniej interesuje mnie punkt wyjścia, a bardziej rodzący się konflikt. Pragnę zrozumieć i pokazać, jak rodzi się jego protest i jak on go wyraża. W zasadzie nie jest nawet tak istotny sposób, w jaki Domenico to czyni, co fakt protestu sam w sobie. Uważam, że wszystkie sposoby, jakie wybieramy, aby wyrazić nasz protest, są ważne. Nawet jedno proste zdanie, wypowiedziane otwarcie i bez obawy (z jego powodu także można zostać uznanym za szaleńca), może być bardziej znaczące i ważniejsze niż wszelka bezpłodna gadanina tak zwanych normalnych ludzi. (100:160—161)

O filmie *Ofiarowanie*

Rozwój dzisiejszego świata odbywa się wyłącznie na planie materialnym. Współczesne społeczeństwo ewoluuje w sferze empiryki, poza wszelkim życiem duchowym. Jeżeli uznamy współczesne realia za ład zmysłów i materii, to możemy oczekiwać od nich jedynie rzeczy przyziemnych, które można dotknąć swoimi rękami. Jeśli człowiek posługuje się wyłącznie wiedzą empiryczną, czy to w porządku społecznym, politycznym, technicznym, czy w porządku życia — to rezultaty muszą być przerażające; życie staje się niemożliwe. Nie można żyć, nie pozwalając na rozwój życia duchowego. Nawet osoba najbardziej prymitywna jest w stanie to zrozumieć lub przynajmniej odczuć. Człowiek zostaje pozbawiony racji bytu, gdyż jego świat zawęży się i traci swoją harmonię.

Powyższe refleksje dały początek mojej pracy nad *Ofiarowaniem*. Powrót do normalnych związków z życiem zapewnia odnowienie relacji z samym sobą. Trzeba więc odnaleźć swoją

niezależność od życia materialnego i zweryfikować w ten sposób własną esencję duchową. W moim filmie pokazuję jeden z aspektów tej walki (dotyczący życia w społeczeństwie), który jest związany z chrześcijańską koncepcją ofiarowania samego siebie. Każdy, kto nie poznał tego uczucia i pragnienia, przedstawia, z mojego punktu widzenia, być człowiekiem, zbliża się do zwierzęcia i staje się szczególnym rodzajem mechanizmu, królikiem doświadczalnym w rękach społeczeństwa i władzy. I przeciwnie, jeśli zdobywa własną autonomię moralną, znajduje w sobie zdolność ofiarowania się drugiej osobie.

Wiem, że takie idee nie są teraz popularne, nikt obecnie nie ma ochoty poświęcać czegokolwiek, lecz nie można postąpić inaczej, jeśli chce się uratować siebie duchowo. (110:3)

Jestem, należy to powiedzieć, osobą religijną. Sądzę, że człowiek sam dla siebie nie stanowi szczytu stworzenia. Człowiek, zanim zacznie mieć ambicję przyczynienia się do rozwoju ludzkości, musi zdobyć świadomość, że jest zależny od Boga. Można zapytać, dlaczego kryzys duchowy widoczny jest jednocześnie w sferze kultury i w sferze sztuki, a szczególnie — kina. Kino znajduje się w sytuacji przerażającej. Przed dziesięcioma czy piętnastoma laty pewne filmy posiadały jeszcze aspekt moralny, ludzki. Obecnie wszystko się skończyło. Zajmujemy się wyłącznie wytwarzaniem produktów przeznaczonych na sprzedaż. Pozostało już naprawdę bardzo niewiele producentów, którzy wyrażają zgodę na kręcenie filmów autorskich.

Chciałem w tym filmie pokazać, że człowiek zdolny jest do poświęceń. Niekiedy może to być straszne dla jego otoczenia. Bohater filmu zrozumiał, że aby się uratować, trzeba koniecznie zapomnieć o samym sobie. Trzeba przejść do innego poziomu egzystencji nawet na płaszczyźnie fizycznej. Gdy jest się głodnym, idzie się do sklepu i kupuje coś do jedzenia. Ale gdy ktoś naprawdę czuje się źle, gdy znajduje się w kryzysie duchowym, nie ma dokąd pójść. Są tylko psychoanalitycy lub seksuologowie, którzy nic nie rozumieją z tego, co się dzieje. To gaduły i podglądacze, którzy potrafią jedynie pocieszać

i uspokajać, każąc sobie za to drogo płacić. To szarlatani, bardzo obecnie modni. Mój bohater nie potrafi już żyć jak dawniej i jest, być może, zrozpaczony, potrafi jednak udowodnić, że jest wolny. Rezonans takich zachowań na płaszczyźnie materialnej jest, być może, bardzo mały, lecz ich działanie na płaszczyźnie duchowej jest wręcz cudowne: otwierają one drogę narodzin.

Uważam, że nasza cywilizacja zginie od postępu materialnego; nie z powodu konsekwencji fizycznych, lecz wynikających z niego konsekwencji duchowych. Nawet w przypadku wojny zaburzenia na ziemi lub w kosmosie pozbawione będą większego znaczenia. Można to przeżyć. Nie można jednak przeżyć rozpowszechnionego socjalizmu. Popatrzcie, na przykład, na Szwecję: nie ma tam żadnego życia duchowego, żadnego zainteresowania czymkolwiek. Ludzie posiadają wszystko, a jednak wewnątrz są puści. Idea, że wszyscy są równi: piekarz, sprzedawca piwa, filmowiec, wszyscy są podobni itd... to dlatego wyjechał Bergman. We Francji jest inaczej, ale wcześniej lub później będzie tam miała miejsce podobna sytuacja. Temperament Francuzów jest bardziej artystyczny, ale to tylko kwestia czasu... Jesteśmy równi jedynie przed Bogiem, ale nie w oczach innych.

Często można odnaleźć w moich filmach problematykę słowa, obecnego lub nieobecnego. Jego władza jest niezwykła. Może być przyczyną wspaniałych i złych działań. A jednak straciło dziś swoją wartość. Świat jest wypełniony paplaniną. To, co nazywa się informacją, tak rzekomo potrzebną — spójrzcie w telewizję, nieustanne komentarze gazet, nie kończące się interpretacje, wszystko to z fundamentalnego punktu widzenia jest puste i odarte z sensu. Jesteśmy przekonani, że człowiek musi otrzymywać wszystkie te informacje. W gruncie rzeczy są one dla niego niepotrzebne i bezużyteczne. Umrzemy przywaleni informacyjną paplaniną. Działanie byłoby korzystniejsze od gadania. Jeżeli chodzi o słowa, dzięki którym się komunikujemy, to w wypadku sztuki muszą one być pozbawione pasji. Oto nostalgia, którą odczuwamy wobec zasady olimpijskiej, chłód, klasyczna rezerwa czyniąca cuda; tajemnica wielkich dzieł wiąże się z rezonansem metafizycznym.

Oczywiście artysta jest zaangażowany, ale jego pasja powinna być przelana w formy, które tworzy. Niezależnie od punktu widzenia — wkładanie własnych uczuć w swoją sztukę — to rzecz raczej pospolita. Dlatego tak bliska jest mi sztuka Orientu. Albo Bach, który jest wzorem przedstawiciela sztuki lub Leonardo da Vinci. Każdy człowiek powinien umieć wyrazić siebie. Dramat rodzi się w chwili, gdy sądzi, że musi napisać książkę, a jest tylko grafomanem. Taka osoba nie rozumie rzeczy najważniejszej: nie ma ani jednego człowieka, który miałby mniejsze szanse wyrażenia się przed Bogiem niż inni. Wyrażenie siebie nie jest jednak równoznaczne z produkowaniem się przed całym światem poprzez film lub książkę. To przejaw ludzkiej pychy typowej dla Zachodu, której nie znajdziemy w Oriencie. Filozofia Orientu wymaga, by człowiek zamknął się w sobie, był raczej introwertykiem niż odwrotnie. Aby wyrazić siebie, wystarczy poczuć się stworzeniem, które wyszło z rąk Stwórcy. (110:4—5)

Czy jestem filmowcem chrześcijańskim? Myślę, że to, czy podzielam lub nie pewne koncepcje, wierzenia pogańskie, katolickie, ortodoksyjne, czy po prostu chrześcijańskie, nie jest najważniejsze. Moim zdaniem, chodzi o generalną ocenę dzieła, a nie o wynajdywanie sprzeczności, które niektórzy chcieliby uznać za moje. Dzieło sztuki nie zawsze jest odbiciem świata wewnętrznego artysty, zwłaszcza w swoich szczegółach. Mimo że istnieje w tym związku pewna logika... Ale może także zaistnieć sprzeczność z wewnętrznymi koncepcjami artysty.

Byłem jeszcze bardzo mały, gdy zapytałem ojca: „Czy Bóg istnieje?” Ojciec dał mi genialną odpowiedź: „Dla tego, który nie wierzy — nie istnieje. Dla tego, który wierzy — istnieje”. To bardzo ważny problem.

Film *Ofiarowanie* może być rozumiany w różny sposób. Osoby interesujące się problematyką nadprzyrodzoną będą szukały sensu filmu w relacjach między listonoszem a czarownicą i te dwie postaci staną się dla nich głównymi sprężynami akcji. Wierzący będą bardziej wyczuleni na modlitwę, którą Aleksan-

der kieruje do Boga, i z nią będzie dla nich związana wymowa filmu. Trzecia kategoria widzów, która w nic nie wierzy, będzie sobie wyobrażała, że Aleksander jest psychicznie załamany z powodu wojny i strachu.

Moim celem jest pokazanie życia, ukazanie tragicznego obrazu współczesnego człowieka. Różne kategorie widzów będą mogły na swój sposób rozumieć film. Z mojego punktu widzenia, każdy widz powinien rozumieć film na podstawie swego świata wewnętrznego, a nie według tego, który mógłbym mu narzucić. Ponieważ moim celem jest pokazanie życia, ukazanie dramatycznego i tragicznego obrazu duszy współczesnego człowieka. Kończąc tę kwestię: nie potrafię wyobrazić sobie realizacji takiego filmu przez człowieka niewierzącego. (111:3)

Moim zdaniem, Aleksander nie był szalony. Z pewnością niektórzy widzowie będą go za takiego uważać. Ja natomiast sądzę, że był on po prostu w trudnej sytuacji ogólnej, a w psychicznej w szczególności. Aleksander reprezentuje sobą pewien typ człowieka. Jego świat wewnętrzny zależy od faktu, że od dawna nie był w kościele. Możliwe, że był wychowany w rodzinie chrześcijańskiej, ale nie jest osobą praktykującą, być może nawet wcale nie wierzy. Mógłbym, na przykład, wyobrazić go sobie zafascynowanego Steinerem, pytającego o problemy związane z antropozofią... Mógłbym wyobrazić go sobie także jako człowieka, który wie o tym, że świat nie zeszmacił się do reszty pogonią za dobrami materialnymi, że istnieje świat transcendentny, który można odkryć. I kiedy nadchodzi nieszczęście, tragedia, zwraca się do Boga w sposób związany logicznie z jego postacią, jako do jedyne go wybawiciela... To chwila rozpaczy.

Aleksander jest dla mnie, mimo swego dramatu, człowiekiem szczęśliwym, gdyż w toku wydarzeń odnalazł wiarę. (111:3)

Bardzo się cieszę, że Valérie Mairesse mogła zagrać w *Ofiarowaniu*. Profesjoniści będą dzięki temu mogli zobaczyć, co kryje się w tej aktorce. Jej zaangażowanie nie sprawiało więk-

szych trudności. Ponieważ Francja przeznaczyła pokaźną sumę pieniędzy na produkcję filmu, jednym z warunków współpracy była konieczność zaangażowania aktora francuskiego. Jest to zupełnie zrozumiałe. Spośród co najmniej dwudziestu aktorek wybrałem Mairesse. Dokładnie odpowiadała postaci *à la Maillol*, której poszukiwałem, niewinnej wieśniaczki o zdecydowanym charakterze. Jestem jej bardzo wdzięczny. (111:4)

Czy wybrane sekwencje *Ofiarowania* mogą zostać przeniesione na scenę? Jest to zapewne możliwe, choć, moim zdaniem, bardziej nadawałyby się do tego celu inne moje filmy: *Solaris* lub *Stalker*. To mógłby być spektakl słaby i pretensjonalny. Zależy mi na filmie, ponieważ ten rodzaj sztuki nie bierze pod uwagę czasu i rytmu widza. Film posiada własny rytm i czas. Przenosząc go na scenę, likwidujemy problem zawartego w nim czasu, który jest bardzo ważny. To by się nie udało. (111:3—4)

Oto, czym różnię się od Bergmana: Bóg nie jest dla mnie niemową. Zupełnie nie zgadzam się ze stwierdzeniami, że w *Ofiarowaniu* jest obecny klimat filmów szwedzkiego reżysera. Jeśli Bergman mówi o Bogu, to w kontekście Boga milczącego, którego nie ma wśród nas. A więc nie ma ze mną nic wspólnego, wręcz przeciwnie. Pewne powierzchowne krytyki zostały wypowiedziane dlatego, że aktor grający główną rolę występował również u Bergmana lub ze względu na ślady szwedzkiego pejzażu w moim filmie. Osoby wypowiadające takie opinie nic z Bergmana nie rozumiały i nie wiedzą, co to jest egzystencjalizm. Bergman bliższy jest Kierkegaardowi niż problemom religijnym. (111:3)

Zawsze podziwiałem Bressona za zwięzłość jego umysłu, za przejawiający się w jego filmach, łączących się ze sobą, zmysł konsekwencji. Idea następstwa nie pojawiła się w *Ofiarowaniu* przypadkowo, *à propos* szklanki wody wylewanej codziennie do

umywalki, dyskusji o systemie i tak dalej. Jest to dla mnie coś bardzo ważnego. Nienawidzę pozostawiać cokolwiek przypadkowi. Nawet najbardziej poetycki, najbardziej niewinny obraz nie pojawi się nigdy w sposób przypadkowy. *Ofiarowanie* jest dla mnie filmem najbardziej konsekwentnym. To poczucie konsekwencji może doprowadzić człowieka do szaleństwa, w tym sensie *Ofiarowanie* jest nieporównywalne z moimi wcześniejszymi filmami. (111:4)

Z punktu widzenia mego wejrzenia w świat współczesnego człowieka, *Ofiarowanie* jest obrazem lepszym od moich pozostałych filmów. Ale z punktu widzenia dzieła artystycznego, poetyckiego, *Nostalgia* stawiam wyżej. *Nostalgia* na niczym się nie wspiera, istnieje tylko w miarę istnienia swego obrazu poetyckiego. Natomiast *Ofiarowanie* zostało zbudowane na dramaturgii klasycznej. Dlatego bardziej jestem związany z *Nostalgia*. (111:4)

Zamierzenia...

Piszę scenariusz na podstawie *Idioty* i jest to bardzo trudne. Przypisywano Dostojewskiemu wiele rzeczy, których w jego powieści nie ma. Na przykład, wiele osób — także w Moskwie — uważa go za pisarza religijnego. Nie przychodzi im do głowy, że był nie tyle pisarzem religijnym, co jednym z pierwszych ukazujących tragedię człowieka, u którego zmysł wiary obumarł. Dostojewski rozprawiał o dramatycznym zaniku duchowości. Wszyscy jego bohaterowie chcą wierzyć, ale są do tego niezdolni. Problematyka duchowej pustki tłumaczy, moim zdaniem, znaczne zainteresowanie, jakie wzbudza Dostojewski na Zachodzie. Starał się nigdy nie mówić o tym otwarcie, ale niezdolność do wiary była powodem jego cierpień przez całe życie. Zach-

wywał się jak osoba wierząca, nikomu nie mógł wyznać swojej niewiary. Ten właśnie punkt widzenia chciałbym przyjąć w stosunku do księcia Myszkina. (81:28)

Chciałbym sfilmować *Żywot protopopa Awwakuma**. Awwakum to niezwykła, wstrząsająca postać. W tym wypadku nie jest nawet potrzebny scenariusz. Film można zrealizować na podstawie samego *Żywota*. Awwakum jest zdumiewającą, do głębi rosyjską osobowością, której nie sposób złamać. Jest to historia, w której zwycięża człowiek. Jest to tragedia dorównująca siłą tragediom Ajschylosa. Zagłada bohatera wyzwala w nas uczucie oczyszczenia, zaczynamy rozumieć, jak wspaniałym był on człowiekiem i jak potężna może być siła ludzkiego ducha. Właśnie taka problematyka mnie zajmuje. Ku takim zagadnieniom chciałbym zwracać swoją uwagę. (118:79)

Od dawna marzę o wyreżyserowaniu *Hamleta*. Mam nadzieję, że uda mi się zrealizować go w teatrze, a być może także w kinie.

Rzecz w tym, że *Hamleta* nie wolno interpretować. Należy, jak sądzę, odczytać po prostu słowa Szekspira. Ponieważ utwór opowiada o problemach odwiecznych, zawsze aktualnych, *Hamleta*, niezależnie od epoki, można wystawiać tak, jak został on napisany przez Szekspira. Taka niezwykła sytuacja może niekiedy mieć miejsce w wypadku dzieła sztuki. Artyście niekiedy dane jest tak głębokie wniknięcie w zdarzenia, w postaci i konflikty, że jego dzieło zachowuje swoje wielkie znaczenie przez stulecia. (...)

Myszę, że nie było jeszcze tego *Hamleta*, którego napisał Szekspir. Być może istniał on w czasach elżbietańskich, kiedy sam autor był związany z teatrem The Globe. Być może...

Hamleta nie należy interpretować ani dostosowywać do współczesnych problemów, gdyż zacznie on, jak kaftan, trzesz-

* Zob.: *Żywot protopopa Awwakuma, przez niego samego nakreślony i wybór innych pism*, przeł. W. Jakubowski, Wrocław 1972.

czeń w szwach bądź — zawieszony jak na wieszaku — straci wszelką formę. *Hamlet* zawiera własne myśli, które — jak dotychczas — są nieśmiertelne. Trzeba tylko umieć je odczytać...

W takiej sytuacji wszystko staje się bardzo złożone... Istnieją dwa rodzaje ekranizacji. Z pierwszym mamy do czynienia wówczas, gdy sięgamy po dzieła klasyczne, arcydzieła, które przed milionami lat zostały nasycone tak głębokim sensem — na zawsze, na całe wieki — że trzeba jedynie umieć go przekazać, korzystając z dostępnych środków. Narodziło się kino, a więc również za pomocą środków filmowych. Choć niko- mu nie udało się wystawić sztuk Szekspira tak, jak zostały one napisane — należy mimo wszystko podjąć się ich ekranizacji.

Niektóre sztuki dla reżysera, dla scenarzysty są tylko materiałem, przy pomocy którego wypowiadają się oni w swoim własnym imieniu, wyrażają własne idee. Na przykład, Szekspir pisał o Juliuszu Cezarze niezupełnie to, co wiemy z historii, z dzieł Plutarcha lub Swetoniusza. Napisał, jak chciał napisać. Wypowiedział własne zdanie. I ta droga, mimo wszystko, nie jest wcale aż tak zła.

Jeżeli książka jest tylko materiałem, który służy do wyrażania własnych myśli, wówczas niezbędne staje się przywołanie problemów współczesnych. W innym wypadku przestaje się być artystą, a film staje się obrazem popularnonaukowym, historyograficznym i jest pozbawiony wartości artystycznych. Jeżeli chodzi jednak o ekranizację dzieła nieśmiertelnego, konieczny jest całkowicie inny rodzaj podejścia. (...)

Szekspir stworzył dzieło znacznie głębsze aniżeli spektakle, które mogliśmy zobaczyć, które już znamy. Przez ile lat, przez ile dziesięcioleci Hamlet był melancholijnym młodzieńcem z długimi włosami, w czarnym trykocie z bukami, w kamizeli ze złotym łańcuchem! A przecież wiadano dokładnie, że Szekspir stworzył zupełnie innego, trzydziestoletniego, cierpiącego na zadyszkę człowieka. A przecież wtedy czasy Szekspira nie były tak odległe jak dzisiaj. Jednakże wystawiano Szekspira po swojemu. Taka wówczas była moda.

Wszystko kończy się, kiedy Hamlet staje się melancholijnym księciem. Hamlet Szekspira umiera...

Wszystko zainscenizowałbym zupełnie inaczej, także miejsca akcji byłyby inne. Jednak to nie jest najważniejsze. Sposób realizacji należy do mnie, gdyż jestem reżyserem. Postacie i główna idea powinny być bezwzględnie zachowane. Ideą Hamleta jest konflikt człowieka przyszłego z teraźniejszym. Hamlet wyprzedził swój czas intelektualnie, lecz zmuszony jest żyć wśród swoich współczesnych. Nieprzerwanie rozmyśla. O czym? Jakie jest najważniejsze pytanie?

Dlaczego on nie działa — oto pytanie zasadnicze. Może dlatego, że w nic nie wierzy i uważa, że jest słaby? Nic podobnego. Hamlet doskonale rozumie, że konflikt nie może zostać rozwiązany. Dlatego właśnie mówi: „Być albo nie być?” Konfliktu nie można rozwiązać, czy należy się więc weń włączać? Wiedząc o tym, Hamlet zdaje sobie sprawę z bezsensu walki. Jest zgubiony. W momencie, w którym zaczyna działać, gubi samego siebie. Proszę sobie wyobrazić, jakimi metodami powinien walczyć w świecie, w którym żyje! Jakie pułapki musi zastawiać! Jaki przebieg powinien mieć pojedynek! Krótko mówiąc, stawia się w sytuacji swoich wrogów. Powinien walczyć ich bronią, w taki sam podły sposób. W rezultacie czeka go nieuchronna zguba. Niczego nie można bowiem zmienić. Hamlet wyprzedził swoją epokę o wiele, wiele lat. Rozumie, na jakim świecie żyje i wie, że jedynie przyszłość, do której należy duchem, zdolna jest cokolwiek zmienić. (...)

Hamlet podejmuje prawidłową decyzję. Powinien działać, nawet jeśli wie, że zginie. Zginie jak Giordano Bruno, jak wielu rewolucjonistów w imię idei. Hamlet walczy w obronie idei. Nie może stać się mieszczuchem i zgodzić się na wszystko, co go otacza, choć wie, że jest zgubiony. W tym zawiera się wielkość jego ducha i jego geniusz.

Hamlet waha się, gdyż nie może zwyciężyć. Jak się zachować? Co robić? Nic nie można zrobić. Tak będzie zawsze. Lecz mimo wszystko on powinien wypowiedzieć swoje zdanie... Na zakończenie stos trupów. Jego wynosi czterech kapitanów. Na tym właśnie polega sens *Hamleta*, a nie na tym, żeby być lub nie, żeby żyć lub umrzeć. To brednie. Nie chodzi tu wcale o życie lub śmierć. Idzie o los ludzkiego ducha, o możliwość lub brak

możliwości przystosowania się, o odpowiedzialność wielkiego człowieka, intelektu przed społeczeństwem.

Człowiek mimo wszystko powinien działać! Hamlet działa, chociaż wie, że jest zbyt słaby, by pokonać świat i zamek. W najlepszym wypadku zostanie królem. To można tak właśnie zrealizować! I wówczas rzecz stanie się zrozumiała na zawsze*. (118:79—80)

Film o E. T. A. Hoffmannie? Miałem wielką ochotę na generalną wypowiedź o romantyzmie, żeby skończyć z tym problemem. Jeżeli przypominać sobie historię śmierci Kleista i jego narzeczonej, to wiecie, o czym mówię. Romantycy są ludźmi, którzy wyobrażali sobie, że życie jest inne niż w rzeczywistości. Najstraszniejsza była dla nich rutyna, zgoda na egzystencję, związek z życiem jako z czymś stałym. Romantycy nie są bojownikami. Myślą na podstawie chimery, które sami stworzyli. Dla mnie punkt widzenia romantyków na życie jest bardzo niebezpieczny. Indywidualny talent ma dla nich olbrzymią wartość. Istnieją rzeczy ważniejsze... (111:4)

Chciałem zrobić następny film, kontynuację *Stalkera*, gdzie by... To było możliwe tylko w Rosji, w Związku Radzieckim, teraz już jest to niemożliwe, ponieważ *Stalkera* i jego żonę musieliby grać ci sami aktorzy. Ważne jest co innego: że on się zmienia, on już nie wierzy, że ludzie sami mogą iść ku temu szczęściu, ku szczęściu przeobrażenia samych siebie, wewnętrznej przemiany. I on zaczyna ich zmieniać siłą, zaczyna uprowadzać ich przemocą do tej Strefy, za pomocą jakichś szalbierstw — po to, by ich życie stało się lepsze. Zmienia się w faszystę. Oto, jak czystą ideę można — z wyłącznie ideologicznych względów — obrócić w jej zaprzeczenie; kiedy już cel usprawiedliwia

* Tarkowski wyreżyserował *Hamleta* w roku 1977, w teatrze im. Leninowskiego Komsomołu w Moskwie. Planował także przeniesienie dzieła na ekran.

jakoby środki, człowiek się zmienia. On przemocą prowadzi trzech ludzi do Strefy — właśnie o tym chciałem nakręcić ten drugi film — i żeby postawić na swoim, nie cofa się nawet przed rozlewem krwi. To już idea Wielkiego Inkwizytora, tych, którzy biorą na siebie grzech w imię, by tak rzec... zbawienia. To jest to, o czym cały czas pisał Dostojewski. (116:149)

Wpadła mi w ręce pewna postać, dla której nie straciłem jeszcze całego przekonania, gdyż naprawdę bardzo mi się podoba. Jest to historia mężczyzny, który spalił własną żonę, ponieważ była kłamczuchą. Kłamała o głupstwach. On ją kocha, ona kocha go również, jest ponadto bardzo piękną kobietą. Szanują się i żyją w doskonałej zgodzie, lecz ona kłamie. Wychodzi z domu, a kiedy wraca, on pyta: „Gdzie byłaś?” Ona odpowiada mu: „U przyjaciółki”. Ale on doskonale wie, że żona nie była u przyjaciółki, ale w innym, równie niewinnym miejscu, na przykład w kinie, i nie potrafi zrozumieć, dlaczego ona kłamie. Również żona nie rozumie, dlaczego to robi, być może stara się w ten sposób jakoś chronić. Mężczyzna zwalcza tę postawę, lecz nie potrafi w żaden sposób dać żonie do zrozumienia, że ona wcale nie musi kłamać. Aż w końcu przywiązuje ją do drzewa, układa stos i podpala, jak Joannę d’Arc. Bardzo mi się ta historia podoba. Naprawdę chciałbym to zrobić. (95)

Bardzo żałuję, że nie zrealizowałem historii napisanej przez mego przyjaciela, opowiadającej o przygodzie mężczyzny poszukującego grobu swojej matki. Zabiera on na samochód rzeźbę nagrobkową i wyrusza w drogę do miejsca, w którym, jak sądzi, jest pochowana jego matka. Pyta wszystkich o dokładne położenie grobu, aby postawić rzeźbę. Jednak nie może uzyskać żadnej informacji. Wówczas ustawia rzeźbę na przypadkowym wiejskim cmentarzu i udaje, że matka jest tam właśnie pochowana. (95)

Ewangelia według Steinera jako ewentualny temat? Steinera nie wybierałem. Wszyscy proponują mi zrobienie filmu o nim. Kręcenie Ewangelii według Steinera jest formą odpowiedzi na te propozycje. Ale nie jestem jeszcze przekonany. To, co mnie interesuje, to ludzie szukający wyjścia, rozwiązania. A ci, którzy mówią, że znaleźli... wydaje mi się, że w pewnym momencie kłamią. (111:4)

Kto wie, ile czasu nam jeszcze zostało? Powinniśmy żyć z myślą, że jutro możemy oddać duszę Bogu. Można byłoby zrobić o tym film. Chciałbym porozmawiać ze świętym Antonim, zrozumieć i móc wytłumaczyć problem, który dla człowieka jest nie do zniesienia. (111:4)

Dlaczego wybrałem świętego Antoniego jako temat mego przyszłego filmu? Bardzo ważne jest dla mnie dokonanie analizy konfliktu, który zawsze zajmował ludzki umysł: co to jest świętość, czym jest grzech? Czy dobrze jest być świętym? Z prawosławnego punktu widzenia komunizm jest bardzo ważna. Kościół dla prawosławnych jest komunią ludzi połączonych ze sobą tym samym uczuciem, tą samą wiarą. Czemu święty rzuca wszystko i idzie na pustynię? Dlatego, że chce się sam uratować. Lecz co uczyni z innymi? Kwestia związku między uczestnictwem w życiu a osobistym zbawieniem bardzo mnie interesuje. Mógłby być ktoś inny... Najważniejszy jest dla mnie dramat człowieka rozerwanego między życiem duchowym i materialnym. (111:4)

Bibliografia publikacji, wywiadów i wypowiedzi Andrieja Tarkowskiego (wybór)

Bibliografia obejmuje ułożone w porządku chronologicznym publikacje, wywiady i oświadczenia Andrieja Tarkowskiego, opublikowane w całości bądź we fragmentach scenariusze, których reżyser był autorem lub współautorem oraz wypowiedzi twórcy w audycjach radiowych i filmach dokumentalnych. Źródła pierwotne otrzymały oznaczenia numerowe. Podpunkty, oznaczone kolejnymi literami alfabetu, informują o tłumaczeniach i przedrukach danej wypowiedzi. W wypadku gdy w niniejszej książce zostały zamieszczone fragmenty z wypowiedzi wcześniej nie tłumaczonej na język polski, nazwisko autora przekładu podano na końcu adresu bibliograficznego.

1960

1. A. Tarkowski, A. Biezuchow, O. Osietynski, *Antarktida, dalokaja strana*, część 1 (fragment scenariusza), „Moskowskij Komsomolec” 31 I 1960.
2. A. Tarkowski, A. Biezuchow, O. Osietynski, *Antarktida, dalokaja strana*, część 2 (fragment scenariusza), „Moskowskij Komsomolec” 2 II 1960.

1961

3. Z. Ornatowski, *Filmy młodych. „Walec i skrzypce”*, „Ekran” 1961 nr 5, s. 13.

1962

4. *XXIII Międzynarodowy Kinofestiwal w Wenecji 1962 goda*, „Sowiecki Film” 1962 nr 11 (wkładka).
5. A. Tarkowski, *Iskat' i dobiwat'sia*, „Sowiecki Ekran” 1962 nr 17, s. 9, 20.
6. P. Bureau, Andrej Tarkovsky: „Je suis pour un cinéma poétique”, „Les Lettres Françaises” 13—19 IX 1962.
7. A. Tarkowski, *Spor o gerojach*, „Komsomolskaja Prawda” 13 IX 1962.
8. A. Tarkowski, *Eto ocen' wažno*, „Litieraturnaja Gazieta” 20 IX 1962, przeł. S. Kuśmierczyk.
9. A. Tarkowski, *Mieźdu dwumia filmami*, „Iskusstwo Kino” 1962 nr 11, s. 82—84, przeł. S. Kuśmierczyk.
10. G. Bachmann, *Begegnung mit Andrej Tarkowskij*, „Filmkritik” 1962 nr 12, s. 548—552, przeł. A. Sewen.

1963

11. *Projets d'Andre Tarkowski*, rozm. G. Bachkirowa, „Oeuvres et Opinions” 1963 nr 3, s. 157—159, przeł. Z. Kwiatkowski.
12. „Dziecko wojny”: Tarkowski, rozm. Z. Piłera, „Film” 1963 nr 4, s. 13.
13. *O mnichu artyście, Giocondzie i Wenerze, zatrzymanym czasie* — roz-

mawia z naszym korespondentem reż. Andrzej Tarkowski, rozm. Z. Ornatowski, „Ekran” 1963 nr 51—52, s. 19.

1964

14. A. Konczalowski, A. Tarkowski, *Andriej Rublew* (scenariusz), „Iskusstwo Kino” 1964 nr 4, s. 139—200; nr 5, s. 125—158; a) *Andriej Rublow* (fragment), przeł. J. Szymańska, „Ekran” 1964 nr 51—52, s. 12—13; b) *Andrej Rubl'ow, Montageliste (Protokoll des abgeschlossenen Films)*, przeł. i oprac. E. i U. Gregor, Berlin 1969; c) *Andrei Roublev*, przeł. L. i J. Schnitzer, (w:) *Andrei Roublev*, Paris 1970, s. 31—156; d) *Rubl'ow*, przeł. A. Galis, Kraków 1976, s. 189.
15. A. Tarkowski, („*Iwanowo dietstwo*”), (w:) *Kogda film okonczon*, Moskwa 1964, s. 137—171; a) *Po skończeniu filmu*, przeł. M. Chołocińska, „Biuletyn Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych” 1966 nr 11 (99), s. 36—60; b) *Po skończeniu filmu* (fragmenty), przeł. M. Chołocińska, „Kultura Filmowa” 1968 nr 10 (122), s. 80—85; c) *Po skończeniu filmu* (fragmenty), przeł. M. Chołocińska, „Nurt” 1979 nr 11, s. 21—23.

1965

16. A. Tarkowski, *Andriej Rublow i XX wiek*, „Sowiecki Ekran” 1965 nr 8, s. 10—13.
17. *Andriej Tarkowski — o filmie „Rublow”*, rozm. A. Ciwilko, „Ekran” 1965 nr 12, s. 11.

1966

18. M. Dolinski, S. Czertok, *Wiek piatnadcatyj — wiek dwadcatyj*, „Sowiecki Ekran” 1966 nr 3, s. 10—11; a) *Temat historyczny?*, [nazwiska tłumacza nie podano], „Biuletyn Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych” 1966 nr 12 (100), s. 67.
19. *Mówią filmowcy radzieccy. Andrzej Tarkowski*, rozm. R. Dreyer-Stard, „Kino” 1966 nr 11, s. 26—27.

1967

20. A. Tarkowski, *Dostojanie siegodniaszniego dnia*, „Sowiecki Ekran” 1967 nr 8, s. 9.
21. A. Tarkowski, *Zapieczatlennoje wriemia*, (w:) *Woprosy kinoiskusstwa*, zeszyt 10, Moskwa 1967, s. 79—102; a) *Zapieczatlennoje wriemia* (wersja skrócona), „Iskusstwo Kino” 1967 nr 4, s. 69—79; b) *Le temps conserse*, [nazwiska tłumacza nie podano], „Jeune Cinema” 1969 nr 42; c) *Andrei Tarkovsky parle de son film*, przeł. i oprac. L. i J. Schnitzer, (w:) *Andrei Roublev*, Paris 1970, s. 14—29; d) *Vtisnjeni Cas*, przeł. M. Brun, „Ekran” (Ljubljana) 1974 nr 111—112, s. 2—16; e) *Vangittu aika*, przeł. R. Mäenpää, „Filmihullu” 1977 nr 4, s. 5—9; f) *Il tempo reprodotta*,

(w:) *Aldilà del disgelo. Cinema Sovietico degli anni Sessanta*, oprac. i przeł. G. Buttafava, Milano 1987, s. 91—106; g) *Rzeźbienie w czasie*, przeł. S. Kuśmierczyk, „Iluzjon” 1987 nr 2, s. 11—25.

1969

22. A. Tarkowski, L. Koczarian, A. Makarow, *Odin szans iz tysiaczi* (fragment scenariusza), „Kinomieczanik” 1969 nr 6.
23. M. Ciment, L. i J. Schnitzer, „*L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle*” (*Entretien avec Andrei Tarkovsky*), „Positif” nr 109, X 1969, s. 1—13, przeł. Z. Kwiatkowski; a) *Andrei Tarkovsky parle de son film*, przeł. i oprac. L. i J. Schnitzer, (w:) *Andrei Roublev*, Paris 1970, s. 14—29; b) *Andrej Rublow. Mówi Andrej Tarkowski* (przekład skrócony), przeł. i oprac. A. Horoszczak, „Kultura Filmowa” 1973 nr 1 (173), s. 3—8; c) *Intervista ad Andrej Tarkovskij*, (w:) *Andrej Tarkovskij*, oprac. S. Petraglia, Torino 1975, s. 22—35.
24. J. Veress, *Húség a vállalt eszméhez*, „Filmvilág” 1969 nr 10, s. 12—14; a) *Wierność obranym ideałom. Rozmowa z Andrzejem Tarkowskim wokół Andrzeja Rublowa*, przeł. B. Wiechno, „Kultura Filmowa” 1970 nr 3 (137), s. 63—68.

1970

25. *Andrei Roublev: portrait de l'artiste*, rozm. M. Martin, „Cinema 70” 1970 nr 144.
26. A. Tarkowski, *Bielij dien'* (nowela filmowa), „Iskusstwo Kino” 1970 nr 6, s. 109—114; a) *Bilij dien*, przeł. G. Kopanewowa, „Film a Doba” 1974 nr 9, s. 517—519.
27. A. Tarkowski, „*Solaris*” — *bez ekzotiki*, rozm. N. Abramow, „Litieraturnaja Gazieta” 4 XI 1970.

1971

28. K. Rewicz, *Po dorogie k filmu „Solaris”*, „Sowietskij Ekran” 1971 nr 3, s. 16.
29. J. Kraszewski, *O kosmosie, moralności i ludzkich charakterach*, „Trybuna Ludu” 23 III 1971.
30. *Na wopros otwiczajet... Andriej Tarkowski*, „Iskusstwo Kino” 1971 nr 4, s. 50—51, przeł. S. Kuśmierczyk.
31. *Polskimi śladami w kosmos*, rozm. Z. Podgórzec, „Polityka” 1971 nr 16, s. 8.
32. A. Tarkowski, *Niepokój aż do harmonii*, notował Z. Podgórzec, „Polityka” 1971 nr 20, s. 7.
33. A. Tarkowski, *Tam nas ždiot niezwiestnoje*, rozm. G. Inozemcew, „Trud” 9 IX 1971.
34. A. Tarkowski, *Zaczem proszłoje wstrieiczajetsia s buduszczim*, „Iskusstwo Kino” 1971 nr 11, s. 96—101; a) *Tarkowski o „Solaris”* (fragment) [nazwiska tłumacza nie podano], „Film” 1972 nr 2, s. 12.

35. N. Abramow, *Diałog s Andriejem Tarkowskim o naucznoj fantastikie na ekranie, Ekran 1970—1971*, Moskwa 1971, s. 162—165; a) *Dlaczego właśnie „Solaris”* [nazwiska tłumacza nie podano], „Nurt” 1971 nr 8, s. 37—38.

1972

36. *Une interview exclusive d'Andrei Tarkovski, l'auteur de l'admirable „Andrei Roublev”*, rozm. D. Marion, „Le Soir” 25 VIII 1972.
37. *Ziemska moralność w kosmosie, czyli „Solaris” na ekranie. Rozmowa z Andriejem Tarkowskim*, rozm. Z. Podgórzec, „Tygodnik Powszechny” 1972 nr 42, s. 3.

1973

38. A. Tarkowski, *Opyt na buduszczeje*, „Woprosy Litieratury” 1973 nr 1, s. 101—102.
39. E. Watała, *Spotkanie z Andriejem Tarkowskim i jego bohaterem*, „Panorama” 1973 nr 31, s. 18.
40. A. Tarkowski, *Gor'koje czuwstwo potieri*, „Iskusstwo Kino” 1973 nr 10, s. 158—159.
41. G. Netzeband, *Ich liebe sehr Dowshenko*, „Filmwissenschaftliche Beiträge” XIV, 1973, s. 276—283.

1974

42. *Riezissior i zritiel. Problema kontakta*, rozm. O. Surkowa, „Mołodoj Kommunist” 1974 nr 6, s. 86—91; a) *Tarkovszkij a nezovel valo kapcsolatrol* (fragment) [nazwiska tłumacza nie podano], „Film Kultura” 1975 nr 1—2, s. 101—103; b) „*Przyjęty do rozpowszechniania*”, przeł. S. Raczkiewicz, „Film na świecie” 1976 nr 10—11 (218—219), s. 71—85.
43. C. Benedetti, *Tarkovski con sincerita davanti allo „Specchio”*, „L'Unita” (Roma) 13 VII 1975.
44. *Andrej Tarkovski*, (w:) G.L. Rondi, *7 domande a 49 registi*, Torino 1975, s. 16—22, przeł. M. Jurewicz.
45. A. Tarkowski, *Odin na wsie wriemienu*, (w:) A. Lipikow, *Szekspirowskij ekran*, Moskwa 1975, s. 91—95. Por.: 118.

1976

46. A. Tarkowski, *Gofmanniana* (scenariusz), „Iskusstwo Kino” 1976 nr 8, s. 167—189; a) *Hoffmanniana*, przeł. G. Ramotowska, „Film na świecie” nr 267, XI 1980, s. 63—99; b) *Hoffmanniana. Szenario für einen nicht realisierten Film*, przeł. G. Krüger, München 1987, s. 64; c) *Hoffmanniana* (fragment), przeł. A. Markowicz, „Cahiers du Cinema” nr 400, X 1987, s. 49.
47. *Amarcord d'una neve lontana, colloquio con Andrei Tarkovski*, oprac. T. Guerra, „Il Tempo” 12 IX 1976, s. 55—57, 98.

48. *Taiteen on jaloselettava katsojia*, rozm. R. Mäenpää, J. Pyhälä, „Filmihullu” 1976 nr 8, s. 7—11, przeł. A. Stefaniak.
49. C. Benedetti, *Tarkovski: retour à la science-fiction*, „Ecran” (Paris) 1976 nr 50, s. 4—5.
50. G. Székely, *Két nemzdek tükve*, „Film Kultura” 1976 nr 9, s. 1—6.

1977

51. A. Tarkowski, *Pieried nowymi zadaczami*, „Iskusstwo Kino” 1977 nr 7, s. 116—118; a) *Uvahy o novém filmu* [nazwiska tłumacza nie podano], „Film a Doba” 1977 nr 12, s. 694—695; b) *Andriej Tarkowski o „Stalkerze”*, przeł. G. Ramotowska, „Film na świecie” nr 267, XI 1980, s. 55—61; c) *Distinguere l'essenziale del transitorio* (fragment) [nazwiska tłumacza nie podano], „Scena” (Milano) 1980 nr 1, s. 51.
52. A. Tarkowski, *Jedinomyslennik priezdie wsiego*, (w:) *Sowietskije chudożniki tieatra i kino '75*, Moskwa 1977, s. 181—182, przeł. S. Kuśmierczyk.

1978

53. M. Pantel, *Le plus grand en scene soviétique à Paris*, „France Soir” 14 I 1978.
54. C. Devarrieux, *Un entretien avec Andrei Tarkovsky. L'artiste vit en parasite sur sou enfance*, „Le Monde” 20 I 1978.
55. M. Martin, *Propos d'Andrei Tarkovsky*, „Ecran” 1978 nr 66, s. 31, 52—53; a) *Andriej Tarkowski o „Zwierciadle”*, przeł. J. Galewska, „Film na świecie” nr 267, XI 1980, s. 53—54.
56. *Besede A. Tarkowskega*, rozm. A. Rojc, „Ekran” (Ljubljana) 1978 nr 7—8, s. 52—53.
57. D. Maillet, J. Fieschi, *Andrei Tarkovsky*, „Cinematographe” nr 35, II 1978, s. 25—27, przeł. Z. Kwiatkowski.

1979

58. A. Tarkowski, *O kinoobrazie*, rozm. O. Surkowa, „Iskusstwo Kino” 1979 nr 3, s. 80—93; a) *Konfrontacje*, przeł. M. Mielcarek, „Film na świecie” nr 267, XI 1980, s. 36—52; b) *De la figure cinématographique*, przeł. S. Delmotte, „Positif” nr 249, X 1981, s. 29—37.
59. *Tarkovskij allo specchio*, oprac. T. Guerra, „Panorama” 3 IV 1979.
60. K. Młynarz, *Ludziom trzeba dawać szczęście*, „Gazeta Zachodnia” 3—4 X 1979.
61. *Człowiek nie może istnieć bez sztuki — mówi Andriej Tarkowski*, notował Z. Beryt, „Gazeta Zachodnia” 9 XI 1979.
62. W. Braniecki, *Spotkania z reżyserem A. Tarkowskim. Logika poezji i życia*, „Głos Wielkopolski” 17 XI 1979.
63. Andriej Tarkowski, *Iskusstwo sozdajetsia narodom*, „Kino” (Riga) 1979 nr 11, s. 20—22, przeł. S. Kuśmierczyk.

64. E. Pawlak, *Spotkania z Andriejem Tarkowskim*, „Kultura” 1979 nr 51—52, s. 17.
65. A. Tarkowski, *Żgucij riealizm*, (w:) *Luis Buniuel*, Moskwa 1979, s. 69—75, przeł. S. Kuśmierczyk.

1980

66. *Andrzej Tarkowski — spotkanie z reżyserem*, rozm. W. Czapińska, „Ekran” 1980 nr 1, s. 18—19.
67. *Conservare le radici*, rozm. L. Capo, „Scena” 1980 nr 1, s. 48—50, przeł. M. Jurewicz.
68. *Jak zrozumieć „Zwierciadlo”?* *Spotkanie z Andriejem Tarkowskim*, rozm. I. Dumkin, „Film” 1980 nr 16, s. 16—17.
69. G. Netzeband, *„Iwans Kindhait”*, „Film und Fernsehen” 1980 nr 6, s. 23—26.
70. *Intervista a Tarkovskij*, rozm. L. Capo, „Scena” 1980 nr 3, suplement „Achab” nr 4, s. 119—127, przeł. M. Jurewicz.
71. *Tulevaisuus on käsissämme*, rozm. V. Korkala, „Helsingin Sanomat” 21 IX 1980; przeł. A. Stefaniak; a) *For meg er kunsten en plikt*, przeł. O. Foss, „Film a Visa” 1981 nr 3—4, s. 42—45; b) *För mig är konsten en plikt*, przeł. A. Jääskeläinen, R.-L. Suikannen, B. Persson, „Dagens Nyheter” 10 IV 1981; c) *För mig är konsten en plikt*, przeł. A. Jääskeläinen, R.-L. Suikannen, B. Persson, (w:) *Tarkovskij — tanken på en hemkomst*, Värnamo 1986, s. 213—223.
72. A. Tarkovskij, *Federiko Fellini*, „Iskusstwo Kino” 1980 nr 12, s. 158—160, przeł. S. Kuśmierczyk; a) *Franziskaner und Gourmet*, [nazwiska tłumacza nie podano], „Film und Fernsehen” 1983 nr 4, s. 39—43.
73. *Andriej Tarkowski: „My dielajem filmy...”*, „Kino” (Wilno) 1980 nr 12, s. 16—18, przeł. S. Kuśmierczyk.
74. G. L. Rondi, *Il cinema dei maestri — 58 grandi registi e un' attrice si raccontano*, Milano 1980, s. 182—195.

1981

75. *È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime*, oprac. A. Tassone, „La Repubblica” 9 I 1981.
76. *Andrei Tarkovsky in London*, „Soviet Weekly” 14 II 1981.
77. I. Christie, *Against interpretation*, „Framework” 1981 nr 14, s. 48—49.
78. *„Jag vill tala och tala innerlight”*, rozm. B. Nilsson, „Expressen” 11 IV 1981; a) *„Jag vill tala och tala innerlight”* (w:) *Tarkovskij — tanken på en hemkomst*, Värnamo 1986, s. 224—228.
79. H. Schiller, *Efter „Stalker” blir det kanske battve*, „Svenska Dagbladet” 14 IV 1981.
80. *Andrei Tarkovsky Talking*, „Cencrastus” 1981 nr 2, przeł. J. Kobylńska.

81. A. Tassone, *Entretien avec Andrei Tarkovski (sur „Stalker”)*, „Positif” nr 247, X 1981, s. 23—26, przeł. Z. Kwiatkowski; a) *Tarkowski: rozpaść iskrę nadziei* (fragment), „Film” 1982 nr 1, s. 8.
82. B. Michajłow, *Fellini, Tarkowski, Antonioni i az.*, „Kinoizkustwo” 1981 nr 10, s. 77—78.
83. I. Christie, M. Le Fanu, *Tarkovski à Londres*, „Positif” nr 249, XII 1981, s. 24—28, przeł. Z. Kwiatkowski.

1983

84. T. Michel, *Tarkovsky in Italy*, „Sight and Sound” 1982/83 nr 1, s. 54—56; a) *Między muzyką a poezją* (fragmenty), „Film” 1983 nr 19, s. 10—11; b) *Tarkowski we Włoszech*, przeł. L. Niedzielski, „Film na świecie” nr 303—304, III-IV 1984, s. 74—76.
85. *Interview with Andrei Tarkovsky*, rozm. C. Biarese, Rzym 23 III 1983 (w zbiorze materiałów prasowych przygotowanych z okazji premiery filmu *Nostalgia*), przeł. J. Kobylińska.
86. *Andriej Tarkowski: „Ja ostałsia sowietskim chudożnikom”*, oprac. F. Miedwiediew (list do Arsienija Tarkowskiego z 16 IX 1983), „Ogoniok” 1987 nr 21, s. 27; a) *List do ojca*, oprac. J. Czech, „Radar” 1987 nr 28, s. 22; b) *Ostatni list Andrieja Tarkowskiego do ojca: powrócę bardzo szybko*, „Express Wieczorny” 12—14 VI 1987.
87. *Le noir coloris de la nostalgie*, rozm. H. Guibert, „Le Monde” 12 V 1983; a) *Mroczne barwy nostalgii* (fragmenty), „Film” 1983 nr 40, s. 10—11; b) *Deklaracja autora*, przeł. M. Kornatowska (fragment), „Film na świecie” nr 303—304, III—IV 1984, s. 86; c) *Czarny koloryt nostalgii*, przeł. M. Sporek-Czyżewska, „Powiększenie” nr 1—2, s. 131—136.
88. *Nostalgisk väsprodukt*, „Dagens Nyheter” 14 V 1983.
89. *Tarkovskij: „Con Bondarciuk non mi batterò in duello”*, oprac. M. Porro, „Corriere della Sera” 16 VI 1983.
90. *Statements by Andrei Tarkovsky at the Telluride Film Festival (Colorado, USA)*, 3 IX 1983, maszynopis powielony, przeł. J. Kobylińska.
91. *What are the concerns of Andrei Tarkovsky? A seminar on September 4, 1983 at the Telluride Film Festival*, maszynopis powielony, przeł. J. Kobylińska.
92. *From Russia with Nostalgia*, rozm. P. Hall, T. Hughs-Freeland, „East Village Eye” (USA) X 1983, s. 28—29, przeł. J. Kobylińska.
93. J. Higgins, *Spectacle crystallized into inner drama*, „The Times” 31 X 1983, przeł. J. Kobylińska.
94. A. Tarkovsky, *Between Two Worlds*, oprac. J. Hoberman, „American Film” 1983 nr 2, s. 14, 75—79, przeł. J. Kobylińska. Por.: 100.
95. *Tempo di viaggio*, reż. A. Tarkowski (wypowiedź w filmie dokumentalnym). Prod.: RAI, Włochy 1983, 60 min. Na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu oprac. i przeł. M. Jurewicz.

96. *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, reż. D. Baglivo (wypowiedź w filmie dokumentalnym). Prod.: Ciak Studio, Włochy 1983, 90 min. Na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu oprac. i przeł. Z. Podgórzec. Inne zapisy wypowiedzi reżysera: a) *Isowied' Andrieja Tarkowskiego* oprac. A. Gierszkowicz, „Kontinent” nr 42 (1984), s. 385—406; b) T. McCarthy, „*Andrej Tarkovskij*” (fragment), „Variety” 25 VII 1984; c) J. Kermabon, „*Un poete dans le cinema: Andrei Tarkovsky*” (fragment), „Cinema 84” nr 307—308, VII—VIII 1984, s. 31; d) B. Amengual, *Un film* (fragment), „Positif” nr 284, X 1984, s. 32; e) *Swiat źle urządzoney. Rozmowa z Andriejem Tarkowskim* (fragmenty), oprac. i przeł. T. Sobolewski, „Powściągliwość i Praca” 1986 nr 2—3, s. 10—11; f) „*Ma la morte on esiste*” (fragmenty), oprac. L. Tornabuoni, „La Stampa” 13 XII 1986; g) *Andrzej Tarkowski o swojej twórczości* (fragmenty), przeł. Z. Podgórzec, „Kierunki” 1987 nr 39, s. 13; h) *Dla celej licznosti wysokich (Andriej Tarkowski o siebie)* (fragmenty), „Forum” (München) 1988 nr 18, s. 97—103.
97. *Tarkovskij*, oprac. A. Apra, (w:) *Ladri di cinema*, Milano 1983 (zapis wystąpienia reżysera na spotkaniu z publicznością w Rzymie 9 IX 1983, w ramach cyklu spotkań pod nazwą „Kradzieże filmowe — intryga międzynarodowa”). Inne zapisy wypowiedzi reżysera: a) *Il cinema e un mosaico fatto di tempo*, reż. D. Baglivo (film dokumentalny ze spotkania). Prod.: Ciak Studio, Włochy 1983, 60 min.; b) *Recontre avec le public*, oprac. P. L. Thirard, „Positif” nr 284, X 1983, s. 24—28; c) *Kino jest mozaiką ułożoną z czasu*, na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu oprac. i przeł. A. M. Walisiak, „Powiększenie” 1987 nr 1—2, s. 120—130.

1984

98. „*Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro*”, oprac. V. Iacovino, „Avanti!” 8 I 1984 (suplement).
99. *Ein Feind der Symbolik*, rozm. I. Brezna, „Tip” 1984 nr 3, s. 197—205, przeł. A. Sewen; a) „*Olette hakoteillä jos kuvittelette että mies on tämän planeetan herra*”, przeł. P. Pulkkista, „Suomi” 1984 nr 9, s. 30—35; b) *Entretien avec Andrei Tarkovski. Sur „Nostalgia”* (fragment), przeł. M. Sineux, „Positif” nr 284, X 1984, s. 18—20; c) *La nostalgie du spirituel*, [nazwiska tłumacza nie podano], „Construire” 3 X 1984; d) *Om kvinner, film og kjaerlighet — Andrej Tarkovskij intervjuet av Irena Brezna*, przeł. T. Guts, „Arken” 1984 nr 2, s. 22—29; e) *Tarkovskij ne mâche pas ses mots*, [nazwiska tłumacza nie podano], „Liberation” 4 VI 1985; f) *Zanik życia duchowego* (fragmenty), przeł. S. Kuśmierczyk, „Tygodnik Podlaski” 1987 nr 7, s. 2.
100. G. Bachmann, *Att resa i sitt inre. Samtal med Tarkovskij*, „Chaplin” 1984 nr 4, s. 158—163, przeł. K. Górecka. Por.: 94.

101. C. Biarese, P. Karakozis, „*Im Augenblick will ich kein Kind mehr sein*”, „Filmfaust” 1984 nr 38, s. 2—8, przeł. A. Sewen.
102. G. Monticelli, Tarkovski: „*En U.R.S.S., on ne tolère pas l'art!*”, „Le Figaro Magazine” 21 VII 1984.
103. *Interview with Andrei Tarkovsky and his wife*, rozm. M. Corti (wywiad dla amerykańskiej rozgłośni radiowej), 13 VII 1984, przeł. S. Kuśmierczyk.
104. A. Tarkovskij, *Om eldniug av hor*, „Dagens Nyheter” 16 X 1984.
105. F. Raillard, Tarkovski: „*Je veux rester moi-même*”, „Le Quotidien de Paris” 17 XII 1984.
106. A. Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, przeł. H. J. Schlegel, Berlin — Frankfurt/M., s. 256.

1985

107. Tarkovskij: „*Ecco il mio cinema*”, oprac. M. Porro, „Corriere degli Spettacoli” nr 1, „Corriere della Sera” 5 I 1985.
108. A. Tarkovskij, *Gáta, hemlighet, mysterium*, przeł. S. Witt, „Expresen” 20 I 1985.

1986

109. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, przeł. K. Hunter-Blair (przekład z manuskryptu przejrzanego i poprawionego przez autora), London 1986. A. Tarkovski, *De verzegelde tijd*, przeł. A. Uijterlinde, Gronningen 1986.
110. A. Tarkovski, *A propos du „Sacrifice”*, przeł. A. Epelboin, „Positif” nr 303, V 1986, s. 3—5, przeł. Z. Kwiatkowski.
111. *La foi est la seule chose qui puisse sauver l'homme*, rozm. Ch. de Brantes, „La France Catholique” 20 VI 1986, przeł. Z. Kwiatkowski; a) „*La fe es lo único que puede salvar al hombre*” (fragment), [nazwiska tłumacza nie podano], „ABC” 4 VIII 1986; b) „*Le saint aura le salut, l'artiste peut-être pas*” (fragment), „Le Croix” 31 XII 1986; c) *Van-e még elegendő idők?*, przeł. A. Szilágyi, „Filmvilag” 1987 nr 11, s. 6—9.
112. *Ce qu'il disait*, [nazwiska tłumacza nie podano], „Liberation” 30 XII 1986.
113. *Tarkovski parle*, rozm. V. Loupan, „Le Figaro Magazine” 25 X 1986; a) *A szabadság eszmeje*, przeł. I. Lang, „Filmvilag” 1987 nr 3, s. 16—19; b) *Pożegnanie Tarkowskiego*, „Forum” [nazwiska tłumacza nie podano], 1987 nr 7, s. 18—19.

1987

114. J. Illg, *Spotkanie z Andriejem Tarkowskim*, „Tygodnik Powszechny” 1987 nr 8, s. 3.

115. *Andrei Tarkovski*, rozm. B. Edelhajt, „Cahiers du Cinema” nr 392, II 1987, s. 36, 38—41, przeł. Z. Kwiatkowski.
116. *Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger*, „Res Publica” 1987 nr 1, s. 137—160; a) *Interesuje mnie problem wewnętrznej wolności...*, „Powiększenie” 1987 nr 1—2, s. 146—176; b) *Kunst, Freiheit, Einsamkeit*, przeł. Ch. Vogel, „Individualität” 1987 nr 16, s. 4—29.
117. A. Tarkowski, *Ofiarowanie* (fragment scenariusza), przeł. E. Smykowska, „Powiększenie” 1987 nr 1—2, s. 189—214.

1988

118. „*Strasti po Andrieju*”, rozm. A. Lipikow (wywiad przeprowadzony 1 II 1967 r.), „Litieraturnoje Obozrienje” 1988 nr 9, s. 74—80, przeł. S. Kuśmierczyk.

INDEKS NAZWISK I TYTUŁÓW *

Abalow E. 7
Iwan 7
 Abbado Claudio 13, 170
 Abramow Nikołaj 296, 297
 Achmatowa Anna 26—28, 32, 36, 243
 Ajschylos 288
 Altman Robert 146
 Amengual Barthélemy 301
 Anchimiuk Jan 19
 Antoni Pustelnik, św. 89, 293
 Antonioni Michelangelo 93, 120, 135, 137, 145, 148, 149, 154, 300
Noc (La notte) 137
Przygoda (L'avventura) 120, 145
Apokalipsa 83
 Aprà Adriano 301
 Artemiew Eduard 258
 Arystoteles 105, 144
 Awwakum Pietrowicz, protopop 288

Bach Johann Sebastian 40, 48, 105, 133, 145, 170, 176, 244—245, 284
 Bachkirowa Galina 294
 Bachmann Gideon 295, 301
 Baglivo Donatella 6, 12, 301
Il cinema e un mosaico fatto di tempo, film dokumentalny 301
Un poeta nel cinema: Andrej Tarkowskij, film dokumentalny 6, 301

Barnet Boris 197
Romans Mańki Grieszynej (Okraina) 197
 Batałow Aleksiej 202
 Baudelaire Charles Pierre 165
 Beethoven Ludwig van 59
 Bejszenalijew Bołot 214
 Benedetti Carlo 297, 298
 Beres Stanisław 10
 Bergman Ingmar 93, 118, 125, 135, 147—150, 283, 286
 Beryt Zdzisław 298
Betty (37° 2 le matin) 87

* Indeks obejmuje nazwiska oraz tytuły filmów i utworów literackich. Imion oznaczonych inicjałami nie udało się ustalić. W wypadku filmów jako pierwszy został podany tytuł polski, w nawiasie podano tytuł oryginalny.

Biarese Cesare 300, 301
 Bieliński Wissarion 52
 Bierdiajew Nikołaj 21, 68
 Biezucho A. 294
 Blok Aleksandr 26, 32
 Bogomołow Władimir 7, 196—199
Druga noc 7
Iwan 7, 196
 Boim Aleksandr 258
 Bondarczuk Natalia 184
 Bondarczuk Siergiej 12, 174, 184, 300
 Borges Jorge Luis 52, 69
 Brando Marlon 130
 Braniecki Włodzimierz 298
 Brantes Charles de 302
 Bresson Robert 40, 93, 99, 118, 125, 135, 143, 145, 147—149, 175, 178, 183, 286
 Brezna Irena 18, 301
 Breżniew Leonid 9
 Briusow Walerij 5, 24—26
 Bruegel Pieter st. 222
 Brun Miha 295
 Bruno Giordano 290
 Bunin Iwan 32, 118—119
 Buñuel Luis 50, 93, 101, 125, 135, 137, 147, 148, 154—159, 299
Los olvidados 159
Nazarin 101, 137, 154—159
Pies andaluzyjski (Un chien andalou) 50
Tristana 147
Viridiana 160
Złoty wiek (L'âge d'or) 50
 Bureau Patrick 294
 Buttafava Giovanni 296
 Bykow Rołan 217
 Hyron George Gordon 59

Cupo Luisa 299
 Cassavetes John 146
 Cervantes Saavedra Miguel de 63, 155
Don Kichot 63
 Cézanne Paul 51
 Chabrol Claude 148, 161
 Chajjam Omar 210
Chodząc po Moskwie (Ja szagaju po Moskwie) 210
 Chołocińska Maria 295

Chopin Fryderyk 52
Christie Ian 299, 300
Chrystus 19—20, 155, 156
Ciment Michel 296
Ciwilko Artur 295
Clarke Shirley 146
Combs Richard 259
Coppola Francis Ford 67, 146
 Ojciec chrzestny (The Godfather) 67—68, 146
 Rozmowa (The Conversation) 67—68
Corti Mario 302
Cwietajewa Marina 32
Czaadajew Piotr 243
Czapińska Wiesława 299
Czech Jerzy 300
Czechow Anton 32
Czertok Siemion 16, 295

Daniil, ikonopis 208
Daniła Czorny zob. Daniil
Dante Alighieri 56, 63, 279
 Boska Komedia 63
Dąbrowski Witold 5
Delmotte Svetlana 298
De Santis Giuseppe 102
 Mąż dla Anny Zaccheo (Un marito per Anna Zaccheo) 102
Devarrieux Claire 298
Diaz Porfirio 157
Dionizy, ikonopis 218
Dolinski M. 16, 295
Donski (Donskoj) Mark 158
 Tęcza (Raduga) 158
Dostojewski Fiodor 9, 16, 20, 21, 30, 32, 48, 52, 66, 88, 89, 102, 119, 121, 182,
 196, 218, 235, 242, 275, 287, 292
 Idiota 102, 287
 Zbrodnia i kara 9, 16, 17, 176, 237
Dowżenko Aleksandr 58, 93, 125, 138—139, 145, 158, 178, 297
 Ziemia (Ziemia) 93, 145, 158
Dreyer-Stard Regina 295
Dumkin Igor 299
Dwigubski Nikołaj 111, 123
Dymitr Doński 210
Dymitr, książ smoleński 223

Edelhajt Bolesław 302
Eisenstein Siergiej 27, 46, 94, 115, 116, 139—143, 158, 162, 223, 245
 Aleksander Newski (Aleksandr Niewskij) 116, 139, 142
 Iwan Groźny (Iwan Groznyj) 139, 142
 Ląki Bieżyńskie (Bieżyn ług) 142
 Pancernik Potiomkin (Bronienosiec Potiomkin) 139, 158, 223
 Październik (Oktiabr') 115
Eisenstein Albert 75
 Elektroniczny morderca (The Exterminator) 180
Eliade Mircea 17, 18
Engels Fryderyk 212
Epelboin Annie 302
Ermler Fridrich 93
 Chłopi (Kriestianie) 93
Evdokimov Paul 14
Ezop, bajkopisarz 48

Le Fanu Mark 300
Faulkner William 66
Fellini Federico 93, 118, 129, 135, 145, 147, 148, 150—154, 299, 300
 Amarcord 150, 151, 153
 Casanova (Il Casanova di Federico Fellini) 150
 Klowni (I clowns) 150, 153
 Noce Cabirii (Le notti di Cabiria) 150—151, 153
 Osiem i pół (Otto e mezzo) 147, 150, 152—153
 Próba orkiestry (Prova d'orchestra) 150
 Rzym (Fellini-Roma) 150, 153
 Satyricon (Fellini-Satyricon) 150, 151
 Słodkie życie (La dolce vita) 150, 152, 153
 La strada 150, 151, 153
 Walkonie (I vitelloni) 150
Fieschi Jacques 298
Florenski Paweł 21
Fomczenko Igor 195
Ford John 146, 177
Foss Oddvar 299
Frejndlich Alisa 258, 266
Freud Sigmund 27

Galewska Joanna 298
Galileusz (Galileo Galilei) 75
Galis Adam 295
Gebser Jean 21
Gierasimow Siergiej 250

Gierszkowicz Aleksandr 301
Giordano Domiziana 279
Godard Jean-Luc 147—148, 161
 Alphaville 148
 Do utraty tchu (A bout de souffle) 148
 Kobieta jest kobietą (Une femme est une femme) 148
 Żołnierz (Le petit soldat) 148
 Żyć własnym życiem (Vivre sa vie) 148
Goethe Johann Wolfgang von 27, 66, 133, 186
 Faust 55, 66, 176
Gogh Vincent van 48
Gogol Nikołaj 30, 48
Gordon Aleksandr 6
Gorenstein Friedrich 108
Gorki Maksym 32
Górecka Katarzyna 301
Gregor Erika 295
Gregor Ulrich 295
Grillet Robbe 240
Grinko Nikołaj 214, 258, 267
Guerra Tonino 11, 269, 271, 278, 297, 298
Guibert Hervé 300
Guts Taja 301

Hall Peter 19, 300
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 181
Hemingway Ernest 97, 98
 W naszych czasach 98
Hesse Hermann 21, 57, 66, 83
 Gra szklanych paciorków 83
Higgins John 300
Hiob (Job), postać biblijna 60
Hoberman J. 300
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 58, 291
Horoszczak Adam 296
Hugs-Freeland Tessa 19, 300
Hunter-Blair Kitty 302
 Hymn o miłości 16

Iacovino Velia 301
Illg Jerzy 19, 302, 303
Inoziemcew G. 296

Jääskeläinen Arvo 299
Jakubowski Wiktor 288
Jamszczikow Sawielij 9
Janicki Stanisław 110
Jankowski Oleg 271
Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 16
Jermasz Filip 173, 175
Jezus zob. Chrystus
Joanna d'Arc 292
Job zob. Hiob
Joseliani Otari 5
Josephson Erland 278
Juliusz Cezar 289
Jung Carl Gustav 17, 27
Jurewicz Marian 297, 299, 300
Jusow Wadim 197, 210, 234

Kafka Franz 133, 194, 215
Kajdanowski Aleksandr 258, 267
Kałatozow (Kałatoziszwili) Michaił 204
Kant Immanuel 181
Karakozis Pantelis 301
Kermabon Jacques 301
Kierenski Aleksandr 115
Kierkegaard Søren 286
Kleist Heinrich von 59, 291
Klinger Jerzy 14
Kobylińska Jadwiga 299, 300
Koczarian Leon 296
Komarnicka Wacława 7
Kopanewowa Galina 296
Korkala Veikko 299
Kornatowska Maria 300
Kozincew Grigorij 9
Kraszewski Jerzy 296
Krüger Gertraude 297
Kubrick Stanley 233—234, 235
 2001: Odyseja kosmiczna (2001: A Space Odyssey) 233—234
Kurosawa Akira 36, 93, 101, 125, 143—145, 147, 149
 Sanjuro — samuraj znikąd (Tsubaki Sanjuro) 144
 Siedmiu samurajów (Shinichin no samurai) 101, 136—137, 144
 Tron we krwi (Kumonosu-jo) 143—144
Kuśmierczyk Seweryn 17, 20, 21, 294, 296, 298, 299, 301, 302, 303
Kwiatkowski Zygmunt 294, 296, 298, 300, 302

Lang István 302
Lelouch Claude 147
Lem Stanisław 9, 10, 17, 227—230, 232—233, 236—239, 257
 Eden 233
 Powrót z gwiazd 233
 Solaris 9, 227—229, 233—235
Lenin Włodzimierz, właśc. W. I. Uljanow 67
Léon-Dufour Xavier 15
Leonardo da Vinci zob. Vinci Leonardo da
Lermontow Michaił 32, 58
Lichaczow Dymitr 20
Lipikow Aleksandr 297, 303
Liwanow Wasilij 209
Lloyd Robert 13
Loupan Victor 302
Lumière Auguste 95, 176
Lumière Louis 95, 176
 Przyjazd pociągu (L'arrive d'un train en gare de la Ciotat) 95, 176

Mäenpää Risto 295, 298
Maillet Dominique 298
Mairesse Valérie 285—286
Majakowski Władimir 13, 32, 55
Makarow Artur 296
Mandelsztam Osip 26
Mann Thomas 21, 66, 121
 Czarodziejska góra 176
Mao Tse-tung 148
Marek Aureliusz (Marcus Aurelius Antoninus) 278
Maria, matka Chrystusa 42
Marion Denis 297
Markowicz André 297
Martin Marcel 296, 298
Maurin Krzysztof 21
McCarthy Todd 301
Meyerhold Wsiewołod 131
Michajłow Bożidar 300
Michałkow-Konczalowski Andriej 6, 8, 207, 209, 211, 214, 295
Michell Tony 300
Miedwiediew Feliks 13, 300
Mielcarek Mirosława 298
Mizarin Aleksandr 239
Mizoguchi Kenji 93, 125, 146, 148, 149
Młynarz Kazimierz 298

Monticelli Gabriella 302
Moravia Alberto, właśc. A. Pincherle 206—207
Moreau Jeanne 137
Munch Edvard 56
Munk Andrzej 146
Musorgski Modest 171
 Borys Godunow 12, 13, 170—171

Netzeband Günter 297, 299
Neuger Leonard 19, 303
Niedzielski Lech 300
Nillson Björn 299
Novalis, właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg 59
Nowosielski Jerzy 19, 21

Ogorodnikowa Tamara 243
Olmi Ermanno 178
 Oni walczyli za ojczyznę (Oni srażalis' za rodinu) 159
Ornatowski Zdzisław 294, 295
Osietynski Oleg 294

Panczenko Aleksandr 20
Pantel M. 298
Paradzanow Siergiej 146
Pasternak Boris 26, 27
Paweł, św. 16
Pawlak Edward 299
Pawłow Iwan 27
Persson Bo 299
Petraglia Sandro 8, 296
Petrarca Francesco 273, 279
Picasso Pablo, właśc. Pablo Ruiz Picasso 46, 79
Pitera Zbigniew 294
Plutarch 289
Płatonow Andriej 33
Podgórzec Zbigniew 5, 20, 21, 296, 297, 301
Porro Maurizio 12, 300, 302
Prokofjew Siergiej 245
Prokopiuk Zbigniew 17
Proust Marcel 28, 241
Przybylski Ryszard 20
Pudowkin Wsiewołod 197
 Koniec Sankt-Pietiersburga 197
Pulkkista Pirjo 301

Purcell Henry 244—245
Puszkina Aleksandr 20, 30, 48, 52, 55, 63, 64, 65, 89, 121, 171, 183, 197, 243,
245, 273, 279
Borys Godunow 64, 171
Do poety 183
Prorok 52
Pyhäälä Jaakko 298

Raczkiewicz Stanisław 297
Raillard Florence 302
Rajzman Julij 250—251
Ramotowska Grażyna 297, 298
Reczek Józef 17
Rerberg Georgij 123, 247, 258
Resnais Alain 240
Rewicz K. 296
Rimbaud Jean Arthur 57
Rojc Aleš 298
Romaniuk Kazimierz 15
Romm Michaił 6, 7, 92, 93, 202, 204
Dziewięć dni jednego roku (Diewiat' dniej odnogo goda) 202
Zwyczajny faszyzm (Obyknowiennyj faszyzm) 93
Rondi Gian Luigi 297, 299
Rublow Andriej, św. 16, 67, 207—209, 211—220, 222, 226, 235
Rzym, miasto otwarte (Roma città aperta) 158

Sand George, właśc. Aurore Dudevant 52
Sartre Jean Paul 206—207
Schiller Friedrich 59
Schiller Hans 299
Schlegel Hans Joachim 302
Schnitzer Jean 295, 296
Schnitzer Luda 295, 296
Sergiusz (Radoneński), św. 218, 226
Sewen Adam 294, 301
Siedmiu wspaniałych (The Magnificent Seven) 144—145
Sineux Michel 301
Smaga Józef 16
Smykowska Elżbieta 303
Sobolewski Tadeusz 301
Sołomin Jurij 184
Sołonicyn Anatolij 214—215, 258, 267
Sołowjow Władimir S. 21
Spielberg Steven 66, 176, 177

Sporek-Czyżewska Małgorzata 300
Sprawa Kramerów (Kramer contra Kramer) 180
Stalin Iosif, właśc. I. W. Dżugaszwili 141, 143
Stanisławski Konstantin 97, 130—131
Stefaniak Andrzej 298, 299
Steiner Rudolf 285, 292
Strugacki Arkadij 11, 253
Strugacki Borys 11, 253
Piknik na skraju drogi 11, 253
Suikannen Riita-Lisa 299
Surkowa Olga 297, 298
Swetoniusz 289
Sworcow Siergiej 140
Szekely Gabriella 298
Szekspir William 11, 27, 52—53, 85, 89, 143, 243, 259, 288—289
Hamlet 11, 12, 243, 259, 288—291
Makbet 143
Szilágyi Akos 302
Szolochow Michaił 158
Zaorany ugór 158
Szostakowicz Dmitrij 9, 190
Szymańska Janina 295

Tairow Aleksandr, właśc. A. J. Kornblit 131
Tarkowska Larisa 34
Tarkowska Marina 5, 23
Tarkowski Aleksandr 5
Tarkowski Andriej Andriejewicz 13, 14
Tarkowski Andriej Arseniewicz
Andriej Rublow (tyt. pierwotny *Pasja według Andrieja*), scenariusz
207, 295, 303
Andriej Rublow, film 8, 9, 15, 35, 120, 161, 165—166, 170, 172, 190—191,
207—226, 236, 243, 259—297
Biały, biały dzień, scenariusz 10
Biały dzień, nowela 296
Czas utrwalony (tyt. oryginalny *Zapieczatlennoje wriemia*, tyt. prze-
kładów: *Die versiegelte Zeit*, *Sculpting in Time*, *De verzegelde*
tijd), książka 12, 14, 15, 17, 302
Dziecko wojny (Iwanowo dietstwo), proponowany tyt. polski *Dzie-
ciństwo Iwana* 7, 8, 96, 166, 183, 190, 195—207, 209—210, 247, 294—
—295, 299
Dzisiaj przepustki nie będzie (Siegodnia uwolnienija nie budiet), film
szkolny 6
Hoffmanniana, scenariusz 35, 297

Koncentrat, etiuda filmowa 6
Mały marzyciel (Katok i skripka), proponowany tyt. polski *Walec i skrzypce* 6, 7, 15, 195, 294
Nostalgia (Nostalghia) 11, 12, 19, 174, 268—281, 287, 300, 301
Ofiarowanie (Offret-Sacrificatio) 14, 20, 183, 281—287, 302, 303
Solaris 9, 10, 16, 41, 63, 120, 163, 166, 168, 185, 190—191, 227—239, 256—257, 286, 296, 297
Spowiedź, zamysł *Zwierciadła* 10
Stalker (Stalkier) 11, 17, 21, 82, 163, 173, 253—268, 286, 291, 298, 300
Tempo di viaggio, film dokumentalny 11, 300
Zwierciadło (Zierkało) 10, 11, 17, 41, 105, 106, 111, 113, 123, 150, 167, 173, 182—183, 239—253, 257, 298—299
Tarkowski Arsienij 5, 13, 26, 27, 239, 300
 Poemat o dzieciństwie 239
Tassone Aldo 299, 300
Teofan Grek 215—216, 218
Thirard Paul Louis 301
Tieriechowa Margarita 106
Tiutczew Fiodor 58
Tołstoj Aleksiej 32
Tołstoj Lew 15, 20, 21, 30, 31, 32, 65, 67, 89, 105, 118, 119, 145, 158, 182, 218, 240, 274
 Anna Karenina 56, 119
 Dzieciństwo, lata chłopięce, młodość 240
 Opowiadania sewastopolskie 158
 Śmierć Iwana Ilicza 105
 Wojna i pokój 187
Tooley John 170
Tornabuoni Lietta 301
Truffaut François 148, 161
 400 batów (Les quatre cents coups) 148
Turgieniew Iwan 32
Turowskaja Maja 6, 7, 8, 9
Tuwim Julian 184

Uijterlinde Arjen 302
Urusiewski Siergiej 204

Valéry Paul 86
Veress Jozsef 296
Vigo Jean 93, 146, 148
 L'Atalante 93
 Zéro de conduite 93, 148
Vinci Leonardo da 40, 105, 106, 145, 244, 284

Vogel Christa 303
Volonté Gian Maria 184
Voltaire właśc. François Marie Arouet 90

Wachtangow Jewgienij 131
Wagner Richard 59
Wajda Andrzej 146
 Popiół i diament 146
Walisiak Anna Maria 301
Watała Elwira 297
Welles Orson 177
Wiechno Barbara 296
Wierina Tamara 5
Wiszniakowa Maria 5
Witt Sanna 302
Wójcicka Urszula 20
Wójcik Jerzy 110, 146

Zabołocki Nikołaj 26
Zamanski Władimir 195
Zanussi Krzysztof 5, 12
Zola Émile 100
Zoszczenko Michaił 27

Żdanow Andriej 27

Spis rzeczy

Przedmowa (<i>Seweryn Kuśmierczyk</i>)	5
--	---

O sobie i zasadach życia

O swoim dzieciństwie	23
O sobie	29
O kobiecie	41
Kim jest artysta?	44
O istocie sztuki	60
O potrzebie duchowości	69

Rzeźbienie w czasie

Pierwsze kroki w filmie	92
O sztuce filmowej	95
Kolor w filmie	122
O reżyserii i pracy z aktorem	124
O filmie jako towarze	132
O poetach kina	136
Federico Fellini	150
O <i>Nazarinie</i> Luisa Buñuela	154
O swojej twórczości	160
Spotkanie z widzem	175

O swoich filmach

O filmie <i>Mały marzyciel</i>	195
O filmie <i>Dziecko wojny</i>	195
O filmie <i>Andriej Rublow</i>	207
O filmie <i>Solaris</i>	227
O filmie <i>Zwierciadło</i>	239
O filmie <i>Stalker</i>	253

O filmie <i>Nostalgia</i>	268
O filmie <i>Ofiarowanie</i>	281
Zamierzenia...	287
Bibliografia	294
Indeks nazwisk i tytułów	304

Wkrótce nakładem Wydawnictwa Pelikan ukazą się:

Andriej Tarkowski

CZAS UTRWALONY

Reżyser — czerpiąc z doświadczeń własnej drogi twórczej, odwołując się do zasad, którym starał się być wierny, i tradycji pozytywnej — przedstawia z dużym zaangażowaniem własną wizję sztuki filmowej. Jej zadaniem jest oddziaływanie na umysł i ducha człowieka, aby mógł on wspiąć się w czasie swojego życia na wyższy poziom rozwoju duchowego. *Czas utrwalony*, obok myśli o posłannictwie sztuki i obowiązkach artysty, zawiera głębokie spostrzeżenia związane z istotą kina, zadaniami reżysera, problemami, jakie rodzą się w czasie jego współpracy ze scenarzystą, scenografem, operatorem i aktorami. Osobny fragment książki jest poświęcony spotkaniu z widzem. Odrębne rozdziały przynoszą refleksje związane z poszczególnymi filmami: *Dzieckiem wojny*, *Nostalgia*, *Ofiarowaniem*.

W tekst zostały wkomponowane, w układzie zaaprobowanym przez autora, liczne fotosy i zdjęcia oraz wiersze, które reżyser wykorzystał w swoich filmach. Tworzą one odrębny, towarzyszący lekturze nurt myśli i wspomnień.

Książka Andrieja Tarkowskiego, wydana po raz pierwszy w roku 1984 na Zachodzie, ukazała się już w kilku krajach. Przekładu na język polski dokonano z manuskryptu poprawionego i uzupełnionego przez artystę na krótko przed śmiercią.

OFIAROWANIE

Scenariusze i postzapisy

W dwóch tomach zostały zebrane scenariusze, których Andriej Tarkowski był autorem lub współautorem (zrealizowane oraz nie

zrealizowane), a także scenariusze napisane dla reżysera przez innych autorów. Tekstom literackim towarzyszy — po raz pierwszy w polskiej praktyce filmoznawczej — formuła postzapisu, uwidoczniająca zmiany wprowadzone przez Tarkowskiego w trakcie pracy nad filmem. Książkę, ilustrowaną licznymi fotosami i nie publikowanymi zdjęciami z archiwum rodziny reżysera, zamyka pełna filmografia.

Wśród scenariuszy między innymi: *Andriej Rublow*, *Solaris*, *Zwierciadło*, *Hoffmanniana*, *Stalker*, *Ofiarowanie*.

Seweryn Kuśmierczyk

PASJA WEDŁUG ANDRIEJA

Książka omawia w sposób analityczny twórczość Andrieja Tarkowskiego. Autor, przyjmując perspektywę antropologiczną, odsłania głęboką strukturę poszczególnych filmów, prezentuje ich ikonografię, przedstawia rozwój charakterystycznych dla całego dorobku reżysera tematów i motywów. Analiza warstwy obrazowej dzieł rosyjskiego twórcy została dokonana z punktu widzenia teorii znaku i wiedzy o ikonie. *Pasja według Andrieja* ukazuje korzenie artystycznej i filozoficznej postawy Tarkowskiego oraz jego głębokie więzi z kulturą rosyjską. Równocześnie udowadnia tezę o uniwersalności podejmowanej przez artystę problematyki, podkreślając jej znaczenie dla współczesnego człowieka.

Książka polemizuje z opiniami wyrażonymi w wydanych dotychczas opracowaniach twórczości reżysera. Autor akcentuje obecność głębokich treści religijnych, stanowiących — jego zdaniem — o wyjątkowej pozycji Tarkowskiego wśród twórców filmowych.

Część analityczną uzupełnia obszerna bibliografia.