

HANNA PRZYBYSZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Wydział Filozoficzny

oraz

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM

e-mail: hanna.przybysz@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-1174-6284

DOI: 10.34813/ptr3.2021.4

Przeświecanie idei Boga w sztuce, czyli o symbolice katedry gotyckiej w *Nostalgii* Andrieja Tarkowskiego

Shining the idea of God in art, or about the symbolism
of the Gothic cathedral in *Nostalghia* by Andrei Tarkovsky

Abstract. “Nostalghia” (1983) by Andrei Tarkowski is an outstanding materialization of Hegel’s concept of a work of art. The film is that pretense which is a bridge between perceptually perceptible matter and inexpressible idea. It is a work of art that, in a mediated way, abolishes the dialectics of sensory and conceptual experience and becomes in itself a beauty shining through a metaphysical, even mystical thought, elusive and elusive. Nothing essentially defines Tarkowski’s cinema, and in particular “Nostalgia”, whose main symbolic heroine is a gothic temple that embodies the idea that shines through through the symbolism of light. Inexpressible for centuries, intuition of the Soul, God, Creator – is realized through the gothic cathedral. There is a great return to the sources, to the Absolute – to the worlds of Plato, Pseudo-Dionysius Aeropagita and divine light. The idea behind Tarkowski found a material, architectural medium, which with its majesty expresses the heart and soul – speaking in silence with eternity. Perhaps a work of film art, as a synthesis of arts, can be the most perfect medium known to man, which allows, by uniting a variety of rich means of expression, to capture and visualize the inexpressible. The idea of God.

Keywords: Andrei Tarkovsky, *Nostalghia*, the idea of God in art, Hegel, symbolism of light, Gothic cathedral, mysticism in art film, metaphysics in art film.

Religia i sztuka to dwie strony tego samego medalu.

Andriej Tarkowski

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.

Ludwig Wittgenstein

Próba pisania o jakimkolwiek aspekcie dzieła pojedynczego, lub też o całościowej twórczości Andrieja Tarkowskiego, prowadzi do poczucia niemożności doświadczenia, choćby na moment, wielkości duszy rosyjskiej tego „najbardziej rosyjskiego wśród rosyjskich filmowców” (Zanussi, 2010), podobnie jak Fiodora Dostojewskiego wśród pisarzy. Gdy tylko wydaje się, że majaczący w oddali obraz zaczyna nabierać klarowności, po chwili rozmywa się i ulatnia, równocześnie pozostawiając nieuchwytnie wrażenie bycia bliżej tej transcendentnej tajemnicy, która kryje się w duszy ludzkiej od zarania dziejów. Bycia bliżej Absolutu – tak blisko, że bliżej już być nie można – stanu mistycznego dostępnego jedynie nielicznym¹. Siódma teza *Traktatu* Wittgensteina, zawarta w motcie, zostaje po latach podniesiona, „odwrócona” i sparodiowana przez Derridę, który pisze, że: „Czego nie można powiedzieć, tego tym bardziej nie można przemilczeć, lecz to napisać” oraz „Co można powiedzieć, należy przemilczeć, o czym można mówić, o tym trzeba milczeć” (Markowski, 1999, s. 201–218). Tradycja filozoficzna odnosząca się do *inexpressibilibus* sięga czasów Platona, Plotyna, Pseudo-Dionizego Aeropagity, Mistra Eckharta, aż po Hegla, Wittgensteina i Derridę właśnie. Wydaje się, że Tarkowski, hołduje wszystkim postulatom powyższych filozofów i realizuje je konsekwentnie w swojej twórczości. Żaden z reżyserów nie potrafi tak jak Tarkowski, za pomocą najprecyzyjniejszych, dostępnych człowiekowi środków wyrazu, doprowadzić do poczucia transcendencji i obcowania z Bogiem. Tarkowski w swojej twórczości dokonuje próby owego zbliżenia, którą Dostojewski opisuje: „jestem może przeklęty, jestem może nikczemny i podły, ale niech mi wolno będzie przycisnąć usta do skraju szaty, w którą przyobleczon jest mój Bóg; może w tej samej chwili idę za diabłem” (Dostojewski, 1970, s. 269). Taki też zamiar i idea zbliżenia do Boga oraz pokonania ludzkich słabości i niedoskonałości są immanentną cechą twórczości reżysera:

[...] prawość, brak samozadowolenia, współczucie dla cierpiących i gorliwe poszukiwanie Wiary, Ideału, Dobra [...]. W człowieku interesuje mnie gotowość do służenia wyższej sprawie, niezdolność do pospolitej, małostkowej „moralności” [...], człowiek, który widzi sens istnienia w walce z ukrytym w nas złem i pragnie wspiąć się w ciągu swego życia na choćby nieco wyższy poziom duchowy. (Tarkowski, 2007, s. 214)

¹ Tematykę korelacji sztuki i religii podnosi Katarzyna Jarosińska-Buriak, zob. (2013). *Twórczość i transcendencja. O kilku wątkach koncepcji estetycznej Andrieja Tarkowskiego*. W: I. Ndiaye, M. Sokołowski (red.), *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*. Toruń.

Jedną z mistrzowskich realizacji tychże słów jest dzieło reżysera z 1983 roku – *Nostalgia*. 23 maja 1983 roku, w dniu, w którym Tarkowski pisze w swoim dzienniku o prezentacji *Nostalgii* w Cannes, pojawia się wpis:

[...] czasami zadaję sobie pytanie, czy naprawdę możemy twierdzić, że twórczość artystyczna jest stanem duszy. Dlaczego? Może dlatego, że człowiek próbuje naśladować Stwórcę. Czy powinien? Czy nie jest śmieszny próbując imitować Stwórcę. Tego, któremu służymy? Jednak zakładamy naszą odpowiedzialność przed Stwórcą i korzystamy z wolności, którą nam powierzył, aby zwyciężyć zło, które jest w nas, aby przezwyciężyć trudności, które napotykamy na naszej drodze ku Panu, aby dojrzeć w sensie duchowym i aby wyjść poza to wszystko, co jest w nas niskie i złe. (Tarkowski, 1998, s. 358)

Tarkowski zatem wykorzystuje ową wolność tworzenia, by zachęcić widza do refleksji nad własną egzystencją. W niniejszej pracy wykazę, że w analizowanym przeze mnie filmie zarówno kategorie niewyraźnej idei Boga, jak i proces odrzucania ziemskich instynktów, „pospolitej, małostkowej moralności” oraz dojrzewania i wzrastania duchowego człowieka ilustrowane są dyskretnie przez reżysera w tle fabuły figurą katedry gotyckiej, która stanowi główną bohaterkę symboliczną dzieła.

Katedra gotycka

Metafizycznie, symbolika świątyni gotyckiej odnosi się do boskiej doskonałości i ją „wyróżnia”. Bóg to doskonała, nieskończona wieczność, jedność i nieskończoność – pozbawiona początku i końca, podobnie jak koło. W koncepcji kosmologicznej koło symbolizuje Niebo, kwadrat zaś, jako najdoskonalszy wielokąt o czterech bokach odnosi się bezpośrednio do świata fizycznego. Fundamentalne założenie średniowiecznego obrazu świata było odzwierciedleniem matematycznego porządku we wszechświecie. Geometria, aż do czasów nowożytnych, uważana była za naukę świętą i stanowiła podstawę sakralnej architektury średniowiecznej. „Każdy musi pamiętać, że dla człowieka średniowiecza geometria była boską działalnością. Bóg był Wielkim Geometrą i jego koncepcja inspirowała architektów” (Stróżecka, 2014). Koło i kwadrat symbolizują obecność boskiego pierwiastka we wszystkim, co jest związane z ziemią i człowiekiem. Średniowieczna koncepcja Boga-Architekta została ucieleśniona w powstaniu „świętej geometrii”, która najdoskonalszy wyraz znalazła w chrześcijańskiej symbolice katedry. Budowana była na planach koła i krzyża i owa świątynia stała się Królestwem Niebieskim na ziemi – stała się idealnym odzwierciedleniem kosmosu, zbudowanego właśnie na harmonijnych wzorcach nadanych przez Stwórcę (Stróżecka, 2014, s. 1–10). Dzięki wielkim, strzelistym oknom stała się sama w sobie iluminacją dającą światło-drogowskaz człowiekowi, aby zmartwychwstał ku życiu wiecznemu w rajskiej szczęśliwości, wracając do źródeł życia. Owa idea, jest dziełem Pseudo-Dionizego Areopagity: Bóg to światłość, a nadbytowe Piękno jest przyczyną proporcji i blasku – i dzięki światłu, iluminuje byty materialne i obleka je promieniami, tym samym dając im udział w tworzeniu Dobra i Piękna, będącymi ilustracją relacji Absolutu wobec stworzenia. Jak pisze Pseudo-Dionizy: „Można zatem tworzyć kształty stosowne

dla rzeczy niebiańskich nawet z najlichszych cząstek materii, gdyż i sama materia, biorąca swe istnienie z prawdziwego piękna, zachowuje w całym swym układzie pewne ślady umysłowego piękna” (Tatarkiewicz, 2009, s. 40).

Przenikające i „rozsadzające” konstrukcję katedry gotyckiej światło, dematerializuje ją i stanowi ważny element teologicznego przesłania świątyni – w owym blasku mistyczna obecność Boga staje się zmysłowo uchwytana. Dychotomia pomiędzy naturą fizyczną i znaczeniem teologicznym zanika, osiągając *j e d n i ę* mistycznego pojmowania światła rzeczywistego jako analogii światła boskiego. Świątynie gotyckie przesycane są jasnością, strzelistością i lekkością oraz iluminacją barwnych witraży, będących odzwierciedleniem Boga jako światłości najwyższej, oblekającej swym blaskiem i spajającej wszelkie byty widzialne i niewidzialne. Te byty zaś w zależności od tego, jak bardzo nasycone są wiarą, odbijają ją, a ona powraca do Stwórcy.

Wejście do katedry otwiera przed człowiekiem obietnicę wstąpienia do nieba, jednak jedynie poprzez Jezusa będącego Bramą. Portal świątyni jest potrójny, nawiązując do Trójcy Świętej z centralną postacią Chrystusa. Długa nawa prowadząca ku ołtarzowi odzwierciedla drogę człowieka od narodzin, przez całe życie, ku Bogu – ku wschodowi słońca – najwyższej światłości (wejście katedry zawsze zorientowane jest od strony zachodniej; ołtarz: wschodniej – wskazując, że właściwa droga wiedzie ku początkom istnienia, źródłu rodzącego się światła; Evdokimov, 1999). Jak pisze Justyna Sprutta:

Znaczenie symboliczne posiada [...] zmierzanie od umieszczonego po zachodniej stronie świątyni wejścia ku usytuowanemu od wschodu prezbiterium: jest to podążanie metaforyczną drogą zbawienia ku niebu. Droga ta prowadzi od tego, co świeckie i od tego, co stanowi profanum, krainę ciemności, potępienia czy miejsce panowania Szatana ku symbolizowanemu przez wschodnią część kościoła niebu, Syjonowi, światłości, łasce Bożej i miejscu panowania Boga. Jest to zatem droga od stanu potępienia (konsekwencji grzechu pierworodnego) do stanu zbawienia, czyli z grzechu do łaski. (Sprutta, 2014, s. 232)

I to właśnie na tej drodze nawiązuje się mistyczny i autentyczny dialog z Bogiem, transcendentalnym Absolutem. We wnętrzu świątyni dokonuje się przemiana skazonego grzechem bytu w to, co piękne i dobre (Walczak, 2005, s. 35). Dla człowieka średniowiecznego w ciemności kryło się niebezpieczeństwo i zło, zaś światło było dającym poczucie bezpieczeństwa znakiem Boga. Bóg jest światłem, które przenika cały świat, uświęca i oświeca człowieka. Kwintesencją wiary tamtych czasów było wieloletnie wznoszenie świątyni, rozciągające się w czasie i nadające temu procesowi wymiar wieczny, zamieniający grzeszną doczesność w czas święty (wymiar horyzontalny, materialny). Z kolei „wznoszenie świątyni” na poziomie metafizycznym odzwierciedla wzrost człowieka i jego drogę ku światłu – do doskonałości i jedni. Symbolizuje wzrost duchowy, porzucający pragnienie egoistycznego, „dziecinnego” szczęścia, w imię wzniesienia się ponad doczesne pragnienia i osiągnięcia uniwersalnego Absolutu (wymiar wartościowy, abstrakcyjny). Antoni Stępień pisze tak:

Absolut to byt niezłożony (prosty), niezmienny (wieczny), aktywny. Absolut, będąc samym istnieniem, nie ma w sobie żadnej potrzeby (racji) nabywania lub warunku (racji)

utruty czegoś, ponieważ nie ma w sobie jakiegokolwiek potencjalności. Jest tylko aktem – czystym aktem istnienia. Będąc samym istnieniem, jest w pełni istnienia (nie ma w nim niczego, co by to istnienie ograniczało), jest w pełni bytem. Jest z tego tytułu doskonale tym, czym jest, sobą. (1995, s. 202)

Zatem celem człowieka powinien być czysty akt istnienia i osiągnięcia doskonałości.

Od mroku do iluminacji. Nawą, od kruchty do prezbiterium

*Wszystko znajduje się gdzieś indziej. A byt, który nie jest na swoim miejscu,
jest na wygnaniu. Tak więc wszelki byt, poczynszy od praaktu, jest bytem
na wygnaniu i wymaga sprowadzenia z powrotem i zbawienia.*

Gershom Scholem

Nostalgia Andrieja Tarkowskiego jest filozoficzną opowieścią o takiej czasoprzestrzennej „budowie-podróży” człowieka – od klaustrofobicznego mroku łona matki, do wiecznej i nieskończonej światłości – o drodze powrotnej z wygnania. Przy czym czasoprzestrzeń ta ma charakter *sensu largo* i mistyczny, i materialny – jest równocześnie funkcją psychiki, ale też neutralną siatką współrzędnych, osadzającą wydarzenia i obiekty w konkretnym miejscu i w czasie rzeczywistym „tu i teraz”. Człowiek z natury dąży do bezpieczeństwa i owinięcia się płaszczem ochronnym. Jednak bezpieczeństwo to jest egzystencjalną, heideggerowską iluzją i ucieczką, wymagającą odwagi wyjścia poza strefę komfortu i odważnego udania się w „niebezpieczną podróż”².

W filmie linia podróży wyznaczona jest od aspektu macierzyństwa, włoskich Madonn (kameralna, wiejska świątynia), które odwiedza główny bohater, przez rosyjski dom i własną rodzinę ukazaną w jego wizjach, nieokreśloną nostalgię, spowodowaną nie tylko wykorzeniem, ale poczuciem pustki i bezsensu losu ludzkiego, przez intuicję, że życie to coś więcej niż indywidualne, egoistyczne szczęście – aż do porzucenia ziemskich emocji, uczuć i instynktów i zawierzenia się wyższej idei oraz wartościom duchowym (gotycka katedra). Wydaje się, że rozpacz, poczucie pustki i sięganie „wyżej

² Rozbrzmiewają w tym miejscu słowa dzieła Martina Heideggera z 1927 roku – *Bycie i czas* – którego koncepcja „Dasein”, czyli „bytu przytomnego”, wprowadziła większość motywów i pojęć, które charakteryzują tradycję późniejszej myśli egzystencjalistycznej: granicznych doświadczeń lęku, nicości, nihilizmu i śmierci; napięcia między jednostką a „publicznością”, nacisku na ziemski lub „umiejscowiony” charakter ludzkiej myśli i rozumu oraz odrzucenie nauki (wyjaśnienia przyczynowego), jako słusznych ram dla zrozumienia człowieka; oraz wprowadzenia autentyczności, jako normy tożsamości, związanej z projektem samookreślenia poprzez wolność, wybór i zaangażowanie. Po Heideggerze, u J. P. Sartre’a, pojawia się postulat człowieka rozumianego jako *p r o j e k t*; człowieka tożsamoego jedynie z tym, czym siebie samego czyni – całkowicie odpowiedzialnego za własne istnienie, za swoją indywidualność oraz wszystkich innych ludzi. Wybór tejże drogi jest afirmacją wartości naszych wyborów – skoro nasz byt nie jest zdeterminowany, człowiek jest wolnością. Zaprzeczenie zaś powyższej, „projektowej”, ontogenetycznej drogi, to zasłanianie się iluzją prowadzącą do człowieka „zakłamanego”, „tchórza” i „łajdaka”, uciekającego od świata rzeczywistego. Sartre bezpośrednio nawiązując do Kierkegaardowskiej „trwogi Abrahama”, oraz odnosząc się do Heideggera, wskazuje na fundament egzystencjalizmu: całe życie człowieka napiętnowane jest przez kategorię niepokoju, wyobcowania, samotności oraz beznadziejności, źródłem której jest owo osamotnienie. Jedynym wyjściem jest odnalezienie wartości w świecie idei. Zob. Heidegger (2004), Sartre (1998).

i dalej” – ku abstrakcji – związane są równocześnie ze zwątpieniem i porzuceniem ziemskiego doświadczenia, będącego podwaliną duchowego wzrostu człowieka, a które to akty są bezpośrednim udziałem głównych bohaterów filmu. Dostojewski w *O piekle i ogniu piekielnym mistycznej medytacji*, pisze wyraźnie o konsekwencjach „pominięcia” i porzucenia tegoż doświadczenia, będącego „pomostem” ku Bogu:

„Czym jest piekło?” I sądzę tak: „To cierpienie, że nie można już bardziej kochać”. Raz jeden, w nieskończonym bycie, niewymiernym w czasie i przestrzeni, dano istocie duchowej, stawiając ją na ziemi, możliwość powiedzenia: Jestem i kocham. Raz, tylko raz jeden, dano jej mgnienie miłości czynnej, ż y w e j i w tym celu dano jej życie ziemskie, i czas, i jego kresy, i cóż: owa istota szczęśliwa odrzuciła bezcenny dar, nie oceniła go, nie pokochała, spojrzała pogardliwie i stała się nieczuła. Ta istota, opuściwszy ziemię, widzi łono Abrahama [...] i raj ogląda, i do Boga wzbić się może, lecz tym się właśnie zadრęcza, [...] Albowiem widzi wyraźnie i sama sobie mówi: „Teraz już mam wiedzę, i choć zapragnąłem miłości, w miłości mej nie będzie już bohaterstwa, nie będzie ofiary, albowiem skończone jest moje życie na ziemi [...]”. (Dostojewski, 1995, s. 442–443)

Droga, którą przechodzi człowiek oraz jej uniwersalność i metafizyczna jedność, wyrażona jest w filmie Tarkowskiego pod postacią dwóch głównych bohaterów, reprezentujących kultury Wschodu i Zachodu, różnie pojmujących ową miłość. Rosjanin Gorczakow jest pisarzem, zwiedzającym Włochy śladami artysty, o którym pisze, jednakże szybko okazuje się, że nie zbiera on materiałów do książki, że jego podróż to wewnętrzna wędrówka, spowodowana tęsknotą za krajem rodzinnym, nostalgią i kryzysem wartości. Już na początku filmu mówi: „obrzydły mi te wasze cuda, nie chcę już niczego, nawet waszego piękna, dłużej nie wytrzymam, mam dość” (jest obojętny również na ziemskie uczucia, odrzucając zaloty swojej tłumaczki, towarzyszki podróży). Rosyjska forma nostalgii to jedna z najcięższych postaci tego cierpienia. Jak pisze reżyser:

Zamierzałem opowiedzieć – pisze Tarkowski w *Czasie utrwalonym* [...] – o rosyjskiej formie nostalgii, o szczególnym i niepowtarzalnym stanie ducha, który rodzi się w nas Rosjanach, gdy znajdujemy się z dala od ojczyzny. Chciałem opowiedzieć o decydującym dla Rosjan przywiązaniu do swoich korzeni narodowych, przeszłości i kultury, do ziemi ojczystej, przyjaciół i krewnych [...]. Rosjanie nie potrafią przeorientować się i szybko dostosować do nowych okoliczności życiowych. Cała historia emigracji rosyjskiej potwierdza, że Rosjanie są, jak to się mówi na Zachodzie, „złymi emigrantami”. Ich tragiczna niezdolność do asymilacji oraz niezręczne i przychodzące z trudnością próby dopasowania się do obcego stylu życia są ogólnie znane. (Kuśmierczyk, 2012, s. 354).

W wywiadzie udzielonym w przeddzień premiery filmu reżyser dodał: „pojmuję to słowo w jego rosyjskim sensie, to znaczy śmiertelnej choroby. Rosyjska nostalgia to totalna, pozbawiona nadziei rozpacz” (Kuśmierczyk, 2012, s. 354). I tak, w opozycji do rosyjskiej nostalgii i egzystencjalnego stuporu oraz rozpaczycy Gorczakowa stoi Włoch Domenico – wierzący w Boga bezgranicznie i z pozoru irracjonalnie – wyrzucony poza nawias społeczeństwa, po tym, jak na siedem lat zamknął siebie i swoją rodzinę w domu, w oczekiwaniu na Apokalipsę. Jego wiara graniczy z obłąkaniem, ale to on jest paradoksalnie ucieleśnieniem rosyjskiego człowieka cerkiewnego, która to religia zakłada, że to właśnie ułomni umysłowo i psychicznie

są znacznie bliżej Boga, niż ludzie zdrowi (*vide*: F. Dostojewski). Losy Gorczakowa i Domenica przeplatają się nieustannie, by osiągnąć symbiozę w scenie przejścia z egoistycznego indywidualizmu Gorczakowa do świata Uniwersum Boskiego Absolutu – świata Domenica. Owo przejście następuje we śnie, tuż po słowach wiersza Arsenija Tarkowskiego – „jak pod dachem czyjegoś domu, zapalić się pośmiertnie, jak Słowo” – gdy Gorczakow w odbiciu w lustrze szafy widzi swoje włoskie *alter ego*: Domenica, i wstępuje następnie do katedry gotyckiej. To we wnętrzu świątyni, podczas, gdy Gorczakow przemierza jej wnętrze, z offu dobiega rozmowa:

- Panie, słyszysz chyba, jak on się modli. Dlaczego nic mu nie powiesz?
- Wyobraź sobie, co by było, gdyby usłyszał mój głos.
- Pozwól mu chociaż odczuć, że jesteś.
- Cały czas daję mu znaki, ale on tego nie zauważa. (*Nostalgia*, 1983)

W obliczu powyższego przeżycia bohater „budzi się” i wstępuje na wyższy poziom rozwoju duchowego, bowiem jest świadomy własnej małości, a równocześnie pojawia się u niego imperatyw „wertikalnego działania”. Już nie tylko poddania się własnej słabości i biernej stagnacji. Staje się „płomieniem i świecą”. Słowa wspomnianego wyżej wiersza Arsenija Tarkowskiego, *Rozchorowałem się w dzieciństwie*:

[...] mówiące o człowieku stapiającym się w trakcie swojego życia jak woskowa świeca, pozostają w związku z przenoszeniem przez basen zapalanej świecy przez Gorczakowa. [...]. *Nostalgia* związana z przebywaniem poza ojczyzną zespala się z tęsknotą za utraconą przez człowieka równowagą duchową [...]. Próba przeniesienia świecy przez basen, może być odczytana jako zawarta w *Nostalgii* przypowieść o drodze ludzkiego życia. Jej istotą byłoby przenoszenie płomienia świecy - wewnętrznego światła, podtrzymywanego przez wypalający się stopniowo wosk, będący symbolicznym odpowiednikiem ludzkiego ciała. (Kuśmierczyk, 2012, s. 360–365)

I tak, zgodnie z tezą Seweryna Kuśmierczyka, obaj bohaterowie: Domenico publicznie, z krzykiem na ustach – wielkim jak dusza i sztuka włoska – zamienia się w żywą pochodnię, Gorczakow zaś, w głębokiej ciszy duszy rosyjskiej, wytrwale i spokojnie, z tłym się niewielkim płomykiem zamkniętym w dłoniach, poddają się transcendencji życia ziemskiego w wieczne. Pustka w duszy Gorczakowa zostaje zalana bezgraniczną, pozornie szaleńczą wiarą Domenica, który w akcie publicznego samospalenia oddaje jej żar w służbie ognia nieśmiertelnego. Równolegle w akcie przedśmiertnej wiary, w przejmującej, pokornej i niemej, dziewięciominutowej scenie, Gorczakowowi po wielu próbach udaje się przenieść niegasnący płomień świecy przez basen, by tym samym zakończyć swoją ziemską wędrówkę. Dokonuje aktu, którego uczynienie Domenicowi uniemożliwił małostkowy lud rodzinnego miasteczka (zakładający, że bohater chce się utopić i „ratujący” go przy każdej próbie), a który to akt był celem jego życia. Owe pragnienia i przeczucia wyższej idei zlewają się, fluktuują nieustannie i zamieniają miejscami – niezmiennie jednak zmierzają ku wybawieniu z cierpienia ziemskiego i prowadzą do realizacji idei wiecznej harmonii. Następuje synteza obu religii i kultur, zapowiedziana przez Gorczakowa na początku filmu: aby owe kultury się zrozumiały musi nastąpić zniesienie granic, granic państwowych. Równocześnie Domenico nawołuje na rzymskim placu do

zniesienia granic międzyludzkich, wymieszania się i zjednoczenia. Rosyjską duszę Górczakowa, drogę od bezpiecznego łona matki, tęsknoty za rodziną i ziemią ojczystą, wyraża publicznie na rzymskim placu, w emfazie, właśnie Domenico: „życie jest proste, wystarczy wrócić do miejsca, w którym wstąpiliście na złą drogę. Trzeba wrócić do źródeł życia i starać się nie zmacić ich wody”. Ta nieuświadomiona jeszcze przez Górczakowa myśl, urzeczywistnia się w onirycznym obrazie śpiącej, niczym na ołtarzu, ciężarnej kobiety, nad którą stoi w mroku bohater, podczas gdy ona osnuta jest delikatnym prezbiteriańskim światłem.

U bram wieczności

*Symbol nie ogarnia i nie wyjaśnia niczego,
lecz wskazuje na jakiś jeszcze transcendentny,
niejasno przezuwany sens, którego nie można by w wystarczającym stopniu
wyrazić za pomocą żadnego słowa naszej aktualnej mowy.*

Carl G. Jung

Po śmierci Górczakowa ową postulowaną przez Domenica „niezmąconą wodę” wyraża na planie filmowym kałuża, symbolizująca spowite mrokiem wody płodowe i fundamentalne bezpieczeństwo, a w której odbija się triforium strzelistych okien monumentalnej gotyckiej katedry, symbolizujące światło napływające do pozbawionej wiary duszy. Na potwierdzenie powyższej intuicji przytoczę słowa Seweryna Kuśmierczyka:

Trzy okna usytuowane w nawie monumentalnej gotyckiej katedry, symbolizujące dla średniowiecznych budowniczych Boga Trójjedyne, kształtują światło odbijające się w powierzchni kałuży, przy której siedzi Górczakow. Jest to obecność światła, które dostrzeżone przez człowieka może pomóc mu w rozproszeniu wewnętrznego mroku. (2012, s. 374).

Zgodnie z metafizyczną koncepcją Platona świat widzialny jest tylko wizerunkiem niebiańskiej rzeczywistości, a świat materialny to tylko cień rzeczywistości doskonałej, będący pomostem ku Bogu. Tarkowski jest całkowicie świadomy tejże intuicji, pisze o niej wielokrotnie, oraz doskonale ją wyraża w swoim dziele:

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. Głęboko wierzę, 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 (Ndiaye, Sokołowski, 2013, s. 115).

Czy Gorczakow w chwili śmierci, po długiej, bolesnej, ziemskiej wędrówce odnajduje wspomniany wyżej przez reżysera, odmienny od powszechnie uznawanego rodzaj „szczęścia” oraz spokój? Znajduje on schronienie wraz z psim towarzyszem i swym rosyjskim domem, we wnętrzu włoskiej, gotyckiej świątyni właśnie³. Jej ruiny wskazują na destrukcję, a nawet upadek ludzkiej wiary i cywilizacji, ale brak dachu, ograniczeń sklepienia oraz padający śnieg (którego wody są symbolem nieustannego fizycznie i odwiecznego „ruchu” niebo–ziemia), dają nadzieję na bezpośredni kontakt z niebiańskim, nieskończonym światłem – nadzieję, że nigdy nie jest za późno, by wstąpić na drogę wieczności⁴. Scena ukazuje syntezę, uniwersalność i jedność ludzkiej egzystencji, niezależnie od czasu, przestrzeni, korzeni narodowych, przeszłości i kultury.

Finałowa scena kumulująca konsekwentnie i permanentnie pojawiające się w filmie trójpodziały⁵, przedstawia drogę *stricte* ziemską Gorczakowa: od zachodu „zabrudzonej kałuży”, przez ziemski dom, w stronę świetlistego wschodu ołtarza; oraz podróż duchową ku górze: od dołu – „kałuża-matka”, medytujący Gorczakow, następnie jego rosyjski, wiejski dom, wynoszone są strzelistością włoskiej katedry ku niebu. Ta geometria ruchów poziomego i pionowego – kwadratu – zostaje zamknięta w Kole Życia – w odbiciu okien świątyni w kałuży, metaforycznym źródłu życia ziemskiego, które to okna są nośnikami światła niebiańskiego. Słowa Pseudo-Dionizego Aeropagity „zaprawdę rzeczy widzialne są obrazami niewidzialnych” (Tatarkiewicz, 2009, s. 40), stają się w dziele Tarkowskiego urzeczywistnionym materialnie ciałem. Sam reżyser, jak mawiał, daleki był od symboli i metafor, lecz równocześnie pisze:

[...] muszę jednak przyznać, że końcowe ujęcie *Nostalgii*, w którym rosyjski dom został umieszczony we wnętrzu włoskiej katedry, jest w pewnym stopniu metaforyczne. [...] tworzy złożoną i wieloznaczną całość wyrażającą w sposób obrazowy położenie bohatera, nie symbolizuje jednak niczego, co wymagałoby rozszyfrowania. (Tarkowski, 2007, s. 218)

Zaś analiza wypowiedzi i wywiadów z okresu realizacji *Nostalgii* pozwoliła Sewerynowi Kuśmierczykowi podsumować intencje reżysera:

[...] poświęcał w nich bardzo wiele miejsca – jak nigdy przedtem – istniejącym we współczesnym świecie zagrożeniom dla pełnego, całościowego rozwoju człowieka. Zdaniem reżysera, człowiek powinien rozwijać się w swoim życiu w sposób harmonijny. Świat materialny powinien pozostawać w równowadze ze światem wartości duchowych. Twórca *Nostalgii* uważał, że jeśli ta równowaga zostanie zakłócona, rolę artystów i sztuki –

³ W filmie wykorzystano ruiny katedry pozbawionej zadaszenia, znajdującej się w opactwie San Galano, Siena, Włochy.

⁴ „Pozory absurdałności bytu i ludzkiej egzystencji wystąpić mogą wtedy, gdy nie odróżnia się przygodności (kruchości) i paradoksalności istnienia (w szczególności ludzkiego) od właściwej sprzeczności i nieracjonalności, gdy ograniczenia bytu i płynąca stąd możliwość tragizmu przesłaniają wartość bytu jako warunku i źródła wszelkiego dobra i radości. Jednak akcentowanie [...] absurdałności i bezsensowności istnienia ma swoje uzasadnienie nie tylko w nastrojach i słabości intelektu ludzkiego: istotnie, byt przygodny, niekonieczny, rozpatrywany w izolacji od bytu absolutnego, koniecznego, jest czymś absurdałnym [...]” (Stępień, 1995, s. 205).

⁵ „[...] triadyczny układ form okiennych lub drzwiowych można odnaleźć w innych scenach filmu. Widoczny jest w pokoju Gorczakowa i w domu Domenica. Trzy okna ma pokój, który widzi w swoim śnie Gorczakow. Potrójne okno znajduje się w pokoju, z którego Eugenia dzwoni do Gorczakowa. Brama i dwa okna tworzą płaszczyznę, na tle której Rosjanin czeka przed hotelem na odjazd. Trzy okna pojawiają się także w górnej części schodów, na których stoją ludzie słuchający przemówienia Domenica” (Kuśmierczyk, 2012, s. 374).

w tym sztuki kina – jest jej przywracanie. Zdaniem Tarkowskiego, współczesny człowiek pozostaje w wewnętrznym konflikcie pomiędzy ideałem duchowym a koniecznością życia w świecie zdominowanym przez wartości materialne. (Kuśmierczyk, 2012, s. 375)

Zakończenie

*Nie omyli się, kto powie, że bóstwo jest w obrazie...,
choć nie jest w nim przez zjednoczenie fizyczne.*

Teodor ze Studion

W *Nostalgii* realizacja heglowskiej koncepcji sztuki: „nic nie może być wytworem sztuki, co nie przeszło przez ducha i nie zostało z duchowej, twórczej czynności zrodzone [...]. W ten sposób moment zmysłowy występuje w sztuce jako uduchowiony, ponieważ to, co duchowe, występuje w niej jako takie, co ma właściwości zmysłowe” (Hegel, 1964, s. 69), dokonuje się za pośrednictwem gotyckiej katedry. Idea przyświecająca Tarkowskiemu znalazła materialny nośnik zakorzeniony głęboko w mentalności człowieka z kręgu kultury europejskiej, który to nośnik w swym monumentalnym majestacie emanuje niewyraźnym. Nostalgia wydaje się wybitną materializacją heglowskiej koncepcji dzieła sztuki. Jest owym *p o z o r e m*, który stanowi pomost pomiędzy uchwytną percepcyjnie materią a niedookreśloną, a wręcz niewyraźną ideą. Jak pisze Hegel:

Strona zmysłowa musi rzecz jasna, istnieć w dziele sztuki, ale może ona występować *t y l k o* niejako na powierzchni, *t y l k o* jako pozór zmysłowy [...]. Dlatego też moment zmysłowy w dziele sztuki zostaje w porównaniu z bezpośrednim istnieniem przedmiotów naturalnych podniesiony do poziomu czystego pozoru, a dzieło sztuki stoi pośrodku pomiędzy bezpośrednią zmysłowością a idealną myślą. Nie jest ono jeszcze czystą myślą, ale też, wbrew swej stronie zmysłowej, nie jest już czysto materialnym istnieniem. (Hegel, 1964, s. 67)

I to właśnie metafizyczna, wręcz mistyczna idea Tarkowskiego prześwieca z filmu za pomocą dzieła architektonicznego – *p o z o r u* – które jest symbolem przeświecania niewyraźnej idei w rozumieniu Hegla. W tym przypadku idei Boga. Film stanowi dzieło sztuki, które w zapośredniczony sposób znosi dialektykę doświadczenia zmysłowego oraz pojęciowego i samo w sobie staje się *p i ę k n e m*, przez które *p r z e ś w i e c a i d e a* (Hegel, 1964, s. 41–115).

Mamy zatem w dziele Tarkowskiego do czynienia z fenomenem „transpodwojenia” tegoż *p o z o r u*. Główną bohaterką symboliczną jest gotycka świątynia, będąca sama w sobie średniowiecznym ucieleśnieniem przeświecającej idei poprzez światło i materialną geometrię oraz spełniającą niekwestionowaną funkcję wspierającą trudny, wręcz niewyraźny przekaz zawarty w dziele filmowym. Właśnie za jej pośrednictwem w filmie dokonuje się wielki powrót do źródeł, do Absolutu – do światów Platona, Dionizego Aeropagity i niewyraźnej jedności, za którą człowiek, i jako jednostka, i jako gatunek, tęskni i niezmiennie dąży od tysiącleci. Ludzkość od

zarania dziejów próbuje się zbliżyć do Absolutu, Boga, za pomocą sztuki, by wyrazić to, co się wymyka pojęciowo i jest nieuchwytne w świecie rzeczywistym.

Być może dzieło sztuki filmowej, jako synteza sztuk, może stanowić najdoskonalwsze znane człowiekowi medium, które pozwala za pomocą zjednoczenia różnorodnego bogactwa środków artystycznych (słowo, obraz, muzyka), które same w sobie są „ubogie”, niepełne i ograniczone, wyrazić to, co niewyraźne⁶.

Bowiem, jak pisał Ludwig Wittgenstein: „Jest zaiste coś niewyraźnego. To, co się u w i d a c z n i a, jest tym, co m i s t y c z n e (...)”, bo kiedy nie usiłujemy wyrazić niewyraźnego, nic się wtedy nie traci i niewyraźne zostaje niewyraźnie zawarte w tym, co wyrażone (Wittgenstein, 2002, s. 82).

Posłowie

Ad vocem – w kinematografii polskiej analogicznym dziełem, wyrażającym niewyraźne za pomocą ś w i a t ł a jest *Matka Joanna od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza, ze spektakularną sceną finałową zakłócającą *status quo*. Co oznacza bezdźwięczny ruch bijącego dzwonu, który naprzemiennie ukazuje oślepiające światło słońca i czernią materii cyklicznie je przysłania? Co oznacza niemy dzwon? Sam autor zdjęć Jerzy Wójcik wspomina:

Wszyscy już wiedzą, że sytuacja jest poważna, dzwonu nie będzie widać, bo kamera jest zbyt blisko, [...]. Kamera jest raz niżej, raz wyżej, to po lewej, to po prawej stronie. Patrzę gdzie jest słońce. Nagle się zjawilo, było już nisko. Obniżyłem kamerę i zawołałem Jerzego Kawalerowicza. – Zobacz: to jest to. Zrozumiał, że to jest wspaniałe, ponieważ rolę dźwięku przejęło światło. Uderzenie światła stało się odpowiedzią na cały film. Dokonał się powrót do jedyne go źródła – przez milczenie. To nie zostało wymyślone, lecz odnalezione. [...] Trudno wyobrazić sobie piękniejszą sytuację. Reżyser interpretuje milczenie dzwonu i ukazuje całą moc światła. [...] Wszyscy by pewnie dołożyli bicie dzwonu, on pozostawił milczenie. Historie, które opowiada się o dzwonach zawierają zwykle jakąś tajemnicę. Czy tajemnica została tutaj wyrażona przez światło? (Wójcik, 2006, s. 48)

Literatura

- Babiarz, J. (2014). *Piękno i światło - o symbolice gotyckiej katedry*. Pobrano z: <https://pch24.pl/piekno-i-swiatlo-o-symbolice-gotyckiej-katedry/>.
- Dostojewski, F. (1970). *Bracia Karamazow*, t. 1, tłum. A. Wat. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dostojewski, F. (1995). *Bracia Karamazow*, tłum. A. Wat. Wrocław–Warszawa–Kraków: Biblioteka Narodowa.

⁶ „Rozumieć symbol możemy jedynie poprzez symbol, przez scalenie wielu sfer doświadczenia, różnych płaszczyzn: kosmicznej, teologicznej, antropologicznej, egzystencjalnej. Jest to nawiązanie do tego typu hermeneutyki, którą można nazwać «hermeneutyką amplifikującą» (łacińskie *amplificare* znaczy: rozszerzać, powiększać, wzmacniać). Według Junga istotą takiej hermeneutyki jest dodawanie dalszych analogii do tych, które dostarczył już symbol, po to by osiągnąć ostateczny rezultat jako nieskończenie złożony i różnobarwny obraz” (Kulisiewicz, *Ocalić pełnię...*).

- Hegel, G. H. (1964). *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Tom I. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Heidegger, M. (2004). *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kuśmierczyk, S. (2012). *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Skorpion.
- Kulisiewicz, M. (brak daty publikacji). *Ocalić pełnię – interpretacja filmów Tarkowskiego*. Pobrane z: <http://www.jungpoland.org/pl/zbior-tekstow/ocalic-pelnie-interpretacja-filmow-tarkowskiego.html>.
- Markowski M. P. (1999). *Anatomia ciekawości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sartre, J. P. (1998). *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, J. Krajewski. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”.
- Sprutta, J. (2014). Mistyka katedry gotyckiej. Architektura sakralna jako obraz i symbol postawy modlitewnej. *Studia Gnesnensia*, XXVIII, 231–239.
- Ndiaye, I., Sokołowski, M. (red.) (2013). *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek
- Stróżecka, E. (2012). *Od ciemności do światła – mistyczna geometria gotyckich katedr*. Toruń: UMK.
- Stępień, A. B. (1995). *Wstęp do filozofii*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Tarkowski, A. (2007). *Czas utrwalaony*, tłum. S. Kuśmierczyk. Warszawa: Świat Literacki.
- Tarkowski, A. (1998). *Dzienniki*, tłum. S. Kuśmierczyk. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Tatarkiewicz, W. (2009). *Historia estetyki*, Tom 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Walczak, R. (2005). *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*. Poznań: Księgarnia Św. Wojciecha.
- Wittgenstein, L. (2002). *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wójcik, J. (2006). *Labirynt światła*. Warszawa: Wydawnictwo Canonia.
- Zanussi, K. (1995). Wspominając Andrieja Tarkowskiego..., *Kwartalnik Filmowy*, 9–10.