

Elżbieta Mikiciuk

Gdańsk

IKONA W *ANDRIEJU RUBLOWIE*¹ ANDRIEJA TARKOWSKIEGO. OD SCENARIUSZA DO WIZJI FILMOWEJ

W wywiadzie radiowym zatytułowanym *Kino jak ikona*² Andriej Tarkowski wyznaje, że tworzenie filmu jest dlań modlitwą, aktem duchowym. Podobną refleksją na temat twórczości artystycznej reżyser *Nostalgii* dzieli się wielokrotnie. Twierdzi, że rolą sztuki jest wprowadzanie odbiorcy w „inny świat”, otwieranie człowieka na „inną formę percepcji”³.

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. [...]. Pragnę stworzyć obrazy, które w jakimś stopniu dotkną duszy widza⁴.

Określenia: „inny świat”, „inna forma percepcji”, a w końcu „obraz” (ikona to po grecku *εικων* [eikón] – a więc ‘obraz’ właśnie) sugerują istotne

¹ Premiera filmu odbyła się w lutym 1969 roku. Jego pierwotna wersja, zatytułowana *Спаси нас Андрия* (*Pasja według Andrieja*), miała swoją premierę w grudniu 1966 roku. Analizę porównawczą obu wersji filmu przeprowadził Seweryn Kuśmierczyk; zob. S. Kuśmierczyk, *Analiza porównawcza „Strasti po Andrieju” i „Andrieja Rublowa”*, [w:] *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, S. Kuśmierczyk, Warszawa 2012, s. 117–125.

² „Кино как икона”: А. А. Тарковский разговаривает с Лоренс Коссэ. Запись передачи на французском радиоканале «France Culture» («Франс Култур»), 1986 г., <http://tarkovskiy.su/audio/kinoikona.html> [dostęp: 23.03.2015].

³ A. Tarkowski, *O istocie sztuki*, [w:] tegoż, *Kompleks Tołstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wyb., oprac. i przedm. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 61.

⁴ A. Tarkowski, *Kim jest artysta?*, [w:] tegoż, *Kompleks Tołstoja...*, dz. cyt., s. 49.

pokrewieństwo (jeśli nie tożsamość) pomiędzy sztuką ikony (nie tylko w znaczeniu, jaki nadała temu pojęciu historia sztuki, ale w znaczeniu dużo głębszym – jako Obraz Rzeczywistości) a sztuką filmową Tarkowskiego. Reżyser *Ofiarowania* tak w każdym razie chciałby postrzegać swoje dzieła. Istotnie, wymagają one od widza „innego widzenia”, „innej percepcji”, wymykają się zachodniemu intelektualnemu podejściu, rozumieniu, interpretowaniu, patrzeniu-oglądaniu, wyrastają zaś z ducha wschodniego, ducha apofatyizmu, ducha kontemplacji⁵, przekraczającego porządek dyskursywny. Czy jednak uobecniają Tajemnicę, objawiają „inny świat”, pozwalają otworzyć się na widzenie Niewidzialnego? Rzeczywistość filmu nie jest rzeczywistością przemienioną, zanurzoną w Świetle Taboru. Człowiek w tej rzeczywistości rzuca cień (podczas gdy na ikonie brak jest cienia), niekiedy dąży do świętości, ale nie osiąga jeszcze stanu przeobstwienia.

Badacze piszą o istnieniu w obrazach rosyjskiego reżysera właściwej ikonie „odwróconej perspektywy”⁶ czy chociażby o obecnych w nich nawiązaniach do estetyki malarstwa ikonowego, do określonych kompozycji, podobnych do tych, które można odnaleźć na ikonie⁷. Podejmowane są także próby odczytywania

⁵ Zob. P. Evdokimov, *Apofatyczność lub wstępująca droga ikony*, [w:] tegoż, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 194–200. Teologia apofatyczna to „wstępująca droga kontemplacji”; zob. S. Kuśmierczyk, *Analiza porównawcza...*, dz. cyt., s. 194.

⁶ Por. wypowiedź reżysera na temat perspektywy wewnętrznej, zainspirowaną lekturą *Ikonostasu* Pawła Florenskiego; zob. A. Tarkowski, *Czas utrwalone*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 59.

⁷ Seweryn Kuśmierczyk pisze o filmowym nawiązaniu do sztuki ikony w *Stalkerze*: „Profesor, Stalker i Pisarz stoją znów w tym samym miejscu przy barze, przy tym samym stoliku. Można sądzić, że Tarkowski zawarł w *Stalkerze* kolejny cytat malarcki. Przytoczonym obrazem jest Trójca Święta Andrieja Rublowa”; zob. S. Kuśmierczyk, *Zagadka komnaty*, [w:] tegoż, *Księga filmów...*, dz. cyt., s. 328. Rzeczywiście, kompozycja zatrzymana w kadrze powtarza układ postaci aniołów na ikonie Trójcy Świętej. Z tego nie wynika jednak, że zawarte tu zostało duchowe pokrewieństwo ikony i filmowego obrazu, gdyż bohaterowie dalecy są od realizacji świętości i braterstwa, w żaden sposób więc to zewnętrzne powtórzenie nie osłania istoty ikony Rublowa. Inny przykład nawiązania do ikony, jaki podaje Kuśmierczyk, to powtórzenie (możliwe) gestu z ikony Zwiastowania w scenie śmierci Fomy w *Andrieju Rublowie*: „W chwili śmierci Foma staje się aniołem. Pierzasta strzała, tkwiąca w jego plecach pod ostrym kątem, przypomina znane z wyobrażeń ikonograficznych skrzydła aniołów. Ręka chłopca jest ułożona w geście błogosławieństwa. Z tak uniesioną dłonią są przedstawiani na obrazach i ikonach święci”; zob. S. Kuśmierczyk, *Filmowe haiku*, [w:] tegoż, *Księga filmów...*, dz. cyt., s. 153. W filmie, co ciekawe, wielokrotnie widzimy ikonę Zwiastowania z Ustiuga (m.in. w świątyni, gdzie „godzą się” bracia: Księżę Wielki i Mniejszy Księżę, w celi Kirila,

filmów Tarkowskiego polegające na wskazywaniu i wyjaśnianiu zawartych w nich treści symbolicznych. Takiej symbolicznej wykładni podlegają wówczas na przykład elementy (żywyoty) natury czy też kolory⁸. Potwierdzeniem, że dany film jest ikoną, ma być stwierdzenie istnienia analogicznych symboli w malarstwie ikonowym⁹. W moim przekonaniu podobne próby czytania dzieł autora *Ofiarowania* są niepozbawione sensu, ale niewystarczające. Ikona nie jest li tylko dziełem sztuki, które ma za zadanie przedstawić, wyobrazić określoną rzeczywistość, wyrazić ją w sposób symboliczny. W perspektywie wiary jest ona Rzeczywistością, „sakramentem obecności Bożej”¹⁰. Interpretowanie *Andrieja Rublowa* za pomocą narzędzi komparatystycznych, w kategoriach przekładu intersemiotycznego, „przeniesienia, przełożenia języka” malarstwa ikonowego na „język” filmowy, jest nie tylko redukujące, ale prowadzić może do nadinterpretacji. Tarkowski nie tworzy przecież „ożywionej” ikony hagiograficznej¹¹. Sam podkreśla, że zastosowana w *Andrieju Rublowie* zasada była „wręcz przeciwna konwencjom ożywionego malarstwa”¹²:

Jeżeli poszlibyśmy drogą odtworzenia tradycji malarskiej, malarskiego świata tamtych czasów, powstałaby stylizowana i umowna staroruska

w scenie, gdy Andriej odnawia ikonę św. Jerzego); zob. *Zwiastowanie z Ustiuga*, Nowogród, pierwsza połowa XII wieku, Galeria Trietiakowska, Moskwa.

⁸ Por. S. Kuśmierczyk, *Barwy „Stalkera”*, [w:] tegoż, *Księga filmów...*, dz. cyt., s. 322–326. Oczywiście, można w tym duchu interpretować samą ikonę Trójcy Świętej (por. artykuł Iwony Grodź, w którym przywołuje ona istniejące interpretacje ikony Rublowa: I. Grodź, „Trzepot natchnienia... Dotyk twarzy”. *„Andriej Rublow” Andrieja Tarkowskiego (1966)*, [w:] *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, red. I. A. NDiaye, M. Sokołowski, Toruń 2013, s. 293–318). Dywagacje na temat „kto jest kim” albo co symbolizuje drzewo, dom i skała oddalają nas jednak od postawy kontemplacyjnej, od modlitewnego doświadczenia ikony.

⁹ Por. S. Kuśmierczyk, „*Stalker*” jako ikona, „Kwartalnik Filmowy”, 1996, nr 9–10, s. 139–152; A. Dalle-Vacche, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego*. „*Andriej Rublow*” *Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, 2001, nr 33, tłum. T. Rutkowska, s. 6–25.

¹⁰ P. Evdokimov, *Poznanie Boga w Kościele wschodnim*, tłum. A. Liduchowska, Kraków 2000, s. 121.

¹¹ Istnieje ikona świętego Andrieja Rublowa z żywotem (tzw. ikona hagiograficzna). Powstała ona już po nakręceniu przez Tarkowskiego filmu o średniowiecznym ikonopisarzu (który wówczas nie był jeszcze ogłoszonym świętym; kanonizacja odbyła się dopiero w 1988 roku w Troicko-Siergijewskiej Ławrze w Zagorsku – obecnie Siergijew Posadzie – podczas Soboru Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej); na tej XX-wiecznej ikonie świętość potwierdzona jest nie – jak to zwykle bywa – w scenach męczeństwa i cudów pośmiertnych, ale w akcie pisania przez Rublowa ikon; podstawą kanonizacji jest świętość objawiona przez Rublowa.

¹² A. Tarkowski, *Czas utrwalonej...*, dz. cyt., s. 56.

rzeczywistość, która w najlepszym wypadku mogłaby przypominać miniatury lub malarstwo ikonowe tamtej epoki. Dla kina jest to droga niewłaściwa¹³.

Jeśli już pojawia się w filmie „cytat malarski”, to nie jest on zaczerpnięty z ikony, ale – jak zauważyli badacze – z twórczości malarskiej mistrzów zachodnich, jak chociażby Pietera Bruegela¹⁴. Tarkowski mógłby bez trudu „ożywić (zacytować)” w filmie miniaturę szesnastowieczną, na której ukazany został Rublow siedzący na drabinie, opartej o ścianę soboru Andronikowskiego i piszący ikonę Świętego Oblicza (ikonę Zbawiciela „nie ludzką ręką uczynioną”). A jednak tego nie czyni. Oczywiście, wprowadza do filmu ikony Rublowa, ale nie w formie cytatu czy tylko rekwizytu, ale filmując je w finalnej części *Andrieja Rublowa*. Nie widzimy, jak te ikony powstawały, bo nie o technikę malowania (ikonopisania) przecież chodzi, ale o pokazanie ikony jako swoistej eksterioryzacji przeżycia duchowego artysty, który jest medium, odsłaniającym piękno „innego świata”, rzeczywistości przemienionej. Zanim jednak zatrzymam się na tych ostatnich kadrach filmu, chciałabym przyjrzeć się, w jaki jeszcze sposób ikona obecna jest zarówno w samym filmie, jak i w jego scenariuszu¹⁵, zawierającym przecież interesujące rozważania na temat malarstwa ikonowego oraz jego opisy. Należy od razu zaznaczyć, że wiele projektowanych scen, ściśle związanych z motywem ikony, nie zostało

¹³ Tamże, s. 56.

¹⁴ Juhani Pallasmaa, na którego powołuje się Angela Dalle Vacche, wskazuje, że „sekwencja Męki Pańskiej w zimowym rosyjskim krajobrazie wyraźnie nawiązuje do zwyczaju Bruegela Starszego wpisywania odwiecznego tematu religijnego we współczesną mu scenografię północnej Europy” (*Spis ludności w Betlejem*, 1566); zob. A. Dalle Vacche, *Kino jako odrodzenie...*, dz. cyt., s. 6.

¹⁵ Korzystam z dwóch nieznacznie różniących się wersji scenariusza: A. Tarkowski, *Andriej Rublow*, tłum. H. Kołodyńska, A. Rekus, M. Sałyga, [w:] tegoż, *Scenariusze*, Warszawa 1998, t. 1, s. 75–232 (wydawcy nie podają, że współautorem scenariusza był Andriej Konczałowski, nie ma też informacji, na której wersji scenariusza opierają swoje tłumaczenie) oraz A. Tarkowski, A. Konczałowski, *Rublow. Nowela filmowa*, tłum. A. Galis, Kraków 1979. Pierwszy scenariusz (*Pasja według Andrieja*) miał być gotowy już jesienią 1962 roku i został opublikowany w 4 i 5 numerze pisma „Искусство кино” z 1964 roku pod tytułem *Andriej Rublow*; zob. *Андрей Рублев: Киносценарий* (А. Тарковский в соавторстве с А. Михалковым-Кончаловским), „Искусство кино”, 1964, № 4, s. 139–200; № 5, s. 126–160. Chociaż sam Tarkowski nie traktował scenariusza jako gatunku literackiego, oddzielnego (odrębnego) bytu literackiego (zob. A. Tarkowski, *Koncepcja filmu i scenariusz*, [w:] tegoż, *Czas utrwalony...*, dz. cyt., s. 90), wskazując na jej rolę służebną wobec filmu, kanwę filmowego obrazu, nie można nie zauważyć jego walorów literackich właśnie, pięknego języka, starannej, dopracowanej, często poetyckiej formy.

przeniesionych do filmu. Tym bardziej ciekawa może okazać się lektura scenariusza, pozwalająca na prześledzenie ewolucji „wątków ikonowych” oraz wskazanie tych porzuconych przez Tarkowskiego.

W jednej z pierwszych scen scenariusza trzej mnisi: Kirił, Daniła i Andriej zmierzają do soboru Uspieńskiego (Zaśnięcia Matki Bożej) w Moskwie, by zobaczyć ikony Teofana Greka. Opowiadają sobie o kobiecie, która umarła ze strachu, patrząc na jedną z ikon bizantyjskiego mistrza¹⁶. I rzeczywiście, strach ogarnia również Andrieja, zamierającego niemal na widok dzieła niezwykłego ikonopisarza:

A źrenice takie jasne – świetliste... – mówi Andriej. [...] Czy rzeczywiście stworzył to nieszczęsny, śmiertelny człowiek? A jak ona patrzy! Wzburzony, zły¹⁷.

W innej wersji scenariusza opis reakcji Rublowa został znacznie rozbudowany:

Skupiony w sobie Andrzej niemal z gniewem wpatruje się w ikonę. Z deski spogląda nań surowe oblicze wszechwiedzącego Chrystusa, który stracił wiarę w ludzi.

Módl się i drzyj ze strachu, pogrążony w grzechu, potępiony człowieku... I to namalował zwyczajny śmiertelnik?! [...] Andrzej stara się ujrzeć pierwsze wyprowadzone pewną ręką śmiałe kontury, ciemne podkłady farb na spodzie, i oto pod muśnięciem pędzla rozwarły się ostro zarysowane, smutne wargi, przezroczyście, jasny ton opada na głęboki cień i raptem na jeszcze niewyraźnym obliczu kładą się drżące jak ślady blizn, ostre bliki – światła – na nosie, na czole, na kościach policzkowych, na oczach, które ozywają i płoną. To są bliki ognia! Odblask pożaru!

To oślepiające zygzaki błyskawic! Głębokie, karcące spojrzenie przeszywa duszę i niczego nie przebacza nieszczęsnemu człowieczemu życiu. Boże, co za oblicze!¹⁸.

¹⁶ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 87.

¹⁷ Tamże, s. 91.

¹⁸ A. Tarkowski, A. Konczałowski, *Rublow. Nowela filmowa...*, dz. cyt., s. 26. Prawdopodobnie to wczesna wersja scenariusza. Powyższy opis mógłby odnosić się jedynie do Teofanowego fresku (a nie obrazu wykonanego na desce), ukazujący Groźnego Pantokratora w kopule soboru Przemienienia Pańskiego.

Chociaż wyraźnie mowa jest w scenariuszu o ikonie namalowanej przez Teofana Greka, z opisu wynika raczej, że Rublow patrzy na bizantyjską ikonę Zbawiciela o Srogim Wejrzeniu¹⁹ z soboru Uspieńskiego na Kremlu, której autorstwa nie znamy. Na Rusi popularne było przedstawienie Chrystusa Srogiego, o Gniewnym Wzroku (rus. *Снас Ярое Око*), jak gdyby oczekującego skruchy i budzącego lęk przed karą. Wierny, stając przed Zbawicielem Straszna Żrenicą²⁰, widząc spoczywający na sobie Jego gniewny, surowy, pełen wyrzutu wzrok, mógł rzeczywiście zwątpić w Boże miłosierdzie.

Teofan Grek zostaje potraktowany i w scenariuszu, i w filmie (przynajmniej na jego początku) jako reprezentant religii (a raczej jej patologicznej formy), opartej na strachu przed karą i braku przebaczenia. „Jeśli nie będzie strachu, to nie będzie i wiary!”²¹ – przekonuje on Andrieja. Jego malarstwo nie jest jednak pośepne i mroczne, co zdaje się sugerować film, ale niezwykle piękne, żarliwe, „płomienne”, świetliste²², co zostało tylko częściowo uchwycone w scenariuszu. Kiedy ikonopisarz mówi o strachu, wcale nie musi mieć na myśli jakiejś lękowej religijności. Być może chodzi mu o bojaźń, wstrząs, grozę (*misterium tremendum*), towarzyszące doświadczeniu religijnemu. Tarkowski jednakże ogranicza się do uproszczonego czy nawet fałszywego ujęcia²³, przeciwstawia Teofanowi Rublowa, widząc w twórczości tych dwóch

¹⁹ *Zbawiciel o Srogim Wejrzeniu*, Moskwa, poł. XIV w., Kreml.

²⁰ Zob. M. Ałpatow, *Rublow*, tłum. J. Guze, Warszawa 1975, s. 30.

²¹ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 127.

²² Malarstwo to realizowało ideę „światła wewnętrznego”, boskiego światła z Góry Tabor, o którym pisał w XIV wieku Grzegorz Palamas, athoski mnich-hezychasta.

²³ Reżyser podkreśla też odmienność temperamentów obu ikonopisarzy: Teofan, w przeciwieństwie do Andrieja, maluje w obecności ludzi, szybko, gwałtownie, łatwo się nudzi, potrafi nieudaną ikonę użyć do przyciskania kiszonej kapusty; zob. A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 92. Michał Ałpatow opisuje malarstwo Teofana jako pełne napięcia, dramatyczne. Kwestionuje jednak proste kontrastowe zestawienie twórczości obu artystów; owszem zwraca uwagę na różnice w ich wizjach malarskich. Polemizując jednak z Wiktorem Łazariewem, przeciwstawiającym Teofanowego Chrystusa – „straszego sędziego świata, dobremu Zbawcy” Rublowa, zwraca uwagę, że nie na wszystkich ikonach Teofana Chrystus ma groźne oblicze. Nie sposób nazwać groźnym Chrystusa z soboru Zwiastowania; zob. M. W. Ałpatow, *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, tłum. A. Piskadło, Warszawa 1975, s. 46. Fałszywe jest – moim zdaniem – przeciwstawianie twórczości obu ikonopisarzy jeszcze z innego powodu. Tarkowski zbyt upraszcza obraz Boga-Człowieka, zakładając, że prawdziwy jest tylko Chrystus „dobry, łagodny”, nie zaś „surowy i groźny”. Łatwo wówczas zredukować rzeczywisty Obraz Zbawiciela do kiczowatego, sentymentalnego, słodkiego oleodruku. W Ewangelii według św. Mateusza mowa jest o tym,

ikonopisarzy skrajnie odmienne wizje Boga-Człowieka. Sekwencję barwną filmu, ukazującą ikony ruskiego malarza, wieńczy ikona Chrystusa Zwienigorodzkiego²⁴. Delikatny wyraz twarzy Zbawiciela, którego ukazał Andriej Rublow, tchnie łagodnością i spokojem. Nie budzi strachu. Powaga łączy się tu z życzliwością, miłością wybaczącą, dającą człowiekowi nadzieję i rodzącą w jego duszy pokój.

W filmie na temat rzekomej Teofanowej ikony Zbawiciela (bo ikona, którą oglądamy, nie została namalowana przez Teofana²⁵) wypowiada się Kirił (Iwan Łapikow). Chociaż Zbawiciel, którego podziwia, ma oblicze spokojne i pełne godności, wcale nie budzące lęku, mnich, porównując sposób malowania Teofana (w tej roli Nikołaj Siergiejew)²⁶ i Andrieja (granego przez Anatolija Sołonicyna), zarzuca temu ostatniemu, że w jego malarstwie nie ma (obecnego właśnie u Greka) strachu i wiary. By pochwalić z kolei dzieło Teofana, stwierdza, że charakteryzuje je „prostota bez pstrokacizny”²⁷. Cytując słowa Epifaniasza Mądrego, opisujące naturę Sergiusza z Radoneża, sugeruje tym samym, że ikony Rublowa pozbawione są właśnie prostoty i grzeszą pstrokacizną. W rozmowie z Teofanem umniejsza, dyskredytuje talent Andrieja z zazdrości, gdyż sam – jak się później okaże – pozbawiony jest całkowicie talentu.

W filmie nie znalazła się scena, w której Kirił, patrząc na ikonę Teofana, przyznaje się do swojej niemocy twórczej: „Nic nie umiem! Nic nie mogę! Nic nie widzę! Nie czuję linii! Nie czuję koloru! Jestem po prostu ślepy!”²⁸.

Reżyser opuścił również scenę, w której mnich kończy właśnie pracę nad jedną z ikon:

że Jezus spojrział na faryzeuszy „z gniewem, zasmucony z powodu zatwardziałości ich serca” (Mt 3,5). Gniewne spojrzenie, połączone ze smutkiem, nie jest jednak ujawnieniem się agresji czy oznaką mściwej, nie znającej litości złości, ale wyrazem boskiej mocy, wymagającej miłości, troski o człowieka.

²⁴ *Zbawiciel Zwienigorodzki* (ikona z ikonostasu Soboru Uspieńskiego w Zwienigorodzie), Andriej Rublow, pocz. XV w., Galeria Tretiakowska, Moskwa.

²⁵ Nie udało mi się zidentyfikować, kto jest autorem ikony, na którą patrzy Kirił, ale niewątpliwie to ikona współczesna, wykonana według starych wzorców.

²⁶ Filmowy Teofan Grek przypomina malowane przez siebie postacie (por. np. fresk przedstawiający Szymona Słupnika, cerkiew Przemienienia Pańskiego, Nowogród).

²⁷ Zob. opis snót Sergiusza z Radoneża: „тихость, кротость слова, молчание, смирение, безгневие, простота без пестроты, любовь равная ко всем человекам”; zob. *Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV веке*, Санкт-Петербург 1885, s. 84.

²⁸ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 91.

[...] kładzie ostatnie pociągnięcia i odkłada pędzle. [...] [...] żegna się znakiem krzyża i z lękiem odwraca się w stronę skończonej ikony. Patrzy na nią, ale nie widzi. [...] Bierze ikonę, zanoszi pod ścianę i stawia w półmroku na podłogę. [...] pada na kolana, dobywa spod leżącego bierwiona kilka innych ikon i ustawia je obok tej ostatniej. [...] ustawia [ikony – E. M.] wzdłuż ściany w trzy rzędy – jeden nad drugim, jak tajemniczy, pozbawiony sensu, dziwaczny ikonostas²⁹.

Ten właśnie „ikonostas [ustawiony na cześć ego – E. M.] rozpada się niby stos szczap”³⁰, kiedy Kirił opuszcza swoją celę. Scena ta w sposób symboliczny ukazuje kryzys wiary mnicha. Kolejny raz podkreślona zostaje wewnętrzna ślepotą marnego ikonopisarza, jego niezdolność widzenia, czyli głębszego doświadczenia ikony, wyrażenia-odkrycia jej duchowej istoty. Ciekawe, że również Andriej czuje się dotknięty podobną ułomnością. Powtarza on (bezwiednie) słowa Kiriła, przyznając, że „nic nie widzi”:

Nie dotknę się do niej [ikony – E. M.] przez miesiąc [...]. Nic nie widzę! Ani koloru, ani nic! [...] Chciałbym mieć jedną lub dwie ikony, jakieś znakomite. Wspaniałe! Chciałbym na nie patrzeć, ile dusza zapagnie, ale żeby nie było nikogo. [...] A wieczorem chcę się ciepłej opatulić i spać... I o niczym nie myśleć... A rano wstać... Przecież po tym oczy są niewinne jak u niemowlęcia – śmieje się Andriej³¹.

Rublow nie załamuje się, ale po dziecięcemu marzy o ikonie, która uraduje duszę, wierzy, że w końcu jego oczy staną się „niewinne jak u niemowlęcia”, że zyska owo głębokie, czyste, dziecięce widzenie. W przeciwieństwie do Andrieja, zdolnego do śmiechu, łagodnego wobec samego siebie, Kirił zacina się w złości, zamyka się w swojej niemocy. Kiedy dowiaduje się, że to nie on, ale Rublow został zaproszony przez Teofana, by wraz z Prochosem z Grodca pokryć freskami cerkiew Zwiastowania (sobór Błagowieszczeński) w Moskwie, przepęnlony goryczą i zazdrością dokonuje aktu zniszczenia namalowanych przez siebie ikon:

Podnosi z podłogi jedną ze swoich ikon, opiera ją o parapet i zaczyna rąbać siekierą na drobne deszczułki [...]. [...] podnosi drugą ikonę

²⁹ Tamże, s. 111–112.

³⁰ Tamże, s. 113.

³¹ Tamże, s. 115.

i spokojnie rozłupuje ją na podłodze, tak samo jak pierwszą, potem trzecią, a za nią czwartą [...]. Potem już wszystkie ikony leżą na podłodze jak góra sosnowych, wyschniętych deszczulek. Kirył patrzy na nie ze znudzeniem i apatią³².

Ten zapisany w scenariuszu gest strasznej profanacji, stanowiący jednocześnie metaforę duchowego rozpadu, kryzysu wiary, dotyczącego Kiryła, zastąpiony zostaje w filmie sceną, w której mnich, opuszczając klasztor, wyładowuje swoją gorycz, złość i nienawiść w okrutnym akcie zatłuczenia na śmierć psa, ufnie podążającego za swoim panem. Wcześniej widzimy Kiryła w celi, jak zagryzając ogórka, przygląda się (pozornie beznamiętnie) namalowanym przez siebie ikonom.

Zarówno w scenariuszu, jak i w filmie ukazany zostaje proces duchowego dojrzewania Andrieja, jego rozterki wewnętrzne, dzięki którym pogłębia on widzenie Rzeczywistości, otwiera oczy na Tajemnicę. W ujęciu Tarkowskiego mnich musi zmagać się z utrwalonymi w malarstwie bizantyjskim wzorcami, akcentującymi nie miłosierdzie Boże, ale gniew Sędziego, nie przebaczenie Pana Wszechświata, ale bezwzględne potępienie grzeszników. Jak pisze Michał Ałpatow, zgodnie z tradycją bizantyjską Sąd Ostateczny miał przedstawiać męki grzeszników, drżących ze strachu ludzi i surowych apostołów zasiadających na tronach³³. Pokrywając freskami sobór Uspieński we Włodzimierzu nad Kłaźmą³⁴ (w 1804 roku), Rublow odszedł od tej zasady i stworzył dzieło wyjątkowe, ukazujące dzień Sądu jako wielkie święto odkupionej ludzkości. Sceny Sądu Ostatecznego niosą więc nadzieję na zmiłowanie Boże:

[...] są [one – E. M.] bardzo krzepiące, a nawet radosne. Nie zachowały się przedstawienia mąk grzeszników³⁵: ten temat zapewne mało go [Rublowa – E. M.] interesował. Z oczu ludzi wezwanych na Sąd można wyczytać nie tyle strach przed karą, ile nadzieję na zmiłowanie i przebaczenie, wiarę w przyszłą szczęśliwość i wieczną błogość w raju³⁶.

³² Tamże, s. 120.

³³ Zob. M. Ałpatow, *Rublow...*, dz. cyt., s. 32.

³⁴ Pracę tę wykonał wspólnie z przyjacielem Daniłą Czornym.

³⁵ Z wypowiedzi Ałpatowa wynika, że obraz piekła się nie zachował, ale nie istnieje jednak żadna zniszczona ściana, na której pierwotnie mogłoby znajdować się wyobrażenie piekła. Czy jest możliwe, że Rublow wcale go nie namalował?

³⁶ M. Ałpatow, *Rublow...*, dz. cyt., s. 33.

Twarze aniołów, apostołów i rzeszy zbawionych są promienne, jasne, mają w sobie łagodność i pokój. Również oblicze Chrystusa pełne jest dobroci, zatroskania i współczucia.

Zanim Rublow odrzuci wizję Sądu jako wyłącznie strachu, pomsty i kary, zanim ukaże oblicze Boga łaskawego, a nie mściwego, doświadczy zwątpienia i rozpacz. Kryzys człowieka wierzącego i artysty ukazany zostanie w scenie, w której ikonopisarz, rozgoryczony i bezradny, rozpryskuje na białej ścianie rozpuszczoną czarną sadzę. Zamiast wielobarwnej kompozycji, mającej przedstawiać Sąd Ostateczny, pojawia się niepokojąca czerń, wyraz gniewu, rozpacz, bezradności. „Przyjdzie Sąd Ostateczny, wypalimy się jak świece”³⁷ – przekonywał Andrieja Teofan. Rublow już podczas tej rozmowy nie mógł pogodzić się z perspektywą bezwzględного potępienia za grzechy, od których nikt nie jest przecież wolny:

Nie rozumiem, jak z takimi myślami można malować i akceptować chwałę Bożą³⁸. [...] jeśli tylko zło pamiętać, to nigdy nie będziemy szczęśliwi przed Bogiem”³⁹ – próbował podać w wątpliwość przekonania Teofana. „Ludziom trzeba przypominać, że są ludźmi”⁴⁰. Wewnętrzny opór przeciwko malowaniu fresku, który miałby straszyć ludzi, pogrążyć ich w beznadziei, manifestuje Rublow również podczas swojej rozmowy z Daniłą (Nikołaj Grinko), przekonującym przyjaciela, że trzeba przyjąć istniejący kanon:

Sąd Ostateczny, bierz i maluj. [...] Po prawej grzesznicy, gotujący się w smole, tak można by ich namalować, aż byś się czołgał. Myślałem o diable. Dym z nosa, wielkie ślepie.

– Nie o to chodzi, nie chodzi o dym.

– A o co?

– Nie wiem!

[...] Nie mogę tego malować. To sprzeczne ze mną, rozumiesz? Nie chcę straszyć ludzi.

– Opamiętaj się. To Sąd Ostateczny. Przecież nie ja go wymyśliłem⁴¹.

³⁷ W scenariuszu zdanie to brzmi: „Sąd Ostateczny już niedługo i wszyscy będziemy płonąć jak świece!”; zob. A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 125.

³⁸ W scenariuszu czytamy: „Nie rozumiem, jak możesz malować, mając takie myśli?”; zob. tamże, s. 125.

³⁹ W scenariuszu to zdanie brzmi następująco: „Jeżeli człowiek pamiętałby samo zło, to nigdy nie byłby szczęśliwy”; zob. tamże, s. 125.

⁴⁰ Zapis pochodzi ze ścieżki dialogowej *Andrieja Rublowa* (polski lektor).

⁴¹ Tamże.

Zachlapanie przez Rublowa smolistą cieczą białej ściany soboru może być odczytywane jako bunt czy nawet „straszne świętokradztwo”⁴², ale można w tym geście zobaczyć znak uzasadnionej niezgody na potępienie człowieka, przedstawiane na wielu ikonach Sądu Ostatecznego jako niemal sadystyczne, wyrafinowane zadawanie cierpienia, jako okrutne, bezlitosne pastwienie się nad ciałami grzeszników wrzuconych w otchłań piekielną. W tym sensie czarna, rozmazana plama byłaby nie rodzajem antyikony (choćby czerń na ikonie jest znakiem grzechu, zła, śmierci, braku Bożego Światła), ale świadectwem błogosławionego kryzysu. W filmie poprzedzają go dwa wspomnienia Rublowa: najpierw radosne, potem przerażające. Andriej wraca myślami do czasu swego pobytu u Wielkiego Księcia i spotkania z kniaźniówną. Bawiąc się z dziewczynką, Rublow recytuje *Hymn o miłości* z Pierwszego Listu św. Pawła, zaczynający się od słów: „Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał...” (1 Kor 13)⁴³. Znamienne, że to właśnie wówczas Andriej śmieje się – po raz pierwszy w filmie⁴⁴. Później widzimy go, jak czyści, odnawia ikonę św. Jerzego. Dziewczynka, siedząca tuż obok ikonopisarza, trzyma przed sobą ikonę Matki Bożej Znak, jakby chciała ją nam pokazać-objawić. To radosne wspomnienie kończy się jednak straszną sceną okaleczenia rzemieślników, którzy zakończywszy pracę u Wielkiego Księcia, wyruszają, by pracować u jego brata. Wielki Książę każe wówczas wykluć im oczy. Rublowowi stają przed oczyma twarze z czarnymi, zakrwawionymi oczodołami. To właśnie wtedy przerażony złem ikonopisarz moczy rękę w smolistej mazi i ochlapuje ścianę, rozmazuje czarną cieczą, płacząc przy tym, dysząc ciężko i wypowiadając jedno słowo: *Boże...*

W scenariuszu ten moment opisany zostaje jako rodzaj doświadczenia mistycznego:

Andriej podnosi wzrok i widzi przed sobą nieprawdopodobnie białą ścianę. Jest do tego stopnia biała, że wydaje mu się, że oślepl. Ze wszystkich

⁴² Л. Нехоротов, „Андрей Рублёв”: спасение души, [w:] Андрей Тарковский. Юбилейный сборник, Москва 2002, s. 127.

⁴³ Wszystkie fragmenty z Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu cytuję za: *Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski OSB i in., Poznań-Warszawa 1980.

⁴⁴ Śmiech na Rusi przynależał do sfery profanum, był domeną skomorochów („Bóg zesłał popa, a diabeł skomorocha”). Wykluczano go ze sfery sacrum. Filmowy Rublow przełamuje ten ostry podział między powagą (świętością) a śmiechem (grzesznością).

stron otacza go przejrzysta, biaława mgła. Twarze towarzyszy stają się przez to jakieś obce, wręcz nie do poznania. Są czarne na tle niezwykle białych ścian, których idealnej powierzchni nie kala ani jedna linia [...].

Ten widok zabija w nim wszelkie nadzieje i burzy wszystko co ludzkie, świadome. Każę jego woli kurczyć się w strasznym napięciu i staczać się w dół po pochyłości białej ściany, sunąć bez oparcia jak po bezchmurnym niebie, którego nie można uchwycić, na którym nie można się oprzeć. Tak jak nie można wierzyć, polegać na twarzach przyjaciół, zmienionych przez ową straszną biel w zwęglone główne pozbawione rozumu i możliwości ruchu, zatrzymane przez dręczące oczekiwanie nawet być może samej śmierci, do której prowadzi rozpacзлиwa chęć tworzenia.

Andriej bezwiednie robi kilka kroków, po czym schyla się nad cebrem z rozpuszczoną tłustą i gęstą sadzą. Czerpie z niej szpachlę i garścią, a następnie rzuca na oślepiająco białą ścianę. Pojawiają się na niej czarne smugi i bezładne, głębokie rany, które kalają jej śnieżnobiłą powierzchnię. [...].

Pomocnicy ogarniętego szałem Andrieja patrzą nań z przerażeniem. Andriej zakrywa głowę rękoma. Doznaje ulgi dzięki tej zwierzęcej, natężonej nienawiści, która wybucha tak gwałtownie i nieoczekiwanie, i siada na pniu⁴⁵.

Ciekawe, że i w tym opisie podkreślony zostaje moment zaślepienia (oślepienia). Nie chodzi tu już jednak o jakąś artystyczną niedojrzałość, ale o wyrażenie doświadczenia utraty wzroku „zewnętrznego” (dotychczasowej percepcji), zamglenia (zniszczenia dotychczasowych, zastanych wyobrażeń religijnych), zaciemnienia (biel tu niczego nie rozświetla, nie rozjaśnia, ale czyni wszystko „czarnym”, obcym, „nie do poznania”). Biel jest „raniona, kalana”, ale jej widok również „zabija”, niszczy świadomość, a więc otwiera na to, co pozarozumowe, pozbawia dotychczasowego oparcia (w wierze, w nadziei, może także w miłości?), wiedzie do kenozy (gr. *κένωσις*, *kénōsis* – ‘ogołocenie’), stanu ogołocenia, pustki, próżni, niewiedzy. Czyni Rublowa całkowicie słabym i bezbronnym wobec Nieznanego, poddanym śmierci (zapadającym się w śmierć). W filmie słyszeliśmy ciche, rozpaczliwe, a może

⁴⁵ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 157.

już przekraczające rozpacz westchnienie (wołanie): *Boże*⁴⁶, w scenariuszu mowa jest o doznanej przez Andrieja uldze, jakiejś formie oczyszczenia, uspokojenia. Wizja Sądu jako Święta rodzi się z ogołocenia, otwartej „głębokiej rany”, a nie z intelektualnych dociekań.

W obrazie filmowym olśnienie Andrieja nastąpi pod wpływem pojawienia się Błazennej (Irma Rausz-Tarkowska). Gdy *jurodiwa*⁴⁷ wchodzi do świątyni⁴⁸, jeden z uczniów Andrieja czyta właśnie fragment z Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian, w którym apostoł mówi o konieczności noszenia przez kobietę nakrycia głowy, gdyż jego brakiem „hańbi [ona – E. M.] swoją głowę”⁴⁹. Rublow obserwuje Błazenną, która z odkrytą głową zbliża się do zachlapanej ściany, płacze na jej widok, próbuje zetrzeć zabrudzenie. Interpretując Pawłowe słowa jako niesprawiedliwe, krzywdzące dla kobiety, Andriej staje w jej obronie:

Danił? Słuchaj, Danił! Święto! Jest Święto, Danił, a wy mówicie... Jacy grzesznicy? Jaka z niej grzesznica? Nawet jeśli nie nosi chustki. Znaleźli sobie grzesznicę [lekko się uśmiecha – E. M.]. No co? [uśmiecha się, wybiega na deszcz... – E. M.]⁵⁰.

W scenariuszu, oprócz opisu sceny, w której Błazenna płacze na widok oszpeconej ściany⁵¹, zapisane zostają jeszcze myśli i wspomnienia Andrieja,

⁴⁶ W wołaniu Chrystusa na krzyżu: „Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?” (Mt 27,46) również zawarte jest bolesne doświadczenie opuszczenia, osamotnienia. Teologowie mówią jednak o rozpacz pokonanej, bo powierzonej (zawierzonej) Bogu. Zwracają uwagę, że słowa Jezusa są słowami modlitwy (por. Psalm 22).

⁴⁷ Tak określona zostaje w scenariuszu filmowym (por. tamże, s. 157). *Jurodiwymi* nazywano na Rusi świętych szaleńców, głupich dla Chrystusa. Błazenna (Błogosławiona) ma dar czystego widzenia. Płacze, dotykając „rany”. Chciałaby usunąć zabrudzenie, ujrzeć Piękno, które odsłoni się oczom Andrieja dopiero za sprawą duchowego krzyżu.

⁴⁸ W scenariuszu pada odnośnie Błazennej ważne zdanie: „Wchodzi do soboru jak do własnego domu”; zob. A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 157. *Jurodiwa* żyje w bliskości z Bogiem, dlatego w Jego świątyni czuje się jak u siebie w domu.

⁴⁹ Por. 1 Kor. 11,1–18. Oczywiście, takie streszczenie słów św. Pawła stanowi duże uproszczenie. Sam zaś wywód apostoła wymagałby oddzielnego, pogłębionego komentarza.

⁵⁰ W scenariuszu czytamy: „Święto, Danił! Święto! Wy mówicie, że Sąd Ostateczny! A jakież z nich grzesznice, nawet jeśli zdejmowały chusty?!”; zob. A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 159.

⁵¹ Por. scenariusz: „Zatrzymuje się naprzeciwko ściany pobrudzonej i oszpeconej przez Andrieja. [...] Andriej widzi, że jest bardzo wystraszona i płacze”; zob. tamże, s. 158.

związane z innymi moskiewskimi kobietami, które by ocalić rodzinne miasto od zagłady, pozwoliły ściąć Tatarom swoje piękne, długie włosy⁵²:

Szły gęsiego pobożne i grzeszne zarazem żony. Będąc poza prawem, walczyły swą czią, zamiast mężczyzn ratowały swą Ziemię i Boga [...]. Czyż Andriej mógł zapomnieć, jak owe „grzesznice” powoli, w strachu zdejmowały z głów chusty. Jak szły jedna za drugą, bez końca, aby zapłacić za tchórzostwo mężów i zdradę księcia. I klękały w kurzu, bo chociaż były pozbawione swej kobiecej czci wraz z włosami krzywo obcinanymi stępioną szablą, to jednak odchodziły od wozu wypełnionego kobiecymi warkoczami, odczuwając dziwną lekkość⁵³.

To bardzo ważny wątek. Kobiety stają się bowiem częścią wizji Sądu Ostatecznego, wprowadzone zostają do sfery rzeczywistości przemienionej, uwzniośnione, uwolnione od strachu, cierpienia i hańby, wywyższone za swą ofiarę⁵⁴. Pojawiają się w gronie Błogosławionych Niewiast, kroczą pełne godności i pokoju. To one – poprzez swoją miłość – uczestniczą w ocaleniu (odkupieniu) świata⁵⁵. W scenariuszu zapisana została scena, w której ikonopisarz, jego współpracownicy i Błazenna wchodzą do świątyni, by obejrzeć dopiero co ukończone freski. Opis, co znaczące, nie obejmuje całego przedstawienia Sądu Ostatecznego, ale koncentruje się właśnie na postaciach zbawionych kobiet:

...Poruszają się płynnie, jedna za drugą, pełne niezwykle szlachetności i subtelności. Sprawiedliwe Niewiasty o prawdziwie rosyjskich twarzach⁵⁶.

⁵² Por. też: „Idą baby i dziewczki – piękne i brzydkie, i ani jednej łyzy, jak skamieniałe. I jedna za drugą zdejmują chustki, w obliczu całego ludu płacąc hańbą za mężczyzn i Moskwę. Zdejmują chustki i pochylają się nad pniem, a Tatarzyn chwytą jedną ręką za warkocz, a drugą ci-a-ach – tnie szablą!”; zob. tamże, s. 84.

⁵³ Tamże; por. też: „Andriej widzi, jak pod krzywą szablą spadają na piasek ciężkie złote warkocze [...]”; zob. tamże, s. 158.

⁵⁴ W filmie mamy zaledwie wspomnienie tych kobiet: „Kobiety moskiewskie baby za wykup swoje włosy oddały Tatarom” – mówi Rublow w rozmowie z Teofanem. Cytuję za ścieżką dialogową (polski lektor).

⁵⁵ Na temat wizji kobiety (kobiecości), która otwiera na Boga i jest ontycznie związana z Duchem Świętym, zob. P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1991. Ciekawe, że Tarkowski spytany o to, na czym polega istota kobiecości, odpowie: „na uległości i pokorze”; zob. A. Tarkowski, *Ankieta. 1974 rok*, [w:] tegoż, *Dzienniki*, Warszawa 1998, s. 95.

⁵⁶ Niewątpliwie autorzy scenariusza musieli znać świetne opisy dzieł Rublowa autorstwa Ałpatowa czy Łazariewa. To właśnie Ałpatow zwraca uwagę, że Rublow

Ciche, pełne nadziei oczy, proste, spokojne postawy, których harmonijność zaświadcza o ich realnym istnieniu i świętości ich kobiecego jestestwa.

Jasne twarze sióstr, matek, narzeczonych i żon – są podporą w miłości [...].

W pustej, czystej świątyni rozlega się pełen szczęścia śmiech błogosławionej⁵⁷.

Zgodnie ze scenariuszem w partii barwnej filmu raz jeszcze miał powrócić ów obraz, gdzie zlewa się w jeden piękny fresk motyw pochodu kobiet, czekających na ścięcie im włosów, z motywem pochodu Niewiast Zbawionych, zmierzających ku rajskim bramom:

Uroczyście i boleśnie przesuwają się twarze sprawiedliwych kobiet, a w napiętej ciszy rozlegają się miarowe, głuche uderzenia tatarskiej szabli.

Piękne, ładne i nieładne twarze kobiet, które wprowadzone są przez Andrieja, cudownym kaprysem uwolnionej wyobraźni, do grona Sprawiedliwych Niewiast⁵⁸.

W filmie nie zobaczymy tej sceny⁵⁹. W scenariuszu przeciwnie: wielokrotnie powraca wątek kobiecy i dopełnienia się (wypełnienia się) w wizji malarskiej ikonopisarza. Prócz moskiewskich kobiet swoje miejsce na ikonie Sądu Ostatecznego znajdzie również Marfa, poganka i czarownica (tak jest określana w scenariuszu), przemieniona w kobietę z okrętem, będącą personifikacją Morza:

Płyną mokre i ciężkie włosy czarownicy w codziennym, babskim sarafanie. W uroczyście wyciągniętej ręce trzyma statek. Ten gest ma

w postaciach niektórych kobiet uchwycił typ rosyjski; zob. M. Ałpatow, *Rublow...*, dz. cyt., s. 38. Podobną uwagę wypowiada Łazariew: „У них простые русские лица, на большинстве из них русские одеяния”; zob. В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, Москва 1966, s. 26. Na temat Świątobliwych Niewiast zob. także: M. W. Ałpatow, *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, s. 63; I. György, F. Neményi, *Rublow. Malarz fresków i ikon*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1979, s. 19.

⁵⁷ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 159. Znamienne, że i w filmie, i w scenariuszu śmiech ponownie nabiera wartości pozytywnej: staje się znakiem głębokiej radości. Śmiech kobiety w świątyni, który mógłby wydawać się niestosowny, jest tu przejawem czystego widzenia.

⁵⁸ Tamże, s. 231.

⁵⁹ Warto jednak zauważyć, że w filmowej scenie, w której rozbrzmiewa po raz pierwszy piękny dźwięk nowego dzwonu i wybucha powszechna radość, widzimy Błążenną w bieli, do złudzenia przypominającą jedną z kobiet ukazanych na fresku Sądu Ostatecznego.

głębokie znaczenie, gdyż statek oznacza dusze tych, którzy ponieśli śmierć w wodach.

Słychać plusk wody i przytłumione przez mgłę, beznadziejne i bolesne wołanie: „Marfa-a-a! Pły-y-yń! Ma-rf-a-a”⁶⁰.

To ta sama kobieta, którą w filmie Andriej spotyka podczas nocnych obchodów pogańskiego święta, z którą rozmawia o naturze miłości, i którą widzi później, jak przemierza wpław rzekę, uciekając przed drużynnikami. W scenariuszu towarzysząca mnichom prosta wieśniaczka złorzeczy na widok uciekającej kobiety i jej męża: „Ja bym ich, bezbożników, paliła ogniem i topiła”⁶¹. W ujęciu autorów scenariusza, czyli Tarkowskiego i Michałkowa-Konczałowskiego, Rublow wolny jest od nienawiści wobec pogan, która „wrzucałaby” ich do piekła. Przeciwnie, nie tylko nie umieszcza nikogo w jeziorze ognia⁶², ale jeszcze znajduje dla kobiety-poganki miejsce w planie zbawienia. Odmawiając (przynajmniej w filmowym ujęciu Tarkowskiego) malowania mąk piekielnych, staje po stronie nadziei zbawienia dla wszystkich⁶³, nadziei na apokatastazę, czyli powrót wszelkiego stworzenia do Boga,

⁶⁰ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 230–231. Por też: „Andriej nagle przypomina sobie jasne, wijące się w ciemnej wodzie włosy czarownicy płynącej w mgłę” (tamże, s. 158). W scenariuszu mowa jest o tym, że mnich „natyka się na młodą kobietę z rozpuszczonymi włosami, która naga stoi nad wodą”; zob. tamże, s. 147. Opisane zostaje także marzenie erotyczne Rublowa, związane z tą kobietą; zob. tamże, s. 148.

⁶¹ Tamże, s. 149.

⁶² Motyw „jeziora ognia” (por. Ap 20,10) jest integralną częścią ikony przedstawiającej Sąd Ostateczny. „Symbolika »jeziora ognistego« mówi o duchowym procesie oczyszczenia i wyzwolenia. Ogień oczyszczający trawi wszystko, co zasługuje na spalenie. Dzięki temu istota stworzona zbawia się, ale »jakby przez ogień«” (1 Kor 3,15); zob. W. Hryniewicz OMI, *Ten, który przychodzi. Chrystus „Apokalipsy” w myśli Sergiusza Bułgakowa*, „Ateneum Kapłańskie”, 2001, z. 2 (552), t. 136, http://web.diecezja.wloclawek.pl/Ateneum/hryniewicz_552.html [dostęp: 30.03.2015].

⁶³ Por. W. Hryniewicz, *Nadzieja zbawienia dla wszystkich. Od eschatologii lęku do eschatologii nadziei*, Warszawa 1989. Może nie chodzić tu o całkowite zanegowanie piekła, ale o odrzucenie takiej wizji, która ujmuje piekło jako dzieło „sadystrycznego” Boga, miejsce pastwienia się nad grzesznikami. Oczywiście, można odejść od dosłownego „widzenia” tortur cielesnych na ikonie Sądu Ostatecznego i potraktować sceny męki jako obraz zniszczenia grzesznej części duszy człowieka, grzesznej „samości” – jak mówi Paweł Florenski; zob. P. Florenski, *Filar i podpora prawdy. Próba teodycei prawosławnej w dwunastu listach*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2009. Sąd – pisze Sergiusz Bułgakow – dokonuje się „wewnątrz jestestwa każdego człowieka” i jest to proces odcinania, odseparowania zła (jako niebytu) od dobra

nadziei na to, że wszystko, co poddane śmierci, zostanie ocalone, przywrócone do życia w stanie bezgrzeszności.

W zapisanej w scenariuszu scenie męczeństwa Patrikiewa na udęczonego popa „z litością i czułością” patrzy anioł z włodzimierskich fresków, „trzymający trąbę i obwieszczający początek Sądu Ostatecznego”⁶⁴. Torturowany Patrikiew mówi oprawcom, że nie boi się umierać i powierza swoje życie miłosiernemu Zbawcy, szukając otuchy u otaczających go w świątyni świętych:

– Jeśli nawet mamy grzechy, Bóg nam wybaczy. On jest litościwy, wybaczy... Prawda, Panie, że mi wybaczysz? – [...] zwraca się do milczących postaci na ścianach⁶⁵.

O aniele, niosącym nadzieję Patrikiewowi, wspomina także Kirił, namawiający Andrieja, który porzucił malowanie, by nie zaprzepaszczał otrzymanego od Boga talentu. Mówi on (już bez zazdrości) o wielkiej sile ikony, która do głębi porusza i przemienia wiernych, która „przezwyjęcza strach i niesie cierpiącym nadzieję”:

Ulituj się nad ludźmi... Popatrz jaki strach zapanował na Rusi [...]. Ja wiem! Widziałem! Oglądałem też twoje freski! Boże wszechmogący! Kirił przyciska ręce do piersi, a do oczu napływają mu łzy.
– Jeden tylko anioł ile jest wart! Z trąbą... A ludzie stoją i patrzą! Patrzą i płaczą i nie wycierają łez, bo ich nie zauważają...

(jako bytu); zob. S. Bułgakow, *Światło wieczności. Medytacje i spekulacje*, tłum. J. Chmielewski, Kęty 2010, s. 564.

⁶⁴ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 172. Rublow – jak zauważył Ałpatow – namalował dwa anioły dmące w trąby, wzywające na Sąd. „Jeden z nich zlatuje na ziemię, jego trąba obrócona jest ku dołowi, to znaczy ku otchłaniom piekła. Drugi anioł wznosi trąbę ku górze, gotów do lotu wzwyż; zob. M. Ałpatow, *Rublow...*, dz. cyt., s. 35. Anioł ten jest lekki, zgrabny i zdaje się unosić w powietrzu. [...] Czuje się w nim wzburzenie, ale na ustach ma niemal uśmiech”; zob. tamże, s. 37. Z tego opisu wynika, że piekło istnieje jako pewna potencjalność, że Rublow – być może – odszedł jedynie od „jarmarczno-sadystycznego” ujęcia scen męki, a nie zanegował możliwość doświadczenia piekła, rozumianego jako stan zanegowania miłości Boga. Możliwa jest jednak interpretacja, zgodnie z którą anioł dmący w trąbę, skierowaną ku dołowi, nie kieruje jej ku piekłu, ale po prostu ku ziemi. Ten anioł ma niezwykle pogodną, łaskawą twarz. Prawdopodobnie więc to ten pierwszy z wymienionych przez Ałpatowa aniołów (patrzący na ziemię i kierujący trąbę ku ziemi właśnie), a nie ten drugi – zapatrzony w niebo – niesie nadzieję Patrikiewowi.

⁶⁵ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 172.

[...] Stałem tam – żebrak i włóczęga – i moje grzeszne serce doznało oświecenia... Bóg prowadził twoją rękę, Andrieju, a ty... [...]. Posłuchaj mnie grzesznego. Idź do Trójcy i maluj, maluj, maluj, maluj⁶⁶.

Decyzja o zaprzestaniu pisania ikon zapada właśnie w starym Uspieńskim Soborze, zniszczonym przez Tatarów i wojska Mniejszego Księcia, przed na wpół spalonym ikonostasem (autorstwa Andrieja Rublowa i Daniły Czornego), wśród ciał zabitych wiernych, którzy uprzednio schronili się w świątyni. W filmie widzimy ocalałe elementy ikonostasu wraz z grupą Deesis. W centrum rzędu Deesis znajduje się Zbawiciel w Majestacie⁶⁷, ku któremu zwracają się w błagalnej modlitwie Maryja i Jan Chrzciciel. To właśnie Deesis pokazuje kamera w momencie, gdy torturowany Patrikiej wypowiada słowa modlitwy. Przed Chrystusem klęczy także załamany Andriej, by za chwilę odbyć rozmowę z (nieżyjącym czy też żyjącym w Bogu) Teofanem Grekiem:

Ja dla nich, dla ludzi to robiłem [...]. Pocieszałem się, że dla nich ta radość, że pomoc dla wiary. A oni, toż to prawosławni, wzięli mój ikonostas i tak po prostu go spalili. Spalili! Przecież to chyba nie ludzie?⁶⁸.

W dawnych rozmowach z Teofanem Andriej przekonywał go: „Ludziom trzeba przypominać, że są ludźmi”, teraz utracił swoją wiarę w ludzi, gorzko konstatując:

Jeśli nie mogłem swą sztuką przekonać ludzi, że są ludźmi – to znaczy, że całkiem nie mam talentu! Wobec tego więcej nie dotknę się do ikony, do pędzli, do farb. Dość!⁶⁹.

Dialog dwóch ikonopisarzy toczy się nie tylko pod ikonostasem. Ich rozmowie milcząco towarzyszy także ikona Matki Bożej Opiekunki

⁶⁶ Tamże, s. 208.

⁶⁷ *Zbawiciel w Majestacie*, Andriej Rublow, rząd Deesis Soboru Uspieńskiego we Włodzimierzu, 1904, Galeria Trietiakowska, Moskwa. Ałpatow zwraca uwagę, że ikonostas został namalowany wkrótce po wykonaniu fresków. Pozostawał on aż do XVIII wieku we Włodzimierzu, skąd został zabrany i przeniesiony do wsi Wasiljewskoje, a następnie jego ikony trafiły do Galerii Tretiakowskiej i Muzeum Rosyjskiego; zob. M. Ałpatow, *Rublow...*, dz. cyt., s. 40.

⁶⁸ Tamże, s. 175.

⁶⁹ Tamże. W scenariuszu nie ma mowy o tym, że Rublow zabił człowieka; jest rozgoryczony, zrozpaczony i dlatego porzuca na długi czas pisanie ikon.

(ros. *Покровъ*), trzymającej w dłoniach rozpostarty nad zgromadzonym ludem biały szal. Teofan patrzy na nią z zachwytem i w uniesieniu wypowiada słowa: „Wciąż jednak to wszystko jest piękne”⁷⁰, jakby chciał przywrócić Rublowowi wiarę w ludzi i w „piękno, które zbawia świat”⁷¹.

W scenariuszu mowa jest o tym, że zanim do świątyni wdarli się najeźdźcy, Andriej podobnie odczuwał sens sztuki. Widział „zapłakane oczy dzieci z ciekawością przyglądające się jego freskom, rozjaśnione przez wiekowe cierpienie twarze kobiet. I niepojęta wiara w szczęście jasnym strumieniem smutku wypełnia jego duszę”⁷². Ten „jasny strumień” wysechł, gdy mnich ujrzał, jak świątynia zamienia się w miejsce gwałtów i mordu. W komentarzu do *Andrieja Rublowa* Tarkowski mówi o doświadczonym przez ikonopisarza duchowym kryzysie, ale także o możliwości jego przezwyciężenia:

[...] dostrzegana przez tytułowego bohatera filmu okrutna prawda życia wchodzi w ostry konflikt z harmonijnym ideałem jego twórczości. Istota problemu polega jednak na tym, że artysta nie może wyrazić ideału moralnego swoich czasów, jeżeli sam nie zazna powszechnego cierpienia i nie przewycięży go w sobie samym⁷³.

Innymi słowy, tylko współ-czucie, współ-cierpienie z drugim i ogarnięcie go swoją miłością pozwala przewyciężyć rozdarcie, chęć ucieczki od świata, chęć odrzucenia go. Ikona nie jest „oderwana” od świata, doskonale „obojętna” na cierpienie. Jest Miłością zstępującą do piekła, niosącą tam swoją zbawczą moc. Na ikonie Bożego Narodzenia, której przygląda się Jeden z Tatarów, Jezus leży w czarnej grocie, w żłobie-sarkofagu owinięty w pieluszki jak w całuny pogrzebowe. Narodziny w ciemności zła i śmierci antycypują już śmierć i zmartwychwstanie Zbawiciela, które przecież w prawosławiu uobecnia ikona Zstąpienia do otchłani. Tatar domaga się

⁷⁰ W scenariuszu czytamy: „Nagle Teofan zatrzymuje się przy okopconej ścianie, n której ocalał fragment fresku: szata, kawałek ramienia, ręka... [...] – Ależ to piękne... [...]. Posłuchaj, nie przestawaj malować, pozbawisz radości nie siebie, a ludzi. Dobrze?”; zob. A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 176.

⁷¹ Autorem tej myśli jest książę Myszkina, bohater *Idioty* Fiodora Dostojewskiego. Na temat rozumienia tego zdania zob. E. Mikiciuk, „*Chrystus w grobie*” i *rzeczywistość „Anastasis”*. *Rozważania nad „Idiotą” Fiodora Dostojewskiego*, Gdańsk 2003.

⁷² A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 168–169.

⁷³ A. Tarkowski, *Czas utrwalony...*, dz. cyt., s. 120.

od Mniejszego Księcia wyjaśnień na temat ikony, lekceważąco mówiąc o Osobach Matki i Syna:

- Posłuchaj księżę, co to za baba tu leży?
- To nie baba, to Dziewica Maryja. To narodziny Chrystusa.
- A kto jest w żłobie?
- Jej syn, Chrystus.
- [śmieje się – E. M.] To jaka z niej dziewczica, skoro ma syna? Chociaż u Was i nie takie rzeczy się dzieją...⁷⁴.

W filmie nie padnie z ust Mniejszego Księcia żadna odpowiedź, żadne wyjaśnienie tajemnicy Dziewictwa i Macierzyństwa Maryi. Tarkowski jednak nie pozwoli nam zapomnieć o obecności Matki i Syna pośród ludu prawosławnego (w jedności-braterstwie z nim), choćby w scenie chłopskiej ruskiej drogi krzyżowej, zakończonej obrazem ukrzyżowania. To wówczas usłyszymy słowa Andrieja: „On po to się narodził i został ukrzyżowany, aby pojednać Boga z człowiekiem”⁷⁵.

Idea braterstwa, pojednania stanie się kluczem do odczytania przez twórcę *Zwierciadła* ikony Trójcy Świętej Rublowa:

W burzliwych czasach, wśród waśni i wzajemnej nienawiści, w czasach ogólnego zdziczenia i najazdów tatarskich, zamętu i gwałtu, który zadano Rusi, odkrył się przed oczyma duszy nieskończony, niezmacony, nienaruszony świat, „świat nadprzyrodzony”, świat niebiański. Wrogości i nienawiści [...] przeciwstawiona jest wzajemna miłość, wzbierająca wieczną harmonią, z wieczną rozmową bez słów [...]⁷⁶

– pisał o ikonie Trójcy Świętej Rublowa ojciec Paweł Florenski. Tarkowski czytał *Ikonostas* Florenskiego, znał jego formułę: „Jest Trójca Rublowa, a więc jest i Bóg”⁷⁷. Dla reżysera ważniejsza od tajemnicy Trójcjedynego okazała się jednak idea braterstwa. W centrum znalazła się nie teologia zatem, ale antropologia. Już w scenariuszu zaakcentowane zostaje to postrzeganie Trójcy

⁷⁴ Zapis pochodzi ze ścieżki dialogowej *Andrieja Rublowa* (polski lektor).

⁷⁵ W oryginale słowa te brzmią: „Так он, может быть, для того родился и распят-то был, чтобы Бога с человеком примирить” (ścieżka dialogowa filmu).

⁷⁶ P. Florenski, *Ławra Troicko-Siergiejewska i Rosja*, [w:] *Ikonostas i inne szkice*, P. Florenski, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 24–25.

⁷⁷ Tamże, s. 133.

Świętej jako obrazu spełnionego ideału miłości, wspólnoty międzyludzkiej, a zarazem jako wzorca moralnego. Potwierdza to opis ikony:

I oto w końcu Trójca – szczyt i treść życia Andrieja. Spokojna, wielka, wypełniona zapierającą dech radością w obliczu braterstwa ludzi. Fizyczny podział jednej istoty na trzy, a zarazem potrójne przymierze ujawniające niezwykłą jednomysłność wobec przyszłości i wieczności.

Rytmiczne, harmonijne ruchy rąk, głębokie spojrzenia łagodnie patrzących oczu, w których żyje tragiczne zrozumienie istoty ludzkiego powołania, zawartego w cudownym, nieświadomym dążeniu do moralnego ideału⁷⁸.

Michał Ałpatow z żalem mówił o pominięciu przez reżysera środowiska duchowego, z którego wyrósł ikonopisarz, przede wszystkim zaś osoby św. Sergiusza z Radoneża⁷⁹, czyniącego z kontemplacji Trójcy Świętej centrum swego życia duchowego. W scenariuszu wspomina się jednak osobę wielkiego mnicha. Rublow w rozmowie z Teofanem pyta go: „Uważasz więc, że Siergiej Radoneżski szerzył brednie, kiedy wzywał do braterstwa i jedności?”⁸⁰. Akcentuje się jednak właśnie ten aspekt jego nauczania, który dotyczył człowieka i wyrastał z troski o Ruś, nękaną nie tylko najazdami Tatarów, ale wewnątrznie zwaśnioną, ogarniętą bratobójczymi walkami.

Ciekawe, że w ujęciu Tarkowskiego i Michałkowa-Konczalowskiego do napisania Trójcy Świętej ikonopisarza zainspirowali ludzie, trzej mężczyźni, siedzący przy stole⁸¹:

Andriej patrzy na trójkę siedzących przy stole. Przysłuchuje się ich rozmowie. Mężczyźni siedzą pod światło, opierając się o stół. Rozmyślają w milczeniu, każdy o swoim problemie. [...] Najprostsze, najpowszedniejsze rzeczy odsłaniają przed Andriejem swą istotną treść.

Oto bosa, zgrabne nogi chłopca spoczywające spokojnie pod stołem, lewa ręka wyciągnięta, prawa podkurczona, nie naprężona i swobodna [...].

⁷⁸ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., 231.

⁷⁹ M. Ałpatow, *Rublow...*, dz. cyt., s. 75.

⁸⁰ A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 121.

⁸¹ Por. obraz mężczyzn siedzących za stołem w *Stalkerze*. Sama ikonę Trójcy widzimy w kolejnych filmach Tarkowskiego. W *Solaris* jej kopia znajduje się w jednym z pomieszczeń na statku kosmicznym, w *Zwierciadle* widzimy przez chwilę plakat filmowy do filmu *Andriej Rublow*, przedstawiający tę ikonę.

Andrzej patrzy na nich, wstrząśnięty przekonywającym, harmonijnym pomysłem, który nieoczekiwanie zrodził się w jego głowie [...].

Trzej mężczyźni prowadzą spokojną i zatroskaną rozmowę – są razem, uzupełniają się wzajemnie i współbrzmia – zastygli w mądrej kontemplacji, a jaskrawe słońce zaplątało się w zwichrzonych włosach chłopca złocistą aureolą⁸².

Zamiast modlitwy-kontemplacji nad Trójcą Świętą⁸³ jest olśnienie, zachwyty nad człowiekiem, jest objawienie się Andriejowi zdolności ludzi do głębokiego, pełnego pokoju bycia razem. Jest uwznioślające człowieka widzenie, przydające mu nimb, znak świętości. Czy ikonopisarz mógł dotrzeć do tajemnicy Trójcy poprzez człowieka? Chociaż zapisany w scenariuszu pomysł nie został zrealizowany, rosyjski reżyser pozostaje przy tej koncepcji. Nie samotna modlitwa, ale drugi człowiek (w filmie szczególnie ważne okaże się spotkanie z młodym ludwisarzem Boryską) pozwala Andriejowi podjąć na nowo pisanie ikon i wypełnić zastany wzorzec ikony *Gościnność Abrahama* osobistym duchowym doświadczeniem.

Ikona Trójcy Świętej⁸⁴ rozbłyśnie w barwnej partii filmu, byśmy mogli – jak pisze sam Tarkowski – „zwrócić się ku [...] [jej – E. M.] duchowej i ludzkiej treści”⁸⁵.

Olga Niestierowa zauważa, że

w kompozycji filmu panuje zasada symetrii: prologowi odpowiada epilog, odejściu Andrieja z monasteru Trójcy Świętej, co było początkiem

⁸² A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 199–200.

⁸³ Jest zastanawiające, dlaczego nie widzimy Andrieja ani podczas modlitwy (może tylko w scenie, gdy klęczy przed spalonym ikonostasem), ani uczestniczącego w liturgii, przyjmującego sakramenty. Pisanie ikon to oczywiście również akt modlitewny, ale Tarkowski zdaje się zupełnie tym nie interesować. W scenariuszu raz tylko Rublow modli się przed ikoną, ale jest to jakaś *zacięta, zła* modlitwa (Rublow już od dłuższego czasu nie maluje ikon), co podkreślone zostaje w opisie wyglądu Andrieja: Kirił „widzi klęczącego w kącie, przed ikonami Andrieja, który w milczeniu żegna się i przez cały czas bije jednostajne pokłony. [...] Coś nieżywego i przerażającego jest w całym jego wyglądzie [...]”; zob. A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 202. (Możliwe, że źle przetłumaczono ten fragment i nie chodzi o klęczenie w kącie, ale przed ikonami, ustawionymi w tzw. świętym kącie, pięknym kącie [ros. *красный угол*]).

⁸⁴ *Trójca Święta* Andrieja Rublowa powstała w monasterze Św. Trójcy i Św. Sergiusza prawdopodobnie pomiędzy rokiem 1410 a 1425, a obecnie przechowywana jest w Galerii Trietiańskiej w Moskwie.

⁸⁵ A. Tarkowski, *Czas utrwalony...*, dz. cyt., s. 57.

jego wędrowek – odpowiada powrót bohatera (Pójdziemy do Trójcy! Pójdziemy razem! – to ostatnie słowa filmu). „Trójca”, jedynie nazwana w filmie, nie jest więc miejscem topograficznym (jak np. „monaster Andronikow”), ale symbolem transcendentnego źródła, odnalezionego transcendentnego celu życia artysty [...]”⁸⁶.

Trójca Święta, ukazująca się naszym oczom w ostatniej części filmu, nie jest jedynie „cytatem” czy „ilustracją” wypełnienia się duchowej i artystycznej drogi Andrieja. Podobnie jak pozostałe prace Rublowa, ukazane w barwnych kadrach, stanowi zaproszenie do kontemplacji, modlitewnego trwania w obecności ikony (także, a może przede wszystkim, bez pośrednictwa ekranu).

Scenariusz zdaje się proponować nieco inną postawę. Stanowi on świadectwo zachwytu jego autorów nad dziełami ruskiego ikonopisarza. W ekfrastycznych fragmentach tekstu podkreślony zostaje rodzimy rys twórczości Rublowa, „zanurzonego” w naturze i barwach ruskiej ziemi, odsłaniającego mistykę materii, duchowy wymiar świata przyrody:

Powstają i znikają wylaniające się z ciemności subtelne niebieskie i popielate plamy, które oddziałują na siebie i powracają uporczywie pulsując. Szmaragdowe płaszczyzny i gorąca ochra spękana po pięciuset latach.

Przezroczysty błękit, ograniczony starą, oliwkową ochrą.

Łagodna gra niespotykanych złotych i brunatnych odcieni, jakby zalanych słońcem jesiennych lasów. Błękit nieba barwiący fałdy szat, które opadły i zastygły w sztywnych konturach. Perłowa delikatność przezroczystych pociągnięć pędzlem – lekkich, mgliście niebieskich niby leśne dale, granatowo-różowych jak wrześniowe liście osiki, matowo-fioletowych,

⁸⁶ O. Niestierowa, *Symbolika chrześcijańska w „Andrieju Rublowie”*, tłum. H. Paprocki, „Kwartalnik Filmowy”, 1995, nr 9–10, s. 194; zob. też: S. Kuśmierczyk, „*Andriej Rublow*”: droga ku sacrum. Forma a przesłanie dzieła, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak i K. Kornacki, Gdańsk 2002. Sam Tarkowski zwracał uwagę, że „konceptja postaci Rublowa została zbudowana według schematu opowieści o powrocie do własnego domu”; zob. A. Tarkowski, *Czas utrwalony...*, dz. cyt., s. 64. W scenariuszu nie ma jednak zawołania: „Pójdziemy do Trójcy”. Zapisano tam tylko: „Drogą do klasztoru Świętej Trójcy idzie czterech ludzi [...]”; zob. A. Tarkowski, *Andriej Rublow...*, dz. cyt., s. 225.

podobnych do ciemnej głębinie wodnej pokrytej falami, które zapowiadają niepogodę [...]»⁸⁷.

Autorzy scenariusza wskazują także na duchowe i zmysłowe zarazem źródło malarskiej wizji, podkreślając, że stanowią je przeżyte przez ikonopisarza cierpienie oraz miłość, ogarniające człowieka i naturę:

Triumf linii i szlachetnych barw zrodzona w cierpieniu, w miłości do ludzi, wypierane są przez zgiełk bitwy, trzask i huczenie pożarów, brzęczenie pszczoł nad śnieżnobiałymi polami gryki – przez pieśń ziemi, która obudziła w Andrieju pełną ofiarności miłość do lazurowego błękitu, turkusowych odcieni, dla radosnego sąsiedztwa brunatnych skał i ciemnoniebieskiej lekkości anielskich szat⁸⁸.

Kamera filmowa przesuwa się delikatnie po detalach kolejnych ikon Rublowa, początkowo nie ukazując całej kompozycji. Liczy się powolne (zgodne z ruchem kamery) kontemplowanie kształtów, barw, a nie przelotne, rozedrgane widzenie, prześlizgiwanie się po powierzchni gwałtownie zmieniających się obrazów. Stopniowo możemy na podstawie detali rozpoznać temat ikony. Tak jest w przypadku ikony Wjazdu do Jerozolimy⁸⁹. Widzimy elementy architektury, drzewo, następnie osiołka, na którym siedzi Chrystus (tu jednak niewidoczny). Kamera obejmuje tylko maleńkie w stosunku do osiołka postacie, w geście szacunku dla Jezusa rzucające szaty pod nogi zwierzęcia. Następnie ukazane zostają elementy ikony Bożego Narodzenia⁹⁰: jadący na koniach Mędrcy ze Wschodu⁹¹, aniołowie⁹², głoszący pasterzom Dobrą Nowinę. Oto stopniowo objawia się naszym oczom Zbawiciel w Majestacie⁹³. Najpierw

⁸⁷ Tamże, s. 230.

⁸⁸ Tamże, s. 231.

⁸⁹ *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, Andriej Rublow, ikona z rzędu świętecznego ikonostasu soboru Błagowieszczeńskiego (Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny), Kreml, 1405.

⁹⁰ *Boże Narodzenie*, Andriej Rublow, ikona z rzędu świętecznego ikonostasu w soborze Zwiastowania na Kremlu, 1405.

⁹¹ Simonetta Salvestroni myli się, gdy pisze, że są to rzekomi jeźdźcy z ikony *Wjazd do Jerozolimy*, bo na tej ikonie takich jeźdźców nie ma; zob. С. Сальвестрони, „Андрей Рублев”, [w:] С. Сальвестрони, *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*, Москва 2007, s. 36.

⁹² Simonetta Salvestroni myli się, twierdząc, że są to anioły z ikony *Wjazd do Jerozolimy* (tamże, s. 36).

⁹³ *Zbawiciel w Majestacie*, Andriej Rublow (szkoła moskiewska), lata 10. XV wieku, Galeria Trietiakowska, Moskwa.

widzimy tylko Jego stopy, ułożone na podnóżku, potem następuje zbliżenie na otwartą Księgę Pisma Świętego i w końcu na twarz Chrystusa. W kolejnym ujęciu widzimy trzech apostołów z ikony Przemienienia⁹⁴: Jana, Jakuba i Piotra u stóp góry Tabor, następnie kamera pokazuje w zbliżeniu wyłącznie św. Piotra. Ikona Wskreszenia Łazarza⁹⁵ również nie zostanie pokazana w całości: widzimy tylko twarz Marty, jednej z siostr Łazarza. Kobieta leży u stóp Jezusa, w tym ujęciu jeszcze niewidocznego⁹⁶. Przez chwilę kamera zatrzyma się na gołębiczy, symbolizującej Ducha Świętego i czerwonym suknie (welonie), zawieszonym ponad Maryją na ikonie Zwiastowania⁹⁷. Ikona Chrztu Pańskiego⁹⁸ też ujęta zostaje tylko we fragmencie, na którym ukazany jest Jan Chrzciciel, pochylony nad Jezusem. Ponownie widzimy ikonę Wskreszenia Łazarza: uchwycona zostaje postać Zbawiciela i Łazarza, a także mury miasta i góry, znajdujące się powyżej postaci. Ponownie widzimy ikonę Bożego Narodzenia: następuje zbliżenie na Marię i Dzieciątka, potem na samą twarz Matki Bożej, a następnie na naczynie, w którym położne przygotowują kąpiel dla Dzieciątka, siedzącego na kolanach jednej z kobiet. Sfilmowane zostają także owieczki, stopy Józefa, siedzącego nieopodal pasących się zwierząt, oraz nogi stojącego przed nim pasterza. W końcu oglądamy w zbliżeniu szaty aniołów, ukazanych na ikonie Trójcy Świętej, dłoni anioła po lewej. Kamera utrzuca detale tej ikony: szaty, stopy aniołów, ołtarz. Następuje zbliżenie na kielich, dom (Abrahama), w końcu możemy ujrzeć postacie i twarze wszystkich trzech aniołów, ponownie kamera rejestruje stół-ołtarz, stopy aniołów, drzewo, górę i dom, znajdujące się za plecami aniołów, w końcu raz jeszcze twarze aniołów. W finale filmu, kiedy w kadrze pozostaje jedna ikona – Chrystusa

⁹⁴ *Przemienienie Pańskie*, Andriej Rublow, ikona z kondygnacji święta (rząd święteczny ikonostasu), ikonostas soboru Błagowieszczeńskiego (Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny), Kreml, 1405.

⁹⁵ *Wskreszenie Łazarza*, Andriej Rublow, ikona z rzędu świętecznego ikonostasu soboru Błagowieszczeńskiego (Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny), Kreml, 1405.

⁹⁶ Zielony maforion Marty ma wskazywać na głębię jej wiary (por. wyznanie Marty: „Tak, Panie! Ja mocno wierzę, że Ty jesteś Mesjaszem, Synem Bożym, który miał przyjść na świat” (J 11,27)).

⁹⁷ *Zwiastowanie*, Andriej Rublow, ikona z kondygnacji święta (rząd święteczny ikonostasu), ikonostas soboru Błagowieszczeńskiego (Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny), Kreml, 1405.

⁹⁸ *Chrzest Pański*, Andriej Rublow, ikona z rzędu świętecznego ikonostasu w soborze Zwiastowania na Kremlu, 1405.

Zbawiciela ze Zwienigorodu⁹⁹ – muzyka towarzysząca prezentacji ikon¹⁰⁰ ustępuje miejsca deszczowi: znakowi oczyszczenia, odrodzenia.

Mówiąc o „prezentacji” ikon, a wcześniej używając w stosunku do nich takich określeń, jak: „ukazywanie”, „widzenie”, „patrzenie”, „oglądanie”, mam świadomość, że żadne z tych pojęć nie przystaje do ikony. O ile w scenariuszu i w czarno-białej części filmu istotne były rozważania wokół ikony, związane z jej malowaniem dylematy i kryzysy, prześledzenie procesu dochodzenia do prawdy ikony, sposób pokazania na ikonie Boga-Człowieka, szczególne dowartościowanie, uwznioślenie kobiety, o tyle w barwnej części filmu te kwestie przestają już mieć znaczenie. Tarkowskiemu zdaje się nie zależeć nawet na tym, byśmy rozpoznali Osoby, tematy i motywy na poszczególnych ikonach, analizowali-interpretowali ich treści symboliczne czy teologiczne, śledzili przebieg ewangelicznych wydarzeń¹⁰¹. Chce raczej, byśmy otwarli się na działanie ikony. Jest ona bowiem mistyką bytu¹⁰², epifanią Rzeczywistości, promieniującej na kontemplującego swym uzdrawiającym, przemieniającym, zbawiającym pięknem.

SUMMARY

An icon in Andrei Tarkovsky's film *Andrei Rublev*. From script to screening

The motif of an icon in the screenplay as well as in Andrei Tarkovsky's film *Andrei Rublev* allows us to trace the spiritual and artistic path of the greatest Russian icon painter. The artistic way is inherited by the Holy Trinity icon. Tarkovsky emphasizes that Rublev departs from a Vision of God in Byzantine iconography. Thus, the “scary”, “nasty” Christ of Theophanes the Greek is the opposition to “gentle”,

⁹⁹ *Zbawiciel*, środkowa ikona Deesis, Zwienigorod, Andriej Rublow, początek XV wieku, Galeria Trietiakowska, Moskwa.

¹⁰⁰ Autorem muzyki do *Andrieja Rublowa* jest Waczesław Owczinnikow.

¹⁰¹ Nieprzypadkowo Tarkowski burzy wszelki porządek: historyczny (zgodny z linearną, chronologiczną opowieścią o życiu, śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa) czy liturgiczny. Wybiera taki sposób filmowania poszczególnych ikon, który „zawiesza” niejako czas i przestrzeń, chce, byśmy wyszli poza te porządkujące kategorie, odnoszące się do zjawisk postrzeganych empirycznie.

¹⁰² Paweł Florenski pisał o ikonie jako „metafizyce bytu” (P. Florenski, *Ikonoostas...*, dz. cyt., s. 169), ale wydaje mi się, że lepszym określeniem jest właśnie „mistyka”, sytuująca poznanie poza wiedzą dyskursywną.

“forgiving” Christ in Andrei Rublev’s art. The film director discloses spiritual crisis of the monk. A gesture of drabbling the white wall with black soluted soot is getting a metaphor of shearing and yet denying the painter’s traditional way of seeing The Apocalypse as an image that depicts scary punishment for sins. The script as well as the film refers to the roots of innovative vision in Andrei Rublev’s art. This vision presents The Final Judgment as a joyful Holiday and at the same time, Rublev ennobles women and boosts their self-esteem. In the garish sequence of his film Tarkovsky slows down the camera to allow a viewer contemplating Rublev’s icons and perceiving his “different vision”.

