

KAROLINA LIZUREJ
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Wydział Malarstwa, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki

NATALIA SZEJKO
Warszawski Uniwersytet Medyczny
Zakład Etyki Lekarskiej i Medycyny Paliatywnej, Katedra i Klinika Neurologii

STALKER Z FILMU A. TARKOWSKIEGO JAKO „JURODIWY” I JAKO FIGURA TWÓRCY

Stalker by A. Tarkovsky as “yurodivy” and artist

The film *Stalker* by Andrei Tarkovsky is based on the novel *Roadside Picnic* by Strugatsky Brothers and it presents real and metaphoric travel of the main protagonist, Stalker, through the enigmatic Zone in search of ontological true. Stalker's naivety and complete devotion to his mission resembles feeble-mindedness, that is why he could be described as “yurodivy”, fool for Christ according to Eastern Orthodox ascetism. In our paper we also analyze Stalker as performer and artist that dedicates absolutely to his ideals.

Keywords: Tarkovsky, yurodivy, Strugatsky Brothers, performance

Stalker to film, którego premiera miała miejsce w roku 1979. Scenariusz został zrealizowany na podstawie powieści braci Strugackich *Piknik na skraju drogi*. Sam Tarkowski podkreślał, że film nawiązuje jedynie powierzchownie do tematyki książki, głównie poprzez zapożyczenie toposu Strefy, interpretowanej jako miejsce niezwykle, oraz wprowadzenie postaci Stalkera, chociaż oba zapożyczenia różnią się w znacznym stopniu od pierwowzoru. Zarówno bohaterowie filmu, jak i książki poszukują ponadto utopijnego przedmiotu, który byłby w stanie spełniać marzenia. Centralnym tematem dzieł Tarkowskiego i Strugackich jest potrzeba odnowy duchowej człowieka, choć można oczywiście dopatrywać się znacznie więcej ukrytych sensów. *Stalker* to ostatni film Tarkowskiego zrealizowany na terenie ZSRR. Został uhonorowany Nagrodą Specjalną Jury Ekumenicznego i OCIC na XXXIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w roku 1980. Celem artykułu jest analiza postaci Stalkera, głównego bohatera filmu, jako figury twórcy i świętego szaleńca, „jurodiwego”. Poprzez swoje niezwykle zachowania i bezkompromisowość Stalker stanowi swojego rodzaju topos artysty walczącego o integralność twórczą i życiową. Jest

on artystą totalnym, który z punktu widzenia codzienności sytuuje się w obrębie szaleństwa.

Słowo „stalker” pochodzi od angielskiego czasownika *to stalk* i oznacza śledzić, tropić. W Strefie, miejscu, gdzie odbywają się wydarzenia opisywane w książce Strugackich i przedstawiane w filmie Tarkowskiego, pojęcie to odnosi się do ludzi, którzy są przewodnikami i odbierają pieniądze od turystów zainteresowanych pójściem do Strefy. Jednocześnie zajmują się handlem przedmiotami wynoszonymi z tego obszaru. Bracia Strugaccy określają w swojej książce ten zawód w następujący sposób: „Zapewne ma pan na myśli stalkerów? Nawet nie wiem, co to takiego. Tak u nas, w Harmont, nazywają zuchwalców, którzy na własne ryzyko przekradają się do Strefy i wynoszą stamtąd wszystko, co im wpadnie w ręce. To nowy, nieznany dotychczas fach” (Strugaccy 2017, 3). Stalker Tarkowskiego jest jednak osobą zupełnie inną, pochłoniętą całkowicie swoją misją naprawiania świata i spełniania ludzkich pragnień. W przemocy i walce o dobra materialne widzi on zagrożenie dla przyszłej ludzkości. Jego zachowania z pewnością mogą być interpretowane jako niezwykle, graniczące chwilami z szaleństwem, ale także nacechowane energią twórczą, która pobudza go do dalszego działania, pomimo przeciwności losu.

Tarkowski był twórcą nieprzeciętnym, z pasją i natchnieniem dociekającym istoty spraw dla niego najważniejszych. Jednym z wątków, które interesowały go zarówno jako twórcę, ale także jako człowieka, było znaczenie roli artysty i sztuki we współczesnym świecie. Wyraz temu dają głównie filmy, ale także przemyślenia – refleksje reżysera, którymi tak chętnie i barwnie potrafił się dzielić bądź w wywiadach, bądź w formie spisywanych rozmów. Tarkowski wielokrotnie podejmuje temat sztuki, tego, gdzie należałoby upatrywać jej sensu (Tarkowski 1989, 60). Wśród rozważań reżysera wiele miejsca zajmują przemyślenia dotyczące misji artysty czy wręcz jego posłannictwa. Twórca przypisuje artyście doniosłą rolę – proroka, nauczyciela, reprezentanta innych, będącego jakoby ponad ogółem społeczeństwa, które nie jest zdolne do „elokwentnego wyrażania się” (Tarkowski 1989, 55). Artysta według Tarkowskiego to swego rodzaju *persona non grata*, postać często wykluczona, ten – co go „w jego ojczyźnie nie przyjmują” (Tarkowski 1989, 55) – stwierdzenie będące jawnym, bezpośrednim odniesieniem do osobistych przeżyć reżysera.

Tak jak artysta jest dla Tarkowskiego kimś wyjątkowym i ważnym, także i sama sztuka, w jego przekonaniu, „spełnia podstawowe i ważne zadanie” (Tarkowski 1989, 61):

[sztuka] powinna usunąć panujący na świecie kryzys duchowy. W społeczeństwie powinno być coś, co stymulowałoby rozwój ducha i własnego *ja* człowieka, coś, co podtrzymywałoby w człowieku dążenie do zachowania poczucia przynależności do rodzaju ludzkiego, a jednocześnie indywidualnej odmienności. To, co robię w dziedzinie sztuki, opiera się na mojej wierze w wartość człowieka” (Tarkowski 1989, 61).

Przemyślenia Tarkowskiego – oscylujące wokół sztuki, jak również dotyczące Boga, sensu życia, człowieczeństwa, tworzą zupełnie unikalną i spójną koncepcję właściwą rosyjskiemu twórcy – radykalną i tak samo bezkompromisowo obrazowaną w kolejnych filmowych dziełach. Filmy Mistrza stanowią wykładnię osobistych przekonań, zaś w przypadku *Stalkera*, opowieść w nim zawarta, zdaje się być obszerną realizacją postulatów Tarkowskiego właśnie wobec sztuki i postaci artysty (między innymi). Już samo działanie ekranowego *Stalkera*, mające miejsce po przekroczeniu zakazanej granicy oddzielającej totalitarną rzeczywistość od Strefy, staje się z punktu widzenia współczesnej sztuki aktem performatywnym. Interpretacja postaci *Stalkera* – tego z pozoru prostego człowieka-przewodnika – w kontekście performance’u okazuje się być czytelna i w pełni zasadna. Na szczególną uwagę zasługuje odczytanie bohatera przez pryzmat Artysty, z założeniem w y k r o c z e n i a poza osobiste definicje i rozważania Tarkowskiego – zinterpretowaniu go według ogólniejszej definicji artysty, a przez to bardziej uniwersalnej, wyzbywającej się ciężaru naturalnej hermetyczności towarzyszącej ideom Tarkowskiego.

Sztuka performance jako odrębna dziedzina sztuki wywodzi się ze sztuk plastycznych i sztuki konceptualnej. Jej korzenie tkwią w działaniach awangardzistów (dadaistów i futurystów, surrealistów). Do kultury trafiła ona w latach 70. i 80. XX wieku. Marvin Carlson przywołuje opinię Carola Simpsona i Bruce’a Hendersona, autorów książki *Performance: Text and Contexts*, którzy podają listę wspólnych cech właściwych performance’owi. Według autorów są to: nieprawomyślność, prowokacyjność, niekonwencjonalność, często napastliwa postawa interwencyjna lub widowiskowa; sprzeciw wobec kulturowego uwarowania sztuki; wielość środków, wykorzystywanie nie tylko ciał performerów, ale także medialnych obrazów, monitorów telewizyjnych, projekcji, obrazowania wizualnego, filmu, poezji, materiału autobiograficznych, narracji, tańca, architektury i muzyki (Marvin 2007, 78). Z kolei Sophie Byrne z muzeum IMMA w Dublinie definiuje performance jako „formę praktyki artystycznej, która angażuje osobę lub grupę osób w określonym przedziale czasowym, określonej przestrzeni i dla określonej widowni” (Byrne, Coogan 2011, 6). Kluczowym dla procesu i wykonania performance’u jest żywa obecność artysty i prawdziwe działanie, rzeczywiste wykorzystywanie jego ciała do tworzenia, kreowania artystycznego doświadczenia wobec widowni. Charakterystycznym elementem jest wykorzystanie własnego ciała, uważanego za pierwotne medium, oraz tzw. „materiał koncepcyjny”, czyli przewodnia myśl, na której sztuka performance bazuje. Innymi ważnymi składnikami są: czas, przestrzeń i relacje między wykonawcą a publicznością. Z kolei teoretyk RoseLee Goldberg podkreśla istotę performansu’u zawierającą się w żywej obecności artysty („the live presence of the artist”) – co stanowi podstawową różnicę w stosunku do sztuki teatralnej, w której artysta-aktor wciela się w rolę, odgrywa ją według scenariusza, wciela się w postać (Goldberg 1998, 159). W sztuce performance’u mamy natomiast do czynienia z „the real” - rzeczywistością. Istotę tego postulatu obrazuje performance Mariny Abramovic zatytułowany *The Artist Is Present* zorganizowany

w 2010 roku w Muzeum of Modern Art w Nowym Jorku trwający od 14 marca do 31 maja. Artystka w tym czasie spędziła w bezruchu ok. 700 godzin, podczas gdy każdy – po uprzednim odstawieniu w kolejce wielu godzin – mógł usiąść naprzeciwko Abramovic i spędzić z nią kilka chwil.

Istotnym elementem performance'u jest transgresja, czyli przekroczenie granicy. Transgresja objawia się w różnych postaciach – może nią być przekroczenie granic czasu i przestrzeni, co stanowi najczęstszy jej rodzaj. Obrazuje ją np. działanie artystyczne, które odbywa się w przestrzeni nietypowej, innej niż galeria sztuki (np. w przestrzeni miejskiej). Innym przykładem jest przekroczenie granic w relacji z publicznością, gdy angażując ją w działanie artystyczne, narusza się strefę komfortu i bezpieczeństwa obserwatorów. Jako przykład może można przywołać inny performance Mariny Abramovic *Rythmo*, w którym artystka w pełni oddaje publiczności funkcję wykonawcy, a siebie obsadza w roli biernego obiektu. W ramach tego działania artystka ułożyła na stole w galerii siedemdziesiąt dwa przedmioty – w tym pistolet i nabój, po czym poinformowała widzów, że mogą użyć ich w dowolny sposób. Rezultat okazał się wstrząsający, gdyż część widzów – a byli to ludzie przypadkowo zaczepieni na ulicy – rozebrała ją i znęcała się nad nią, przystawiając do skroni broń.

Za właściwość absolutnie kluczową dla sztuki performance należy uznać osobę artysty otwartą na bezpośredni kontakt z publicznością, a nawet na jej działanie. W związku z tym nadrzędnym elementem działania performatywnego pozostaje postać samego performera. Eugenio Barba, włoski dramaturg i teoretyk teatru, w *Sekretnej sztuce aktora. Słownik antropologii teatru* określa performance jako „zachowanie człowieka posługującego się fizyczną i mentalną obecnością w sytuacji zorganizowanego przedstawienia, w zgodzie z zasadami, które różnią się od zasad mających zastosowanie w codziennym życiu” (Barba 2005, 12). Słowa Barby w bezpośrednim odniesieniu do dzieła Tarkowskiego jasno opisują sytuację filmową Stalkera – przewodnika organizującego wyprawę w głąb Strefy, co jest niczym innym jak właśnie „zorganizowanym przedstawieniem”. Słownik terminów teatralnych Patrice'a Pavis'a podaje następującą definicję performera:

(...) Performer występuje we własnym imieniu jako człowiek i jako artysta, zwracając się do publiczności jako publiczności, podczas gdy aktor przedstawia postać, udając, że nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest aktorem. Performer wystawia na scenie swoje „ja”, podczas gdy aktor odgrywa rolę kogoś innego (Pavis 2002, 289-290).

Władysław Kaźmierczak, współczesny artysta performer, pisze z kolei o performerze jako szczególnym rodzaju artysty, inaczej widzącym swoje miejsce w kulturze, „kimś, kto postępuje według subiektywnych reakcji na świat” (Kaźmierczak [15.12.2017]). Według definicji Kaźmierczaka zawodowe wykształcenie performera jest nieistotne, albowiem profesjonalizm, wykształcenie, tak bardzo cenione w świecie konsumpcji, nie jest mu potrzebne. Ważniejsza jest jego duchowa i społeczna użyteczność. Kim naprawdę jest, nie sposób do

końca wymienić. Jest filozofem, nauczycielem, kontestatorem, inicjatorem, organizatorem, podróżnikiem, współpracownikiem, przedstawicielem wartości duchowych (Każmierczak [15.12.2017]).

Filmowego Stalkera poznajemy w momencie, gdy budzi się u boku żony i córki. Cicho wstaje z łóżka i ubiera się, by jak najszybciej wyjść z domu. Żona, zbudzona szmerem, także się podnosi i próbuje zatrzymać męża. Stalker wyrywa się jej – głuchy i nieczuły na argumenty o chorej córce; już wielokrotnie obiecywał więcej nie wychodzić. Żona płacze i błaga, żeby został, ale ten nie słucha, wychodzi. Dla Stalkera ważna staje się idea, misja, którą należy spełnić. Mówi, że nie boi się więzienia, bo jak sam przyznaje: „dla niego wszędzie jest więzienie” (Tarkowski 1979). Podkreśla nieumiejętność dostosowania się. Na pierwszy rzut oka Stalker zdaje się być człowiekiem bardzo skromnym i prostym. Stan jego domu, jak również ubogi wygląd sugerują, że jest to mężczyzna niewykształcony, parający się jakąś pospolitą fizyczną pracą w industrialnej rzeczywistości. W trakcie trwania filmu, wraz z rozwojem akcji i stopniowym poznawaniem go, szybko orientujemy się, jak bardzo niewłaściwe było początkowe wrażenie, a ostatecznie rozwiewa pierwsze złudzenia jedna z końcowych scen: Stalker już po powrocie ze Strefy, wyczerpany psychicznie, słaby i zrozpaczony, leży na podłodze, a w tle pomieszczenia widoczne są regały uginające się pod ciężarem książek. Rzuca to na bohatera zupełnie inne światło – filozof? nauczyciel? kontestator? Kim właściwie jest Stalker? W jeden ze scen Profesor mówi, że Stalker to w pewnym sensie człowiek powołany – podobnie jak Artysta. Stalkerowi nie wolno wchodzić do Strefy we własnym interesie, sam nic nie posiada, nie może nikomu nic dać. Jak stwierdził sam o sobie: „wszystko, co mam, jest w Strefie – wolność, godność, szczęście” (Tarkowski 1979). Na pytanie Profesora, czy Stalker sam nie chciał kiedyś wykorzystać Komnaty dla własnych celów, odpowiada: „dobrze mi tak, jak jest” (Tarkowski 1979). Tytułowy bohater kilkakrotnie wspomina kogoś imieniem Jeżozwierz – swojego mistrza, tak samo jak on będącego kiedyś stalkerem-przewodnikiem. Mistrz-uczeń – to układ typowy dla ludzi sztuki. Jeżozwierz zostaje widzowi przedstawiany stopniowo, na początku dowiaduje się jedynie, że zginął. Wraz z postępującą fabułą widz jest informowany, że po kolejnym opuszczeniu po Strefy nagle wzbogacił się, po czym w krótkim czasie popełnił samobójstwo. Według Stalkera była to kara: „Strefa ukarała go [...] Wrócił, wzbogacił się i po tygodniu powiesił się” (Tarkowski 1979) – mówi, zaznaczając, że w pracy, którą wykonuje, ważna jest bezinteresowność. Co to oznacza? Czy Jeżozwierz sprzedał się? Zdradził? Na te pytania niestety brak odpowiedzi.

Z postacią Jeżozwierza związane jest także pojęcie dylematu niemieckiego filozofa Arthura Schopenhauera. Metafora dylematu jeżozwierza autorstwa Schopenhauera i zapożyczona później przez Zygmunta Freuda odnosi się do bipolarności i sprzeczności człowieka. Pewnego zimowego dnia stado jeżozwierzów chciało się ogrzać nawzajem za pomocą ciepła własnego ciała. Niestety, przy bliskim kontakcie zadawały sobie ból, kłując się igłami. Żadne rozwiązanie nie było adekwatne do ich sytuacji, zatem w końcu pozostawali w stosunku do

siebie w bezpiecznej odległości na tyle, aby nie zadać sobie bólu, ale jednocześnie mieć dostęp do źródła ciepła. Podobna sytuacja ma miejsce w kontaktach społecznych (Schopenhauer 2017, 923).

Zarówno Jeżozwierz z filmu Tarkowskiego, jak i Pisarz czy Profesor reprezentują dychotomiczną postawę wobec Strefy i innych ludzi. Z jednej strony początkowo nie mają złych zamiarów, jednak w ostatecznym rozrachunku ponoszą klęskę, ponieważ nie potrafią wykazać postawy ultra-altruistycznej, graniczącej z szaleństwem. Taką postawę narzuca Strefa, akceptuje jedynie czystość serca, zamiarów i działania, którą wykazuje artysta Stalker. W swojej naiwności i bezgranicznym oddaniu misji Stalker upodabnia się do Księcia Myszkina, bohatera powieści *Idiota* Fiodora Dostojewskiego. Obaj są ofiarami własnej idei *fixe*, która w swojej bezkompromisowej miłości wobec rodzaju ludzkiego doprowadza do autodestrukcji i braku zrozumienia:

Oczywiście! Oczywiście! Patrzeć na taką mękę!... Skazaniec był człowiekiem mądrym, nieustraszonym, silnym, niemłodym. Nazywał się Legros. I mówię panu, niech pan wierzy albo nie wierzy: jak wchodził na szafot - płakał, błady był jak ściana. Czy to jest możliwe? Czy to nie straszne? No bo ktoś płacze ze strachu? Nie przypuszczałem, że może płakać ze strachu nie jakieś tam dziecko, ale mężczyzna, który nigdy nie płakał, mężczyzna czterdziestopięcioletni. Cóż się w takich momentach dzieje z duszą ludzką, do jakich spazmów się ją doprowadza? Znęcanie się nad duszą, i nic więcej! Powiedziane jest: „Nie zabijaj”, więc dlatego że zabił, jego się zabija? Nie, tak nie wolno. Widziałem to już miesiąc temu, a dotychczas mam przed oczyma. Pięć razy mi się śniło (Dostojewski 2017, 13).

Warto też wskazać, że odkąd działania performance'u w ogóle się pojawiły, odbywały się zarówno w miejscach formalnych – takich jak galerie sztuki, jak też alternatywnych: specjalnie wybranych przez artystów przestrzeniach, gdzie ważny jest kontekst i których uwarunkowania (historia, architektura itp.) miały istotne znaczenia dla koncepcji wydarzenia (Dziamski 1996, 43). Strefa jako przestrzeń performance'u jest miejscem szczególnym: wydarzyła się tu katastrofa, jest miejscem zakazanym, do którego nie ma wstępu, i śmiertelnie niebezpiecznym. W filmie Tarkowskiego Strefa jest miejscem pięknym, dzikim, kręconym na kolorowej taśmie, w przeciwieństwie do obrazowania brunatnych, ponurych scen poza jej obrębem. Pozostawiono w niej wozy bojowe. Przekroczenie granicy pomiędzy industrialną rzeczywistością a Strefą jest rodzajem transgresji. W tym momencie rozpoczyna się również proces przemiany bohaterów – to tutaj odbywa się performance. Samo organizowanie performance'u przez artystę często wiązało się i nadal często się łączy z oporem społecznym i organizacyjnym. Performer to przecież „artysta walczący”, prowokujący, stawiający przed publicznością często drastyczne pytania. Kaźmierczak zauważa, że w opinii publicznej sztuka performance uchodzi za sztukę kontrowersyjną, a nawet niepożądaną (Kaźmierczak [15.12.2017]). Zwłaszcza w realiach ukazanych w filmie Tarkowskiego, czyli rzeczywistości totalitarnej X, przejaw sztuki, szczególnie wywrotowego performance'u, nie ma prawa zaistnieć i być akcep-

towalnym. Strefa zatem jest przestrzenią wykluczoną, niepożądaną, jest miejscem oporu przeciwko opresyjnej władzy. Trafnym może się okazać przywołanie w tym miejscu postaci niemieckiego twórcy Josepha Beuysa, którego działalność performatywna od końca lat 60. XX wieku wyrażała się poprzez stosowanie różnorodnych form oporu wobec systemu społeczno-politycznego Republiki Federalnej Niemiec, testowaniem szeregu alternatywnych propozycji organizacji życia, współtworzących kontrkulturowy ferment. Performance’em stało się jego słynne hasło *Jeder Mensch ist ein Künstler (Każdy jest artystą)*. Słowa Beuysa nie wołają o twórczość amatorską, ale stanowią syntezę Beuysowskiego przekonania o społecznej kreatywności. Każdy jest artystą, gdy celowo uruchamia własną kreatywność, przeorganizując świat wokół siebie.

Kontakt z publicznością został zasygnalizowany wcześniej jako niezwykle ważny aspekt performance’u. Publicznością dla Stalkera jest oczywiście para współpodróżnych. Podczas spotkania z Pisarzem i Profesorem Stalker zachowuje się tajemniczo, zagadkowo, mówi niewiele. Właściwie wydaje jedynie lakoniczne polecenia, wskazówki, syntetycznie opisuje reguły panujące w Strefie, według których postępować mają obaj wędrowcy, jeśli chcą bezpiecznie dotrzeć do celu podróży. Jest jednocześnie pewny siebie i zasadniczy. Takie zachowanie budzi skojarzenia z pewną grą, zabawą z publicznością, co dobrze obrazuje scena losowania zapalek (pozornie zdaje się na przypadek, choć finał gry jest pod kontrolą). Stalker często wypowiada słowa zrozumiałe tylko dla niego samego: „jest wcześniej/ jest pora?/ dlaczego? Na co? Tego nikt nie wie. Profesor i Pisarz akceptują tę „grę”, kwitując: „będzie dawał wskazówki, trzeba się do nich stosować” (Tarkowski 1979). Początkowo pełni wiary i posłuszeństwa mężczyźni stopniowo wykazują się coraz większymi wątpliwościami i niesubordynacją, co ostatecznie doprowadza performance do klęski i załamania się Stalkera, zaś wpisane w naturę performatywnego aktu ryzyko podejmowane przez performerą staje się faktem – działania wymykają się spod kontroli, publiczność przejmuje władzę nad sytuacją. Ostatecznie Pisarz i Profesor okazują się ludźmi pozbawionymi wiary, a definitywna klęska objawia się w momencie, kiedy to Pisarz wyciąga broń, a Profesor ujawnia, że przyniósł w plecaku... bombę, którą zamierzał wysadzić Komnatę. Następnie wmawiają Stalkerowi, że zależy mu tylko na zarabianiu pieniędzy, nazywają go „dwulicową gnidą” (Tarkowski 1979), upijającym się autorytetem i władzą.

Film ukazuje trzy przykłady upadku/klęski artysty. Pierwszy to znana widzowi jedynie ze strzępków informacji historia Jeżozwierza, który popełnił samobójstwo, ponieważ się sprzedał. Natomiast Pisarz, który sam o sobie mówi: „Pisarz, który nienawidzi pisać. Kiedyś myślał, że ktoś stanie się dobry, chciał kogoś zmienić, ale to oni zmienili jego” (Tarkowski 1979), reprezentuje artystę, który się poddał. Stalker zaś to artysta, któremu odebrano wiarę i nadzieję w ludzi. W jednej z ostatnich scen, w momencie, gdy żona opiekuje się Stalkere, zdaje się on być bardzo delikatny i nieporadny – zupełne przeciwieństwo mężczyzny, którego obserwowaliśmy przez cały film. Jest załamany, pokonany, przynębiony, mówi, że nikt już nie potrzebuje Komnaty, że nikogo tam nie

zaprowadzi; stracił nadzieję. Żona chcąc „polepszyć jego nastrój” (Tarkowski 1979), odpowiada nawet z pobłażliwością, że pójdzie tam sama; traktuje go jak dziecko wymagające specjalnej opieki.

Podsumowując, Stalker w filmie Tarkowskiego jest postacią zupełnie inną niż bohater opowiadania Strugackich. Reżyser wykreował postać będącą realizacją jego osobistych postulatów dotyczących roli artysty i sztuki we współczesnym świecie, a z tekstu zaczerpnął jedynie główne wątki (Strefa, Stalker, totalitarna rzeczywistość, poszukiwanie Złotej Kuli (Strugaccy)/Komnaty (Tarkowski), które zmodyfikował wedle własnych zamierzeń. Artystą można nazwać jedynie filmowego bohatera z obrazu Tarkowskiego, który postawą i cechami charakteru wpisuje się w figurę twórcy, a jego działanie i sposób wypełniania misji spełniają warunki performance’u.

Niezwykle zachowania Stalkera mogą być także interpretowane jako objaw szaleństwa, które jednak nie jest oznaką całkowitej destrukcji jego wewnętrznego „ja”. Poprzez modyfikację swojego zachowania osiąga ono wymiar niemal mistyczny, nawiązując do pochodzącego z kultury rosyjskiej etosu „jurodiwego”. Jurodiwy to szaleniec Chrystusowy, jeden ze wzorców świętości dawnej Rosji. Jest to osoba, której zachowanie może być interpretowane jako naznaczone głupotą czy niezwykłością, jednak zazwyczaj zachowuje się tak, aby wywołać poruszenie wśród obserwatorów. Przeprowadza zatem, niczym artysta, także swojego rodzaju performance. Korzenie zjawiska można odnaleźć zarówno w pismach Starego, jak i Nowego Testamentu, w których opisywane jest transgresyjne zachowanie wielu proroków: Izajasza, Jeremiasza, Ozeasza, Ezechiela czy nawet samego Jezusa (Mk 3,20-21). Jurodiwy naśladuje zatem Chrystusa, poniżonego przez szereg prototypowych zachowań: poniża się zarówno w sposób duchowy, jak i cielesny, żyje w ubóstwie, śpi na śmieciach lub posłaniu dla zwierząt, nie dba o wartości materialne i swój wygląd. Pojawia się także w świątyniach bez ubrania, z łańcuchem na szyi, tocząc pianę z ust czy wymiotując, ukazując w ten sposób umartwianie się, ale także szokując obserwatorów, co ma doprowadzić do ich przemiany duchowej. Jurodiwy składa często śluby, najczęściej milczenia, jednak nie stroni od krzyków, wypowiada niezrozumiałe treści i tym samym szokuje swoją publiczność. Niejednokrotnie jurodziwi czynili także cuda uzdrowienia czy prorokowali.

Jurodiwy sytuuje się zatem w obrębie etosu szaleńca – błazna, który jednak poprzez transgresyjne zachowania potrafi dotrzeć do prawdy ukrytej, nierozpoznanej przez codzienność. Zamiast umartwiać się na pustyni, jurodiwy powraca do społeczności i poprzez swoje nietypowe, niejednokrotnie prześmiewcze zachowania ukazuje prawdę. Jest to personifikacja dychotomicznej i jednocześnie sprzecznej relacji między mądrością i głupotą – to ślepcy, którzy widzą, głusi, którzy słyszą. Potrafią dojrzyć to, co jest niedostępne zwyczajnemu rozumieniu.

Pojęcie jurodiwych w filmie Tarkowskiego odnieść można nie tylko do postaci Stalkera. Wszyscy, którzy mają do czynienia ze Strefą, sytuują się na peryferiach społeczeństwa, dotykają niezwykłości i wkraczają na mistyczną

drogę odnowy duchowej. Zarówno bracia Strugaccy, jak i Tarkowski podkreślają, iż ten, który cierpi fizycznie lub/i duchowo, jest naznaczony niezwykłością, nosi znak wybraństwa. Choroba, epidemia i kalectwo, które dotknęło także córkę samego Stalkera, jest przekleństwem, ale także pewnego rodzaju pokutą i umartwieniem, możliwością spojrzenia na rzeczywistość w bardziej wrażliwy sposób.

Z pewnością jednak głównym przykładem jurodiwego jest sam Stalker. Kontakt ze Strefą rozpoczyna w nim szereg niezwykłych przemian, które czynią zeń niemal mistyka. Podróż po Strefie prowadzi do przemian, które mogą być określone jako objawy zespołu dysocjacyjnego, inaczej nazywanego konwersją. Wiąże się ona z szeregiem zjawisk psychofizycznych, w których objawy somatyczne pojawiają na skutek załamania emocjonalnego, *catharsis* duchowe zlewa się z *catharsis* w sensie fizycznym:

Ściągnąłem z siebie skafander, rzuciłem na podłogę – sierżanci sprzątną – a sam prosto pod prysznic, bo cały mokry byłem od stóp do głów. Zamknąłem się w kabinie, wyciągnąłem manierkę, odkręciłem i przysssałem się do niej jak pijawka. Siedzę na ławeczce, w kolanach miękko, w głowie pusto i ciągnę gorzałkę. Jak wodę. Żyję. Zlitowała się Strefa. Wypuściła, wiedźma. Zaraza najmiłsza. Podła. Żyję. Te żółtodzioby nigdy tego nie rozumieją, nikt prócz stalkera tego nie rozumie. I łzy spływają mi po twarzy ni to od wody, ni to sam nie wiem od czego (Strugaccy 2017, 15).

Z drugiej strony, Stalker doświadcza szeregu objawów, które mogą być interpretowane jako zjawiska należące do spektrum doznań psychotycznych. Strefa to przestrzeń schizofreniczna, która predysponuje do rozszczepienia poczucia czasu i przestrzeni, pod jej wpływem pojawiają się także halucynacje, zarówno wzrokowe, jak i słuchowe: „Nerwy, cholera by je wzięła. Tam mi się zwidywało, tu mi się zwiduje... Niech to jasny piorun spali!...” (Strugaccy 2017, 24) i myślenie magiczne, które tożsamość jest z nadawaniem zwykłym przedmiotom i zjawiskom niezwykłych treści i wartości. Każdy kamień czy źdźbło trawy w obrębie Strefy jest dla Stalkera niezwykle, dlatego stąpa z ostrożnością po tej ziemi, nie tylko ze względu na strach, ale także z poczucia szacunku. Zachowuje się jak święty szaleniec, który nie chce zbezczcić swoją obecnością żadnego fragmentu tej „nadrzeczywistości” Strefy.

Punktem spustowym dla eskalacji „stalkerowskiego” szaleństwa jest więc sama Strefa – miejsce sakralne i przeklęte zarazem, swego rodzaju świątynia codzienności, w której pustki nabierają cech nadzwyczajności. Metaforyzacja i sakralizacja przedmiotów i przestrzeni ujawnia się także poprzez motyw przestrzeni (Tarkowski)/przedmiotu (Strugaccy), który spełnia marzenia. Jest to utopijne centrum filmu/powieści, punkt, w którym skupiają się idealizowane marzenia i nadzieje wszystkich bohaterów, ale przede wszystkim Stalkera. Nawiązanie do innego sprzecznego zestawienia codzienności i sakralności ujawnia się także wizualnie w filmie Tarkowskiego poprzez szereg obrazów:

- a) Chrystusa ponizonego (korona cierniowa) (zdjęcie 1),
- b) przedstawienie Strefy jako obszaru postapokaliptycznego (liczne nawiązania do Apokalipsy św. Jana, przytoczenie bezpośrednich fragmentów Apokalipsy) (zdjęcie 2),
- c) wielokrotne przywoływanie obrazów Stalkera przedstawionego jako mistyka, osoby będącej w swego rodzaju transie czy ekstazie (zdjęcie 3).



Zdjęcie 1. Obraz Chrystusa ponizonego w *Stalkerze* Tarkowskiego.
Anatolij Sołonicyn jako Pisarz

Źródło: https://spfilmjournal.files.wordpress.com/2013/06/stalker_4_9_09_still1.gif



Zdjęcie 2. Strefa w *Stalkerze* Tarkowskiego jako miejsce apokaliptyczne

Źródło: <http://weirdfictionreview.com/wp-content/uploads/2013/07/a-andrei-tarkovsky-stalker-dvd-review-dvd-comparison-mk2-1.jpg>



Zdjęcie 3. Stalker Tarkowskiego jako mistyk zanurzony w transie.
Aleksandr Kaydanovsky jako Stalker

Źródło: <https://2ch.hk/b/arch/2016-03-25/src/121275686/14589298992010.jpg>

Porównanie postaci Stalkera w filmie Tarkowskiego i powieści Strugackich prowadzi do wniosku, iż jurodiwym był jedynie Stalker Tarkowskiego. Obaj poruszali się na granicy między szaleństwem i pełnią zdrowia psychicznego, obaj odczuwali Strefę na swój własny, zindywidualizowany sposób, a kiedy musieli borykać się z goryczą utraty, stawali wobec melancholii i rozczarowania. Tylko Stalker Tarkowskiego wiedziony jest jednak altruistyczną misją naprawiania rzeczywistości, zachowania nadziei i wiary w świecie zniszczonym przez apokalipsę, którą stworzył sam człowiek. To delikatny asceta, który rezygnuje z siebie, jest w stanie nawet poświęcić własną rodzinę, aby ratować ludzkość. Analiza porównawcza postaci Stalkera w *Pikniku na skraju drogi* i filmie Tarkowskiego jest przedstawiona w Tabeli 1.

Tabela 1. Analiza porównawcza postaci Stalkera w filmie Tarkowskiego i powieści Braci Strugackich

	Tarkowski	Strugaccy
Stalker	Altruista	Egoista, jest w stanie poświęcić się tylko dla niektórych osób
	Asceta	Alkoholik, używający życia
	Delikatny	Brutalny „Wiesz sam dobrze – stalkerzy to ludzie brutalni, sumienia mają niezbyt delikatne”
	SZALEŃSTWO	
	UTRATA POCZUCIA CZASU „Zdjąłem zegarek, patrzę: byliśmy w Strefie pięć godzin z minutami, moi państwo! Pięć godzin. Aż mi się słabo zrobiło. Koledzy, w Strefie czas nie istnieje”	
	ODCZUWANIE STREFY NA WŁASNY, INDYWIDUALNY SPOSÓB	
	MELANCHOLIA /NOSTALGIA z powodu utraty	
	ROZCZAROWANIE	

Podsumowując, należy stwierdzić, iż postać Stalkera, zarówno w utworze Tarkowskiego, jak i Strugackich, jest schizofreniczno-melancholijna z elementami auto- i heterorefleksji, co w szczególny sposób uwyrażnia się na końcu utworów. Zamysłem Tarkowskiego nie było jednak zilustrowanie zaburzeń psychicznych, lecz przedstawienie artysty – mistyka, który może być określony także jako jurodiwy, całkowicie oddany swojej misji. Przynależy on do rodziny twórców totalnych, której częścią był również Tarkowski.

LITERATURA

- Biblia Tysiąclecia*. <http://biblia.deon.pl/> [dostęp: 01.12.2017].
- Byrne Sophie, Coogan Amada: *What is Performance Art?*, Irish Museum of Modern Art. Dublin 2011.
- Carlson Marvin: *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Dostojewski Fiodor: *Idiota*. <http://www.comporecordeyros.cba.pl/lektury/Fiodor%20Dostojewski%20%20IdiotaSkrzywdzeniIPonizeni.pdf> [dostęp: 01.12.2017].
- Dziamiński Grzegorz (red.): *Od awangardy do postmodernizmu*, Instytut Kultury. Warszawa 1996.
- Goldberg RoseLee: *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson. Londyn, Nowy Jork 2011.
- https://spfilmjournal.files.wordpress.com/2013/06/stalker_4_9_09_still1.gif
- <http://weirdfictionreview.com/wp-content/uploads/2013/07/a-andrei-tarkovsky-stalker-dvd-review-dvd-comparison-mk2-1.jpg>
- <https://2ch.hk/b/arch/2016-03-25/src/121275686/14589298992010.jpg>
- Kaźmierczak Władysław: *Co to jest performance?* www.performance.art.pl [dostęp: 15.12.2017].
- Patrice Pavis: *Dizionario del teatro* (1996), Paola Bosisio (red.), Zanichelli, Bologna 1998, s. 289–290.
- Patrice Pavis: *Słownik terminów teatralnych*, przekład Sławomir Świontek, Ossolineum. Wrocław, Warszawa, Kraków 2002.
- Strugacy Arkadij i Boris: *Piknik na skraju drogi*. <https://docer.pl/doc/soecex> [dostęp: 01.12.2017].
- Tarkowski Andriej: *Kompleks Tolstoja: myśli o życiu, sztuce i filmie*, INNE, Warszawa 1989.
- Tarkowski Andriej: *Stalker*. Film na nośniku DVD. The Andriej Tarkowski Collection. Artificial Eye. 1979.
- Шопенгауэр Артур: *Parerga und Paralipomena*. Том II, Глава XXXI, Раздел 396.