



25.06.2023

Andrzej Janiszewski, Dzieje pewnego pikniku, czyli o powieści braci Strugackich, filmie Andrieja Tarkowskiego i piosence Jacka Kaczmarskiego

Wszystko zaczęło się w podpetersburskim lesie...

Zrobiłem kiedyś zabawny eksperyment. Jeden z moich wierszy, jeszcze wówczas nie drukowany, posłałem znanemu niegdyś tłumaczowi J. Michelowi z prośbą, aby go przełożył na niemiecki. Otrzymany przekład pokazałem niezapomnianemu mojemu przyjacielowi, śp. Józefowi Kramsztykowi (był on fizykiem i tłumaczem, m. i. Rilkego) jako oryginalny wiersz pewnego młodego niemieckiego poety, z prośbą, aby ten utwór spolszczył. W ten sposób wrócił do mnie własny mój wiersz — w nowej postaci^[1]

- tak w międzywojniu eksperymentował Julian Tuwim. Blisko pół wieku później^[2] samoczynnie rozegrały się wydarzenia w pewien sposób analogiczne.

I

Wszystko zaczęło się w podpetersburskim lesie, gdzie Arkadij i Borys Strugaccy natknęli się na śmieci pozostałe po odbywającym się tam niegdyś pikniku^[3]. Braci zaintrygowało, jak te przedmioty mogłyby zostać przyjęte przez zwierzęta, które przecież nie mogą znać przeznaczenia najzwyklejszej baterii lub widelca. Nie poprzestali na samych rozważaniach i w latach 1970-1971^[4] napisali *Piknik na skraju drogi*

- powieść w pewnym sensie opisującą taką zwierzęcą perspektywę. „W pewnym sensie”, bo miejsce fauny zajęli ludzie, a miejsce niefrasobliwych piknikowiczów - przybysze z kosmosu.

Wypada zgodzić się z Wojciechem Kajtochem, że tak skonstruowana metafora jest dla ludzkości poniżająca^[5]. Daje się to odczuć szczególnie dotkliwie przez to, że powieściowe wydarzenia powiązane są osobą - jak to określa Stanisław Lem - „ludzkiej mrówki”^[6]. Red Shoehart, bo o nim tu mowa, jest stalkerem, czyli człowiekiem nielegalnie wynoszącym ze Strefy - tak nazywa się miejsce pozostałe po lądowaniu obcych - najdziwniejsze przedmioty. Ten zmienny w czasie bohater staje się nam ostatecznie dość dobrze znany, w przeciwieństwie do zamysłów polityków, strategii wojskowych czy teorii naukowców - wszystkie te zbiorowości

protagonista traktuje z pobłażaniem, a czytelnik nie ma szczególnych powodów, by kwestionować tę perspektywę. Plany wysoko postawionych decydentów mogą i być rozsądne, ale jedyne, czego możemy być względnie pewni, to że nie są one oparte na znajomości Strefy – najrozleglejszą wiedzą w tej dziedzinie dysponują bowiem wyjęci spod prawa stalkerzy.

Lem zauważa ponadto, że – mimo lekceważenia szerokiej perspektywy – powieść trafnie przedstawia reakcję społeczeństwa na przełomowe wydarzenie; radzi więc sobie z opisem zbioru „mrówek”, nawet jeśli nie interesuje jej królowa. Zwykli ludzie wychodzą tu z założenia, że „czego nie można zrozumieć ani usunąć, można przynajmniej namiastkowo skonsumować” [7]; poza tym zaś „Lądowanie minęło dla 99% ludzkości bez śladu” [8]. Należy przyznać, że ludzkość odpowiadająca na bezmyślną konsumpcję dokładnie tym samym to raczej niestandardowy wariant wojny światów.

Skoro zaś już wspomnieliśmy dzieło Herberta Wellsa, odnotujmy dla porządku inną trafną obserwację Lema: w *Pikniku...*, podobnie jak w *Wojnie światów*, Lądowanie ma swoje uzasadnienie. W drugim przypadku postępowanie obcych tłumaczyła bliskość naszej planety oraz katastrofalny stan ich ojczyzny – Marsa. U braci Strugackich prawdopodobieństwo jest zachowane dzięki sugerowanej przypadkowości działania kosmitów – Ziemia nie była ich celem, a jedynie przystankiem po drodze. W ten sposób Rosjanie uniknęli pułapki, którą tak scharakteryzował polski pisarz: „myśl, że potęga taka, dysponująca armadami gwiazdolotów, może się połakomić na nasz dorobek, jest równie naiwna, jak myśl, że wielkie państwo ziemskie zmobilizuje armię, by zagarnąć sklep z artykułami żywnościowymi” [9].

Od strony technicznej *Piknik...* budzi więc uznanie, i to dużego autorytetu. Chciałbym tu poruszyć jeszcze parę zagadnień artystycznych, które będą istotne dla dalszego wywodu i – moim zdaniem – są ważne dla całości dzieła Strugackich. Zacznijmy od elipsy.

Oczywiście w samym centrum powieści mamy elipsę wielką [10] – Lądowanie jest przytłaczającą i fundamentalną tajemnicą; nierozwiązywalną do tego stopnia, że w gruncie rzeczy nie można mieć pewności, że w ogóle ktokolwiek wylądował na Ziemi [11]. Wielkie elipsy nie interesują jednak szczególnie głównych bohaterów – oczywiście każdy zastanawia się, czego (jeżeli czegokolwiek) mogła chcieć obca cywilizacja, ale to raczej w wolnych chwilach. Na co dzień zaś trzeba sobie radzić z konkretnymi, także tymi pochodzącymi ze Strefy. W ten sposób w książce pojawia się wielka liczba elips małych – tych wszystkich „zielonek”, „wesołych upiorów” i „diabelskich kapust” [12], o których wiemy niewiele ponad to, że istnieją. Jednocześnie zjawiska te przedstawiane są jako mające dość określone właściwości, znane niektórym bohaterom. Rzadko kiedy decydują się oni uchylić rąbka tajemnicy czytelnikowi i na przykład wytłumaczyć szerzej, czym jest „owak” [13], który po raz pierwszy pojawił się kilkadziesiąt stron wcześniej. Znaczące, że informacje te zostają przywołane, gdy przedmiot ze Strefy spoczywa w ręku jednej z postaci i służy jej do uruchomienia samochodu.

Taki sposób kreacji świata wynika z co najmniej dwóch przyczyn. Po pierwsze, odbiorca może się poczuć podobnie zagubiony jak bohaterowie, którym też nikt niczego nie tłumaczył po Lądowaniu. Po drugie, obrazuje to sposób myślenia postaci, dla których nie jest ważne wytłumaczenie zjawiska, lecz jego praktyczne skutki – trzeba brać pod uwagę, że coś jest groźne, że na czymś można zarobić, że dzięki czemuś działa nasz samochód. Wszystko poza tym to tylko jałowe i dość śmieszne rozważania. Dlatego też ewentualne wyjaśnienia następują zazwyczaj w bezpośredniej bliskości zjawiska – wtedy jest ono szczególnie istotne.

Na marginesie zauważmy dość nieoczywistą awangardowość takiego sposobu prowadzenia narracji. Składanie większej, czającej się gdzieś w tle historii z opisów konkretnych, znajdujących się w pobliżu przedmiotów przypomina metody snucia historii, jakimi posługują się niektóre gry komputerowe. Należy przy tym pamiętać, że ta specyficzna wizjonerskość oraz sprawność, z jaką Strugaccy posługują się przemilczeniami, są zaletami powieści, lecz już nie wyznacznikami jej oryginalności. Techniki te wynikają bowiem do pewnego stopnia ze specyfiki gatunku opisującego kontakt z Nierozumiałym.

„Nieoryginalne” nie znaczy jednak „nieistotne”. Uwaga ta dotyczy także ostatniego już tematu, który chcę poruszyć w ramach omawiania *Pikniku...* – ewolucji Reda Shoeharta. Wojciech Kajtoch widzi w tym bohaterze oraz w przemianach, jakim ulega, schemat socrealistyczny^[14] – zapewne do pewnego stopnia słusznie, ale znów: „socrealistyczny” nie zawsze musi znaczyć „niewiarygodny” czy „artystycznie bezwartościowy”. Na kolejnych stronach powieści stalker upada moralnie coraz niżej, a do jego życia wpęta więcej i więcej beznadziei, przybierającej postać to nieumarłego ojca wprowadzającego się powtórnie do swego starego mieszkania, to znów ciężkiej choroby córki. Wraz z radością życia i kręgosłupem moralnym w bohaterze zanika zaś sama podmiotowość. Możemy prześledzić to na przykładzie tytułów kolejnych rozdziałów: „Red Shoehart, lat 23, kawaler, laborant Międzynarodowego Instytutu [...]” staje się „Redem Shoehartem, lat 28, żonatym, bez określonego zajęcia”, by skończyć jako „Red Shoehart, lat 31”^[15]. Sam stalker orientuje się ostatecznie, jak niewiele zostało z niego samego; u końca swej wędrówki myśli: „zrobiliście ze mnie maszynę”^[16] i dalej: „gdzież są moje słowa i moje myśli? [...] nawet tu mnie dopadli, bez języka zostawili, dranie”^[17]

. Bohater ostatecznie ponosi więc wewnętrzną klęskę – nie tylko sprzeniewierza się zasadom moralnym, lecz także zanika jako jednostka. Mimo wszystko trudno byłoby przewidzieć, że w Strefie czyhają i takie niebezpieczeństwa.

II

Jak widać, powieść Strugackich jest tekstem ambitnym, szczególnie korzystnie wyróżniającym się w obrębie swojego gatunku. Nie jest więc dziwne, że adaptacją książki już w 1973 roku^[18] zainteresował się reżyser, który wówczas właśnie przeniósł na ekran Lemowski *Solaris* – Andriej Tarkowski. Znacznie bardziej zdumiewa to, że współpraca trzech artystów doprowadziła ostatecznie do

powstania filmu, mimo że o porozumienie między braćmi a Tarkowskim nie było łatwo[19], taśma z pierwszą wersją dzieła uległa zniszczeniu[20], a ostateczny kształt całości został osiągnięty dopiero po stworzeniu ponad dziesięciu wersji scenariusza[21]. Ponadto decydujący głos w jego sprawie należał do reżysera. Te perypetie tekstu pozwalają zrozumieć, dlaczego film tak znacznie odbiega od powieści – w istocie Tarkowskiemu chodziło bowiem nie tyle o adaptację *sensu stricto*, ile o stworzenie przypowieści wykorzystującej niektóre motywy z tekstu Strugackich. W rezultacie powstało dzieło wysokoartystyczne, enigmatyczne i otwarte na liczne interpretacje. Ze względu na charakter tej krótkiej pracy przywołam jedynie te cechy filmu, które pozwolą zestawić go z wcześniej przedstawioną książką.

Pamiętamy, że w *Pikniku...* trudno było znaleźć szerszą (polityczną, strategiczną, naukową...) perspektywę Ładowania – wszystko oglądaliśmy przez pryzmat losów jednostki. Jednocześnie ważnym wątkiem było tworzenie się wokół strefy specyficznego społeczeństwa. W *Stalkerze* także społeczeństwo wydaje się nieobecne – jednostki szczelnie wypełniają sobą fabułę. Jedyną zauważalną zbiorowością są siły zbrojne strzegące Strefy – te jednak można pominąć ze względu na ich anonimowość i bezosobowość. W filmie każdy z głównych bohaterów jest samotną wyspą – całkiem dosłownie widać to w scenie odpoczynku, gdzie leżą od siebie w pewnej odległości, każdy odgradzony od pozostałych płytką taflą[22]. Ze względu na tak silne skupienie na jednostce nie może tu też być mowy o zaniku podmiotowości – wręcz przeciwnie, introspekcje bohaterów są w tym dziele niezwykle istotne. Do tego stopnia, że niemal wypychają poza krawędź akcji to, co najsilniej pociągało w powieści – fantastyczny, najeżony niesamowitymi niebezpieczeństwami świat.

Kto zresztą widział dzieło Tarkowskiego, ten wie, że autorowi nie zależy na uwiedzeniu widza, a przynajmniej nie przy pomocy metod, które zastosowali w *Pikniku...* Strugacy. I tak zamiast budzącej niesmak, ale jednak barwnej komercyjnej otoczki wokół Strefy mamy obraz nędzy i rozpacz – ubogie mieszkanie Stalkera, bar z filującą jarzeniówką, a wszystko to w cieniu potężnych kominów, które zdają się kiełkować również na środku miejskiego jeziora. Ten ponury krajobraz jest już cały beznadzieją – nie ma tu mowy o jej powolnym przesączeniu się do życia[23]. To raczej nadzieja zaczyna się regenerować – u różnych bohaterów w różnym stopniu.

Ponieważ – jako się rzekło – to wewnętrzne przeżycia postaci są zasadniczą treścią filmu, osłabieniu ulega tytułowa metafora powieści. To, że ludzkość gra rolę buszujących w śmieciach mrówek, nie jest tu istotne. Ważne, co Strefa robi z człowiekiem; co ją stworzyło, czy jest to logiczne wytłumaczalne i jak możemy wyglądać z perspektywy tej siły – a cóż te pytania zmieniają? „A choćby nawet i była tam jakaś wyższa cywilizacja... Pewnie też to samo, zwyczajna nuda”[24], jak powiada Pisarz. Interesujące, że o ile postaci w *Pikniku...* patrzyły na kosmiczne dziwy pod kątem korzyści lub zagrożenia, o tyle bohaterowie *Stalkera* biorą pod uwagę raczej ich znaczenie duchowe. W ten sposób nikt nie stara się odebrać całej rzeczy samej w sobie – obserwatorzy poprzestają albo na zbadaniu samej

powierzchni zjawiska, albo jego głębokiego (ale odbieranego przecież indywidualnie) znaczenia.

W pewnym stopniu ma to związek z osobowościami głównych bohaterów – Red Shohart jest coraz bardziej cynicznym zawodowcem, natomiast Stalker Tarkowskiego – „niewolnikiem, wyznawcą, czcicielem Strefy”[\[25\]](#). Postaci te oprowadzają po zakazanym terenie nie tylko swoich klientów, lecz także odbiorcę spoza świata przedstawionego, reprezentowana przez nich perspektywa jest więc szczególnie istotna. Pełnią rolę przewodników, a więc osób, które z definicji stosunkowo dobrze orientują się w obszarze, do którego zabierają innych. Ich – niekiedy dziwne – zachowania i stwierdzenia są pieczętowane nabytym z trudem doświadczeniem i ani odbiorca, ani uczestnik wydarzeń nie ma podstaw, by się im sprzeciwiać. Co oczywiście nie znaczy, że tego nie robi.

Poświęćmy w końcu chwilę elipsom u Tarkowskiego – reżyser korzysta z nich bowiem w zgoła inny sposób niż pisarze. Przede wszystkim wydaje się ich ostentacyjnie unikać w montażu – długość wielu ujęć wystawia na próbę cierpliwość widza. Jednocześnie jednak przemilczenia są starannie wbudowane w kompozycję. Pierwsze i największe – to oczywiście Strefa, o której dowiadujemy się nawet mniej niż w powieści. Tak jak w książce pączkują z niej za to mniejsze elipsy. Zauważmy na przykład, jak przedstawiana jest wędrówka bohaterów: często filmowani są oni od frontu, tak że nie widzimy zbyt wiele leżącego przed nimi obszaru. Kiedy Pisarz chce pójść drogą na skróty do ostatecznego celu podróży, kamera niemal wcale nie akcentuje budynku, w którym mają rozegrać się kulminacyjne sceny filmu[\[26\]](#). W ten sposób podkreślona zostaje niepoznawalność Strefy – można być w samym jej środku i mieć oczy szeroko otwarte, ale zobaczy się tylko tyle, ile zdecydują się odsłonić nieznane siły. To co odsłonięte nie musi zresztą zwiększać zakresu poznania – wręcz przeciwnie, może generować kolejne tajemnice i elipsy. Weźmy na przykład ujęcie przedstawiające parę obejmujących się szkieletów[\[27\]](#): Skąd wzięły się w tym miejscu? Jakim prawem obok zamykają i otwierają się skrzypiące drzwi? Czy wyrastająca spomiędzy zwłok gałązka coś znaczy? A stojąca obok butelka? A – skoro już przy tym jesteśmy – ten warujący obok ni to mefistofeliczny, ni anielski czarny pies, który pojawił się nagle w połowie filmu i swobodnie przekroczył granicę między snem a jawą?

Ten świat nawet się nie rozpada – to by zakładało istnienie jakiejś uprzedniej stabilności. Takie pojęcia jak „stabilność” czy „porządek” nie mają tu w ogóle zastosowania, są nieadekwatne. Trzeba więc przyznać, że Tarkowski pokazuje Niepoznawalne z dużą pomysłowością i brutalnością – odbiorca, który podczas lektury Strugackich może i był zagubiony, ale nie myślał o tym wiele wśród licznych atrakcji, w *Stalkerze* zostaje sam na sam ze swoją poznawczą niemocą. A dla mało kogo jest to miłe towarzystwo.

III

Zazwyczaj jednak znajdują się śmiałkowie, którzy spróbują przekroczyć poznawcze bariery. Takim był Jacek Kaczmarski, który 5 czerwca 1988 r. na antenie Radia

Wolna Europa przedstawił swoje odczytanie *Stalkera*[\[28\]](#). Zanim jednak zaczniemy rozważać interpretację poetycką, zwróćmy uwagę na zapowiedź pieśniarza:

W metaforycznej formie film przedstawia poszukiwanie Boga przez pisarza i naukowca, dla których Prawda w dzisiejszych czasach – jeśli istnieje – istnieje już jedynie w czymś, czego nie da się ująć w racjonalne kategorie. Racjonalizm – zwłaszcza w rzeczywistości radzieckiej – jest dla nich sprawdzalnym, nudnym i jałowym banałem i gotowi są nawet na złudzenie czymkolwiek, byle w tajemnicy odnaleźć inspirację do twórczych poszukiwań[\[29\]](#).

Z wypowiedzi tej da się wywnioskować, że dla Kaczmarek szczególnie istotna była perspektywa Pisarza – to właśnie on narzeka na nudę racjonalizmu i brak natchnienia, postawa Profesora była odmienna. Przyznanie pierwszeństwa wyrazistemu artyście nie jest w tym wypadku dziwne, podobnie jak założenie poczynione co do miejsca akcji. O skutkach takiej postawy odbiorczej będzie jeszcze mowa.

Piosenkę otwiera dość jednostajny refren wyrażający zagubienie – tak przez formę pytań, jak i ich treść. Powróci on bez żadnych zmian jeszcze dwukrotnie, co zwiększy poczucie błędzenia, kręcenia się w kółko. Ten zabieg subtelnie nawiązuje do sceny, w której bohaterowie w tajemniczy sposób trafiają na swoje własne ślady. Oddaje też powolny i niezmierny wprost do celu sposób przemieszczania się w Strefie – retardacyjna funkcja refrenu nieczęsto jest tak bogata semantycznie.

Krótko po pierwszym refrenie pada jedno z ciekawszych stwierdzeń tekstu: „To nie my w Zonie – to nam odebrana Zona”[\[30\]](#). Dlaczego podmiot liryczny – klient stalkera – uważa za potrzebne takie zaprzeczenie? Być może dlatego, że gdyby uznał, że Strefa jest także tam, gdzie żyje na co dzień, z powierzchni Ziemi zniknąłby ten jeden, zakazany i ogrodzony skrawek, gdzie mogła jeszcze uchować się jakaś nadzieja. Jeśli Zona jest wszędzie, to nigdzie nie może być lepiej, wszędzie obowiązują te same prawa; jeśli jednak jest gdzie indziej, da się jeszcze snuć plany o pełnym życiu i nieprawdopodobnych przygodach w innym świecie. Pogoń za tymi cokolwiek mirażowymi obrazami może skończyć się jednak całkiem realną śmiercią – skądinąd znaczące, że naruszeniu mają wówczas ulec „potylice”. To słowo w ustach Kaczmarek (podobnie jak często np. „czerwony”) traci niewinność, a gdy skojarzy się je z przywoływanym w zapowiedzi Związkiem Radzieckim, można zastanowić się, czy pierwsze zwrotki nie mówią o cenie, jaką niekiedy płaciło się za chęć skosztowania życia za murem granicznym *Sojuza* i jego państw satelickich.

Na tym zakończmy – dość już przecież zużyte – tropienie wątków antyradzieckich w jeszcze jednym dziele Kaczmarek. Przyjrzyjmy się natomiast tematowi bardziej uniwersalnemu: żądzy życia dążącej do posmakowania go w pełni nawet za cenę zgonu oraz marazmowi, który może być czasem gorszy od śmierci. Wątki te powracają w twórczości pieśniarza – życie do dna pije się między innymi w *Koniu wyścigowym*[\[31\]](#), *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*[\[32\]](#) czy *Z XVI-wiecznym portretem trumiennym rozmowie*[\[33\]](#), zaś przeczekuje się je w – *nomen omen* –

Poczekalni[34], *Murach '87*[35] lub w *Encore, jeszcze raz* [36]. Bohater tego ostatniego utworu ma nawet w *Stalkerze* gościnny występ jako „żołnierz tak podobny do skazańca”[37]. Kaczmarek dopasowuje bohaterów Tarkowskiego do własnych, wyrazistych archetypów; pomaga to wywołać w odbiorcy obeznanym z jego twórczością dość jasno zarysowaną wizję pomimo skrótowej formy, jaką w tym wypadku jest piosenka – siłą rzeczy najbardziej eliptyczny z omawianych tu gatunków.

Wizja pieśniarza jest, i owszem, sugestywna, ale niekoniecznie wierna filmowemu obrazowi. Niekiedy – co zresztą uprawnione – przedstawia subiektywne odczytania poszczególnych scen, na przykład uznaje, że ptak w piaszczystej komnacie był „oślepiiony”, a w wodzie rozplątała się „krew serdeczna”[38]. Te konkretyzacje mają swoje funkcje – figura niewidzącego zwierzęcia pozwala zbudować klamrę kompozycyjną będącą alegorią przemian zaszłych w bohaterach; obraz krwi wymaga obszerniejszego wyjaśnienia.

Zauważmy, że utwór ma budowę trójdzielną – pierwsze dwie zwrotki mówią o powodach, dla których postaci zdecydowały się wyruszyć na wyprawę; kolejne dwie opisują drogę, jaką przyszło im przebyć; ostatnie pytają zaś o odnalezioną przez bohaterów prawdę. „Serdeczna krew snująca w martwym się potoku”[39] to właśnie jedna z propozycji odpowiedzi. Można odczytać to jako alegorię ludzkiego istnienia zabarwiającego nijaki świat, ale trudno też wykluczyć interpretację apokaliptyczną[40], sugerowaną w poprzedniej zwrotce, a także w samym filmie [41]. Prawdziwy byłby wówczas koniec, pozostawiający raczej mało miejsca na nadzieję – niewykluczone, że dlatego „nie po nas płacz – i nie po przodkach – płacz po synach”[42]. Przodkowie mieli szansę zakosztować pełni życia, nam – gaszącym światło po końcu historii – zostały jeszcze ich ślady, ale potomkom nie pozostanie już nic[43].

Te pesymistyczne wizje podmiotu nie muszą się jednak ziścić. Ostatecznie prawdą może okazać się nie (tylko) koniec, lecz „twarz własna – co przegląda się w przestrzeniach”[44]. Kiedy Strefa okazuje się rozczarowaniem, a świat poza nią nigdy nim być nie przestał, ostatnią nadzieję można znaleźć we własnym wnętrzu [45]. Takie odczytanie jest chyba najbliższe intencji autora, który w audycji z 25 XII 1988 r. mówił: „Poszukiwanie Prawdy, która – choćby najgorsza – mogłaby tłumaczyć jakiś sens czy choćby konsekwencję w tym, czego jesteśmy świadkami wokół siebie, przynosi jedyną możliwą odpowiedź, że samo poszukiwanie jest – lub może stać się – ową Prawdą”[46]. Wydaje się więc, że według pieśniarza bohaterowie Tarkowskiego dojrzeli do stwierdzenia, że prawdziwy cel podejmowanych wysiłków nie leżał w Strefie, ale w nich samych. Nie jestem pewien, czy to odczytanie uwzględnia perspektywę Stalkera, ale uznaję je za zasadne.

Czytelnik skrupulatnie czytający przypisy zdążył zauważyć, że motywy przewijające się w *Stalkerze* Kaczmarek mają swoje rodowody i kontynuacje – nie są w twórczości artysty wyjątkowe. Na tym (dość skromnym) zestawie przykładów zauważyć można to, co sugerowałem wcześniej – że pieśniarz wcielił film

Tarkowskiego do własnego artystycznego uniwersum i doszlifował tak, żeby pasował. Doszlifował z dużą zręcznością i być może nawet nieświadomie, niemniej opowiadana przezeń opowieść jest już inna niż ta, którą pokazał światu radziecki reżyser.

I tak domyka się interesująca mnie historia^[47], która zaczęła się od piknikowych pozostałości przełożonych na powieść *science-fiction*, prowadziła przez film niemający zbyt wiele punktów wspólnych ze swoim – przyjmijmy – pierwowzorem, a skończyła na piosence, która – z mniejszą dezynwolturą, ale jednak – reinterpretowała film. Wspomniany we wstępie tej pracy Julian Tuwim miał szansę usłyszeć w przetłumaczonym dwukrotnie wierszu pogłos własnej dykcji. Czy bracia Strugaccy (gdyby znali język polski) rozpoznaliby w *Stalkerze* Kaczmarskiego echo swojego pomysłu? Wątpię. W gruncie rzeczy świadczy to jednak dobrze o kreatywności i warsztatowej sprawności każdego z twórców: Strugaccy potrafili stworzyć ambitną prozę gatunkową z najpowszedniejszej rzeczywistości, a Tarkowski tę prozę przeistoczył w wysokoartystyczny film-przypowieść. Kaczmarski wybrał zaś z tej paraboli to, co uznał za najciekawsze lub najistotniejsze, przemieszczał z własnymi refleksjami i obrazowo wyłożył w ciągu trzech i pół minuty. Żadne z tych zadań nie było łatwe, każde przyniosło niebanalny rezultat.

Co tylko pokazuje, o ile mniej barwne są niekiedy eksperymenty przeprowadzane w warunkach kontrolowanych od procesów zachodzących w świecie samorzutnie.

Bibliografia podmiotowa

Kaczmarski J., *Kwadrans Jacka Kaczmarskiego* [z 25 XII 1988 r.], <https://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/325709>, dostęp: 31 V 2023 r.

Kaczmarski J., *Kwadrans Jacka Kaczmarskiego* [z 5 VI 1988 r.], <https://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/308283,Kwadrans-Jacka-Kaczmarskiego>, dostęp: 22 IV 2022 r.

Kaczmarski J., *Między nami. Wiersze zebrane*, Warszawa 2017.

Strugaccy A. i B., *Piknik na skraju drogi*, tłum. I. Lewandowska, Kraków 1977.

[Strugaccy A. i B.], A. Tarkowski, *Stalker*, tłum. S. Kuśmierczyk, w: A. Tarkowski, *Scenariusze*, t. 2, Warszawa 1998.

Filmografia

Stalker, reż. A. Tarkowski, 1979, <https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM>, dostęp: 30 V 2023 r.

Bibliografia przedmiotowa

Apokalipsa św. Jana, tłum. Augustyn Jankowski OSB, w: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2002.

Kajtoch W., *Bracia Strugaccy*, Stawiguda 2016.

Lapina-Kratasyuk E., Z. Milenic, *From Roadside Picnic (the Strugatsky Brothers) to Stalker (Tarkovsky). A Work of Adaptation*, „Communications. Media. Design” 2020, t. 5, z. 4.

Lizurej K., N. Szejko, *Stalker z filmu A. Tarkowskiego jako „jurodiwy” i jako figura twórcy*, „Conversatoria Litteraria” 2018, t. 12, nr 12.

Pawłowska-Jądrzyk B., *Elipsa w narracji literackiej i filmowej. Piknik pod Wiszącą Skalą*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, t. 23, nr 71-72.

Prusinowski P., *Wizja przyszłości w Pikniku na skraju drogi Arkadija i Borysa Strugackich oraz Stalkerze Andrieja Tarkowskiego*, „Biuletyn Edukacji Medialnej” 2015, z. 2.

Tuwim J., *Pegaz dęba*, München 1986.

[1] J. Tuwim, *Pegaz dęba*, München 1986, s. 185. W cytacie zachowałem pisownię oryginału.

[2] Choć oczywiście nie tylko pół wieku i nie tylko później; zjawisko adaptacji nie jest bowiem ani nowe, ani rzadkie.

[3] V. W. Kajtoch, *Bracia Strugaccy*, Stawiguda 2016, s. 313.

[4] *Ibidem*, s. 301, przyp. 217.

[5] *Ibidem*, s. 322.

[6] S. Lem, *Postówie*, w: A. i B. Strugaccy, *Piknik na skraju drogi. Las*, tłum. I. Lewandowska, Kraków 1977, s. 274.

[7] *Ibidem*, s. 275.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*, s. 267.

[10] Określeń „wielka elipsa”, „mała elipsa” i „przemilczenie” stosuję w tych samych znaczeniach, w jakich użyła ich (zainspirowana S. Skwarczyńską) B. Pawłowska-Jądrzyk w artykule *Elipsa w narracji literackiej i filmowej. „Piknik pod Wiszącą Skalą”*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, t. 23, nr 71-72, s. 202-203.

[11] Cf. np. hipotezę S. Lema – S. Lem, *op. cit.*, s. 279-285.

[12] A. i B. Strugaccy, *op. cit.*, s. odpowiednio 146, 130 i 21.

[13] *Ibidem*, s. 103-104 i 112-113.

[14] W. Kajtoch, *op. cit.*, s. 318–319.

[15] A. i B. Strugaccy, *op. cit.*, s. odpowiednio 11, 58 i 146.

[16] *Ibidem*, s. 170.

[17] *Ibidem*, s. 174.

[18] E. Lapina-Kratasyuk, Z. Milenic, *From Roadside Picnic (the Strugatsky Brothers) to Stalker (Tarkovsky). A Work of Adaptation*, „Communications. Media. Design” 2020, t. 5, z. 4, s. 138.

[19] *Cf. ibidem*, s. 142–143.

[20] P. Prusinowski, *Wizja przyszłości w Pikniku na skraju drogi Arkadija i Borysa Strugackich oraz Stalkerze Andrieja Tarkowskiego*, „Biuletyn Edukacji Medialnej” 2015, z. 2, s. 33.

[21] E. Lapina-Kratasyuk, Z. Milenic, *op. cit.*, s. 138.

[22] *V. Stalker*, reż. A. Tarkowski, 1979, <https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM>, 1:13:27–1:25:20, dostęp: 30 V 2023 r. Dla ścisłości zaznaczmy jednak, że miejsce, w którym leży Stalker zmienia się w czasie.

[23] Jest to o tyle konsekwentne, że Tarkowski rzeczywiście chciał zacząć film w pewnym sensie tam, gdzie urwali akcję Strugaccy: v . E. Lapina-Kratasyuk, Z. Milenic, *op. cit.*, s. 142.

[24] [A. i B. Strugaccy], A. Tarkowski, *Stalker*, tłum. S. Kuśmierczyk, w: A. Tarkowski, *Scenariusze*, t. 2, Warszawa 1998, s. 67.

[25] E. Lapina-Kratasyuk, Z. Milenic, *op. cit.*, [tłum. moje – A.J.] s. 141. *Cf.* także porównanie obu bohaterów i opis filmowego Stalkera jako jurodiwego w: K. Lizurej, N. Szejko, *Stalker z filmu A. Tarkowskiego jako „jurodiwy” i jako figura twórcy*, „Conversatoria Litteraria” 2018, t. 12, nr 12, s. 215–217 i 220.

[26] *Stalker*, *op. cit.*, 56:20–58:33.

[27] *Ibidem*, 1:56:33–1:57:20

[28] Wtedy jeszcze w formie wiersza recytowanego przez Stanisława Elsnera-Załużskiego: J. Kaczmarek, *Kwadrans Jacka Kaczmarek* [z 5 VI 1988 r.], <https://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/308283,Kwadrans-Jacka-Kaczmarek>, dostęp: 30 V 2023 r. Na marginesie odnotujmy, że data, którą opatrzone jest nagranie w archiwum RWE, jest wcześniejsza niż ta, którą utwór jest opatrzony w antologii poezji: *cf.* J. Kaczmarek, *Między nami. Wiersze zebrane*, Warszawa 2017, s. 866.

[29] J. Kaczmarowski, *Kwadrans Jacka Kaczmarowskiego* [z 5 VI 1988 r.], *op. cit.*, [interpunkcja i wielkie litery według mojej interpretacji – A.J.].

[30] J. Kaczmarowski, *Między nami*, *op. cit.*, s. 865.

[31] *Ibidem*, s. 271.

[32] *Ibidem*, s. 884–888.

[33] *Ibidem*, s. 581.

[34] *Ibidem*, s. 142–143.

[35] *Ibidem*, s. 305–306.

[36] *Ibidem*, s. 65–66.

[37] *Ibidem*, s. 865.

[38] *Ibidem*, s. odpowiednio 865 i 866. Uważna i kilkukrotna obserwacja tych scen (na którą nie mógł pozwolić sobie pieśniarz w latach 80.; nie byłoby to zresztą celowe) pozwala zauważyć, że ptak zdaje się zachowywać całkiem zwyczajnie – dziwne jest jedynie to, że znika, a następnie pojawia się w innym miejscu – v. *Stalker*, *op. cit.*, 1:40:49–1:41:00; płyn unoszący się na powierzchni wody może zaś być krwią lub olejem (lub jednym i drugim) – v. *ibidem*, 2:17:59–2:18:35.

[39] J. Kaczmarowski, *Między nami*, *op. cit.*, s. 866.

[40] Cf. *Apokalipsa św. Jana*, tłum. Augustyn Jankowski OSB, w: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2002, s. 1437, Ap 16,4.

[41] Nie wprost, jedynie przez przywołanie innego fragmentu z ostatniej księgi Biblii: *Stalker*, *op. cit.*, 1:21:11–1:22:30

[42] J. Kaczmarowski, *Między nami*, *op. cit.*, s. 865.

[43] Cf. piosenkę *Bajka* – *ibidem*, s. 272–273.

[44] *Ibidem*, s. 866.

[45] Cf. bardzo podobny motyw w piosence *Powrót* – *ibidem*, s. 104–105.

[46] J. Kaczmarowski, *Kwadrans Jacka Kaczmarowskiego* [z 25 XII 1988 r.], <https://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/325709>, dostęp: 31 V 2023 r., [interpunkcja i wielkie litery według mojej interpretacji – A.J.]. Ze świadomością popełnianego anachronizmu warto zestawić tę zapowiedź choćby z *Głupim Jasiem* i zakończeniem *1788* – J. Kaczmarowski, *Między nami*, *op. cit.*, s. odpowiednio 432–433 i 712–713.

[47] Kto inny mógłby poprowadzić ją dalej i rozwinąć np. o serię gier S.T.A.L.K.E.R. Nie chciałem jednak, żeby moja opowieść kończyła się nieszczęśliwie.

Słowa kluczowe: Stanisław Lem, Strugaccy, Jacek Kaczmarski, projekt badawczy, Tarkowski

Autor: Andrzej Janiszewski