



Studia  
Filmoznawcze  
35  
Wrocław 2014

**Ks. Marek Lis**

Uniwersytet Opolski

## **WYSPA, CAR I DYRYGENT: BIBLIA OCZAMI PAWŁA ŁUNGINA**

Trafiające na ekrany niedawne filmy Pawła Łungina nie pozostawiają wątpliwości: rosyjski reżyser w przejmujący sposób podejmuje tematykę *sacrum* z perspektywy rosyjskiego prawosławia. O duchowej przemianie człowieka — winie i pokucie — opowiada *Wyspa* (*Остров*, 2006)<sup>1</sup>. Gdy po kilku latach powstał *Car* (*Царь*, 2009), stało się jasne, że reżysera nie interesują wyłącznie kwestie historyczne: spojrzenie na Iwana Groźnego nabrało przecież charakteru moralitetu, rozprawy o szaleństwie cara miotanego zazdrośną żądzą władzy i duchowym niepokojem, przekonaniem o własnym boskim posłannictwie, z licznymi odniesieniami do Księgi Apokalipsy. W obszarze wyrażenie religijnym znajduje się też *Dyrygent* (*Дирижёр*, 2012), w którym dominującym motywem jest rozczytywana i uobecnianą na kilka sposobów Pasja Chrystusa — najpierw muzyczna *Pasja według świętego Mateusza*, skomponowana przez prawosławnego metropolitę Hilariona Ałfiejewa (2006), w warstwie fabularnej przygotowywana do premierowego wykonania w Jerozolimie, ale także angażująca bohaterów filmu, na swój sposób stających się jej uczestnikami.

Religijny wymiar *Wyspy* i *Cara* analizowało już kilkoro autorów, piszących także o ich reżyserze<sup>2</sup>, pomijam więc to, kim jest Łungin, jakie są jego przekona-

<sup>1</sup> Zob. K. Wajda, *Wyspa*, [w:] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 590.

<sup>2</sup> Zob. np. M. Marczak, *Teologia grzechu i świętości w „Wyspie” Pawła Łungina*, [w:] *Kultura wizualna — teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 197–207; A. Szpulak, *Filmy Pawła Łungina „Car” i „Wyspa” wobec duchowej tradycji rosyjskiego prawosławia*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 147–156; B. Forsyewicz, *Katechizm (ojca)*

nia, jaką duchową drogę przeszedł w życiu, poczynając od pierwszych scenariuszy w latach 70. XX wieku i reżyserskiego debiutu (*Taxi blues*, 1990). Niniejszy szkic rozszerza dotychczasowe spojrzenia na jego twórczość o trzeci film (*Dyrygent*) i proponuje próbę uchwycenia wątków biblijnych, konsekwentnie przez Łungina wykorzystywanych.

## WYSPA: EWANGELIA I PSALMY

Następująca po napisach czołówki sekwencja ukazuje ubranego na czarno mnicha, który wiosłuje, wylewa z łodzi wodę, następnie leżąc twarzą ku ziemi, powtarza siedmiokrotnie słowa „Panie Jezu Chryste, Synu Boży, zmiłuj się nade mną grzesznym”<sup>3</sup> (to praktykowana w prawosławiu tak zwana modlitwa Jezusowa<sup>4</sup>).

Następujący śródtytuł jednoznacznie wskazuje ramy czasowe wydarzenia: „Wojna, 1942 rok”. Jest noc, barką z węglem steruje dwóch rosyjskich marynarzy, którzy ukrywają się na widok niemieckiego kutra patrolowego. Niemcy odnajdują młodszego, kaszlącego — ten przerażony wskazuje miejsce ukrycia kapitana, a szantażowany przez niemieckiego oficera strzela do dowódcy, który wpada do wody. Niemcy zostawiają na barce chłopaka nieświadomego, że podłożone ładunki wnet wybuchną: marynarz, już z oddali, złorzeczy — „Popłynęliście? A ja żywy zostałem! Tylko Tichona zabiliście!”. Scena kończąca wojenną sekwencję rozgrywa się o świcie: trzech mnisi zabierają leżącego na brzegu marynarza.

W jedenastej minucie filmu pojawia się drugi śródtytuł, wskazujący miejsce i czas zasadniczej akcji: „Klasztor, 1976”. Odtąd wszystko będzie się dziać w zamkniętym świecie prawosławnego klasztoru położonego na wyspie<sup>5</sup>: między mroczną kotłownią, w której pokaszający mnich powtarza czynności znane z wojennej sekwencji (podkłada węgiel na palenisko, przygotowuje herbatę), a cerkiewką, zakonnymi celami i zimowymi plenerami, w których spędza swoją samotność mnich Anatolij.

Za sprawą Anatolija (Piotr Mamonow) — palacza, mnicha w brudnym habicie, żyjącego na marginesie zakonnego porządku — do klasztoru przybywają ludzie szukający pomocy. Film ukazuje cztery takie spotkania (ich wiodącymi postaciami są kobiety), przedzielone znaczącymi sekwencjami samotnej pokutnej modlitwy Anatolija oraz rozmów ze współbraćmi — nie lubiącym go Jowem (Dmitrij Dju-

*Anatolija, czyli człowiek wobec sacrum w filmie Pawła Łungina „Wyspa”, [w:] Sacrum w kinie dekady później...*, s. 157–169.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej omawianych filmów.

<sup>4</sup> Łączy ona w sobie dwie prośby ewangeliczne: wołanie niewidomego „Jezusie, Synu Dawida, ulituj się nade mną!” (Łk 18, 38) i prośbę celnika „Boże, miej litość dla mnie, grzesznika” (Łk 18, 13).

<sup>5</sup> Jak informują napisy końcowe, film powstawał w jednym z sołowieckich klasztorów miasta Kem nad Morzem Białym.

zew) i dobrodusznym przełożonym Filaretem (Wiktor Suchorukow). Podążających do klasztoru przyciąga sława Anatolija — cudotwórca, uzdrowiciela; on jednak — pokutnik recytujący w samotności psalmy i błagający Boga o miłosierdzie — wydaje się zaskoczony darami, które uznaje za niezasłużone.

Jak komentuje Iwona Cegiełkówna,

Ascetyczna forma filmu ubiera nieskomplikowaną narrację, dającą sprowadzić się do dwóch słów: zbrodnia i kara. [...] Sięgając do uniwersalnych prawd, Lungin przedstawia własną wersję historii o samotniku borykającym się z tak wielkim poczuciem winy, że nie może go zmazać żadna ziemską pokuta<sup>6</sup>.

Ale Anatolij to nie tylko pokutnik: niepozorny mnich zdaje się mieć wgląd w tajemne wydarzenia przeszłości i znać przyszłość, czytać w ludzkich sercach, mieć dar uzdrawiania z chorób ciała i duszy. Czy nie zostaje w ten sposób wprowadzone w filmie nawiązanie do postaci Jezusa, który „wszystkich znał i nie potrzebował niczyjego świadectwa o człowieku. Sam bowiem wiedział, co w człowieku się kryje” (J 2, 24–25)<sup>7</sup>?

Już pierwsze spotkanie odsłania niezwykle cechy Anatolija: czekające na zewnątrz kobiety informuje, że ojciec Anatolij śpi. Idącej za nim młodej kobiecie mówi, że zapyta Anatolija; po chwili wraca, w charakterystyczny sposób wypina brzuch i pyta: „przyjechałaś pobłogosławić zabójstwo?” — skąd wie, że kobieta jest w ciąży? Zdesperowanej tłumaczy, że jej i tak nikt nie zechce; jeśli dokona aborcji, przez całe życie będzie się przeklinać — a chłopiec, który przyjdzie na świat, będzie jej radością. Po chwili zmienia ton — „poszła z mojej wyspy!” — i wygania ją.

Kolejna sekwencja, oddzielona powtarzającą się sceną pracy mnicha przy węglu, ukazuje go śpiącego w kotłowni na stercie węgla. Słychać dźwięki dzwonów; podczas gdy o poranku mnisi idą do cerkiewki, Anatolij jest sam — zapala przed ikoną Chrystusa świecę, żegna się, kłania<sup>8</sup>. W paralelnym montażu ukazani są śpiewający w cerkwi mnisi, Anatolij zaś modli się za zabitego żołnierza Tichona. Modlitwa mnicha nie ustaje: nawet gdy wiośluje, powtarza słowa „Panie Jezu Chryste, Synu Boży, zmiłuj się nade mną grzesznym”. Jest sam i z zalem — „Panie, nie opuszczaj mnie grzesznego” — wypowiada słowa Psalmu, w którym król Dawid oplakuje popełnioną przez siebie zbrodnię: „Zmiłuj się nade mną, Boże, w swojej łaskowości, w ogromie swego miłosierdzia wymaż moją nieprawość!... Obmyjesz mnie, będę nad śnieg wybielony... ducha prawego odnów we mnie... ducha Twojego nie odbieraj mi...” (Ps 51, 3–13). Sekwencję zamykają ujęcia Anato-

<sup>6</sup> I. Cegiełkówna, *Wyspa*, „Kino” 2008, nr 10, s. 84.

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty za: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1983.

<sup>8</sup> Czy to zachowanie nie jest wypełnieniem Jezusowego polecenia z Kazania na Górze: „Ty zaś, gdy chcesz się modlić, wejdź do swej izdebki, zamknij drzwi i módl się do Ojca twego, który jest w ukryciu” (Mt 6, 5)?

lija, który wydobywa ze spoczywającej na mieliźnie barki węgiel i wozi go taczką przez pomost.

Te dwie sekwencje — funkcjonujące niemal jak ujęcia ustanawiające — nadają rytm całemu filmowi: przeplatają się w nim sceny odsłaniające wewnętrzny dramat zakonnika, jego pokutną postawę oraz kolejne spotkania z zakonnikami i ludźmi przybywającymi do klasztoru.

Antagonistą Anatolija jest ojciec Jow, nieukrywający swej niechęci do mnicha-palacza: to on składa przełożonemu donos, przypominający zarzuty faryzeuszów wobec Jezusa — wśród przewinień Anatolija wymienia to, że nigdy nie myje rąk i twarzy<sup>9</sup>, spóźnia się na nabożeństwa, przybywają doń świeccy ludzie z łądu, z którymi w kotłowni pije herbatę z cukrem:

Niektórzy uczeni w Piśmie, spośród faryzeuszów, widząc, że je z grzesznikami i celnikami, mówili do Jego uczniów: „Czemu On je i pije z celnikami i grzesznikami?”. Jezus usłyszał to i rzekł do nich: „Nie potrzebują lekarza zdrowi, lecz ci, którzy się źle mają. Nie przyszedłem powołać sprawiedliwych, ale grzeszników” (Mk 2, 16–17).

Jedną z tych osób „z łądu” jest kobieta, która przyprowadza synka poruszającego się o kulach: chłopiec złamał nogę, gnije mu biodro, lekarze są bezradni. Anatolij tłumaczy chłopcu, że „Bóg jest dobry, pomoże”, że będzie się modlił — jego też do modlitwy zaprasza — i rozpoczyna się intensywne, gorliwa modlitwa ich obu przed ikoną, artystycznie kiepską reprodukcją:

Anatolij: Królu niebieski...

Wania: Proszę mi pomóc, by nóżka mnie nie bolała i by była zdrowa...

Anatolij: ... uzdrów go... Chwała Ojcu... Panie, pomóż Wanieczce... Chwała Tobie, Panie... Wierzę Panie, pomóż!

Matka chłopca jest świadkiem uzdrowienia, lecz zamiast spełnić polecenie Anatolija, by zostać na noc w klasztorze i udzielić chłopcu sakramentu Eucharystii (inaczej „wszystko będzie stracone”), chce wracać. Gdy łódź już odpływa, mnich wchodzi do wody, zabiera chłopca, a matce obawiającej się, że zostanie wyrzucona z pracy, wyjaśnia, że w jej biurze pękła rura. Anatolij — podobnie jak w poprzedniej sekwencji, w której przekonuje starszą kobietę, że jej mąż przeżył wojnę, mieszka we Francji i trzeba go odnaleźć — zdaje się wiedzieć o sprawach skrytych, ale też okazuje się uzdrowicielem. Mnich powtarza gest i słowa Jezusa, który po uzdrowieniu trędowatego poleca mu: „Uważaj, nie mów nikomu, ale idź, pokaż się kapłanowi i złóż ofiarę, którą przepisał Mojżesz, na świadectwo dla nich” (Mk 8, 4). Czy Anatolij jest cudotwórcą? Raczej człowiekiem głębokiej wiary — w modlitewnej prośbie błaga przeciw Boga, by to On uzdrowił Wanę!

<sup>9</sup> „Przyszli do Jezusa faryzeusze i uczeni w Piśmie z Jerozolimy z zapytaniem: »Dlaczego Twój uczniowie postępują wbrew tradycji starszych? Bo nie myją sobie rąk przed jedzeniem«” (Mt 15, 1–2).

W kolejnym interludium Anatolij nad brzegiem wody obmywa twarz, głowę, kładzie się na ziemi; spoza kadru rozbrzmiewają słowa Psalmu 1:

Szczęśliwy człowiek, który nie idzie za radą występnych i nie wchodzi na drogę grzeszników i nie siada w kole szyderców, lecz ma upodobanie w Prawie Pana, nad Jego Prawem rozmyśla dniem i nocą. Jest on jak drzewo zasadzone nad płynącą wodą, które wydaje owoc w swoim czasie, a liście jego nie więdną: co uczyni, pomyślnie wypada. Nie tak występni, nie tak: są oni jak plewa, którą wiatr rozmiata. Toteż występni nie ostoją się na sądzie ani grzesznicy — w zgromadzeniu sprawiedliwych, bo Pan uznaje drogę sprawiedliwych, a droga występnych zaginie (Ps 1, 1–6).

Biblijne słowa oddają stan ducha Anatolija, wydają się też komentarzem do następującej, odkrywającej jego prorocze gesty, sekwencji: mnich nadpala w piecu kawałek zaostrej drewnianej belki, po czym z dzwonnicy rzuca ją pod nogi Filareta. Na pytania o zarzuty Anatolij odpowiada przełożonemu słowami psalmu, uderzeniami w dzwony i śpiewem „Panie, zmiłuj się”. Gdy w następnej scenie, w klasztornej cerkiewce, mnisi modlą się wspólnie, jedynie Anatolij stoi pod ścianą, nie śpiewa — ktoś zauważa, że „odwrócił się w niewłaściwym kierunku”. Modlitwy przerywa wołanie: „pożar!”. Filaret pyta Anatolija — „wiedziałeś, że będzie pożar; nie rozumiem twoich znaków”: jego bezradność przypomina trudność uczniów Jezusa, którzy nie rozumieli nauczania Jezusa zawartego w przypowieściach<sup>10</sup>. Odpowiedzią Anatolija są słowa: „Duch Boży spoczywa na was... błogosławieni, gdy wam urągają i mówią wszelkie zło”, w których można rozpoznać zarówno fragment Listu św. Piotra<sup>11</sup>, jak i Ewangelii<sup>12</sup>.

Po pożarze, który uszkodził mu mieszkanie, ojciec Filaret idzie do kotłowni, chcąc zamieszkać u Anatolija. Jest zdziwiony, że śpi on na węglu, próbuje pomóc mu w jego wydobywaniu, pcha taczkę: czy Łungin nie nawiązuje tu do ewangelicznej sceny opisującej zainteresowanie Jezusem człowieka, który nie zdecydował się na naśladowanie Go: „A gdy szli drogą, ktoś powiedział do Niego: »Pójdę za Tobą, dokądkolwiek się udasz!«. Jezus mu odpowiedział: »Lisy mają nory i ptaki powietrzne — gniazda, lecz Syn Człowieczy nie ma miejsca, gdzie by głowę mógł oprzeć«” (Łk 9, 57–58)? Gdy wieczorem kładą się spać, Anatolij pyta Filareta o jego buty i kołdrę: wygodne buty są darem od biskupa, kołdrę przywiózł z Atos.

<sup>10</sup> „Przystąpili do Niego uczniowie i zapytali: »Dlaczego w przypowieściach mówisz do nich?«. On im odpowiedział: »Wam dano poznać tajemnice królestwa niebieskiego, im zaś nie dano. [...] Dlatego mówię do nich w przypowieściach, że otwartymi oczami nie widzą i otwartymi uszami nie słyszą ani nie rozumieją. Tak spełnia się na nich przepowiednia Izajasza: Słuchać będziecie, a nie zrozumiecie, patrzeć będziecie, a nie zobaczycie” (Mt 13, 10–14).

<sup>11</sup> Dosłowny cytat w przekładzie *Biblii Tysiąclecia* brzmi: „Błogosławieni [jesteście], jeżeli złorzeczą wam z powodu imienia Chrystusa, albowiem Duch chwały, Boży Duch na was spoczywa” (1 P 4, 14).

<sup>12</sup> „Błogosławieni jesteście, gdy [ludzie] wam urągają i prześladują was, i gdy z mego powodu mówią kłamliwie wszystko złe na was. Cieszcie się i radujcie, albowiem wasza nagroda wielka jest w niebie. Tak bowiem prześladowali proroków, którzy byli przed wami” (Mt 5, 11–12).

W nocy Anatolij budzi się, zamyka drzwi na kłódkę i wpatrując się w eleganckie buty Filareta, mówi do siebie „czytam księgę ludzkich grzechów”, po czym wrzuca je do pieca. Przerażony Filaret chce wyjść, gdy Anatolij woła „zaraz biesy będziemy ganiać” i zadymia kotłownię, odcinając odpływ dymu<sup>13</sup>. Wreszcie rozbija kłódkę, zмага się z kołdrą — jakby to była atakująca go bestia — i krzyżąc „biesz przeklęty, utopić go!”, wrzuca ją do wody. Zadymiony Filaret wreszcie wychodzi z kotłowni, a na wyznanie Anatolija — „Jestem okrutny” — odpowiada „Jestem ci wdzięczny. Uwolniłeś mnie od tego, co zbędne — dziękuję ci. Najważniejsze, że pokazałeś, jak mało we mnie wiary. Jako niedowiarek przestraszyłem się śmierci. Nie jestem gotów na spotkanie z Bogiem”. Słowa Filareta brzmią znajomo: „Nie zdobywajcie złota ani srebra, ani miedzi do swych trzosów. Nie bierzcie na drogę torby ani dwóch sukien, ani sandałów, ani laski!” (Mt 10, 9–10), „Nie bójcie się tych, którzy zabijają ciało, lecz duszy zabić nie mogą. Bójcie się raczej Tego, który duszę i ciało może zatracić w piekle” (Mt 10, 28).

Gwałtowne zachowanie Anatolija jest dopełnieniem ciągu niewytłumaczalnych zdarzeń: nadpalona głownia zapowiada zniszczenia wywołane pożarem, który rzeczywiście następuje; decyzja Filareta, by wprowadzić się do pogardzanego współbrata, który podejmuje wprost fizyczną walkę z demonami, prowadzi pobożnego, dobrotliwego mnicha do wyznania własnych niedoskonałości. Również Anatolij nie potrafi znaleźć odpowiedzi na powracające pytanie „Dlaczego przeze mnie Pan okazuje swą łaskę? Za moje grzechy udusić mnie trzeba! Zrobili ze mnie prawie świętego”. Podobnie apostoł Paweł wyznawał:

Jestem bowiem najmniejszy ze wszystkich apostołów i niegodzien zwać się apostołem, bo prześladowałem Kościół Boży. Lecz za łaską Boga jestem tym, czym jestem, a dana mi łaska Jego nie okazała się daremna; przeciwnie, pracowałem więcej od nich wszystkich, nie ja, co prawda, lecz łaska Boża ze mną (1 Kor 15, 9–10).

Anatolij jest świadom, że warunkiem służby Bogu jest pojednanie z drugim człowiekiem<sup>14</sup>: gdy znowu w pokutno-modlitewnym interludium wraca wołanie samotnego pokutnika — „Tichon, mój bracie!... jesteś moją ostatnią nadzieją... wiem, że mi wybaczyłeś, pomódl się za mnie do Pana, by zdjął ten ciężar z mojej duszy” — odpowiedzią staje się rozbudowana sekwencja, rozpoczynająca się w luksusowym przedziale pociągu, zajmowanym przez admirała opiekującego się chorobliwie podekscytowaną młodą kobietą, która powtarza „Jestem chora, jestem bardzo chora”. Gdy admirał z córką dopływają do klasztoru, ona zaczyna gda-

<sup>13</sup> Interpretacje filmu bywają sprzeczne: dla A. Regiewiczza, *Katechezy w obrazach. Kerygmaticzne czytanie filmu*, Kraków 2013, s. 226 n., piec „stanowi metaforę piekła” i przypomina Anatolijowi „o karze piekielnej”, podczas gdy według A. Szpulaka, *op. cit.*, s. 150, „poblask ognia płonącego w kotłownianym piecu” wskazuje zwrócenie się ku Bogu.

<sup>14</sup> „Jeśli więc przyniesiesz dar swój przed ołtarz i tam wspomniesz, że brat twój ma coś przeciw tobie, zostaw tam dar swój przez ołtarzem, a najpierw idź i pojednaj się z bratem swoim! Potem przyjdź i dar swój ofiaruj!” (Mt 5, 23–24).



kać jak kurczak. Anatolij pyta mężczyznę o imię — Tichon Piotrowicz — i wyjaśnia, że kobieta nie zwariowała, lecz jest opętana („znam go osobiście, tego biesa”). Admirał chce z nią odejść, lecz mnich, gładząc, prowadzi Nastię do łodzi i wiezie na drugi brzeg: kobieta się wyrwa, biegnie po śniegu, lecz Anatolij idzie za nią, klęka, zaczyna się modlić. Ona początkowo się śmieje, tarza w śniegu, lecz podczas modlitwy egzorcyzmu jej twarz tężeje, zaczyna chować się za drzewem, głązami, jest przerażona, rzuca się na ziemię w konwulsjach<sup>15</sup>. Gdy uspokojona pada na wznak, mnich wypowiada krótkie słowa dziękczynienia „Chwała Tobie, Panie”. Po ocknięciu się Nastia zaczyna płakać — „popłacz, to dobrze”. Wieczorem, gdy Anatolij ładuje węgiel, podchodzi admirał i pyta, jak może się odwdziżyć. Odpowiedź mnicha jest podobna do tej udzielonej matce uzdrowionego chłopca — Nastia ma pójść do świątyni, wyspowiadać się, przyjąć komunię, do spowiedzi zachęca też admirał. Najważniejsze wyznanie pada jednak z ust Anatolija: Tichona, swojego dawnego dowódcę, któremu udało się uratować, prosi o wybaczenie tego, co zrobił w czasie wojny. Tichon odpowiada, że dawno przebaczył. O świcie admirał wraz z córką odpływa z klasztornej wyspy. Podobnie jak w *Dekalogu, osiem* (reż. K. Kieślowski, 1988) — w którym między ocaloną Żydówką Elżbietą i Zofią, która odmówiła jej pomocy, po latach dokonuje się pojednanie, tak i w *Wyspie* udzielone i przyjęte przebaczenie wyzwala z poczucia winy.

Ostatnia sekwencja to śmierć i pogrzeb Anatolija. Jowowi tuż przed przybyciem admirała Anatolij zapowiada, że w środę odbędzie się pogrzeb. Mnich świadomie przygotowuje się do odejścia z tego świata: prosi poirytowanego początkowo Jowa o przygotowanie starej skrzyni stojącej przed kotłownią jako trumny, zakłada długą białą koszulę i kładzie się do skrzyni, wysyłając Jowa do przełożonego — „Idź do Filareta, powiedz, że sługa Boży Anatolij zmarł”. Wypowiada ostatnią modlitwę — „Panie, przyjmij moją grzeszną duszę” i zamyka oczy. O poranku to właśnie Jow trzyma duży prawosławny krzyż nad wieszoną na łodzi skrzynią z ciałem Anatolija.

*Wyspa* może być odczytywana na różne sposoby: częste sięganie do Psalmów może sugerować odniesienia do izraelskiego króla Dawida, człowieka wybranego przez Boga — i pokutującego grzesznika. Mariola Marczak w filmie, dla którego mottem mogą być słowa św. Pawła Apostoła z Listu do Rzymian o walce grzechu i łaski (Rz 7, 19–25), dostrzega „rodzaj medytacji nad Pawłową wizją upadłej natury, w której jednocześnie pozostaje zapisany obraz Boga”<sup>16</sup>. Andrzej Szpulak wskazuje w Anatoliju cechy dwóch typów rosyjskich „Bożych ludzi”: *jurodiwego* oraz starca. Ludzie przybywający do klasztoru uważają przecież Anatolija za starca: ma

<sup>15</sup> W Ewangelii uzdrowienie opętanego jest pierwszym znakiem mocy Jezusa: „Był właśnie w synagodze człowiek opętany przez ducha nieczystego. Zaczął on wołać: »Czego chcesz od nas, Jezusie Nazarejczyku? Przyszedłeś nas zgubić. Wiem, kto jesteś: Święty Boży«. Lecz Jezus rozkazał mu surowo: »Milcz i wyjdź z niego!«. Wtedy duch nieczysty zaczął go targać i z głośnym krzykiem wyszedł z niego” (Mk 1, 23–26).

<sup>16</sup> M. Marczak, *Teologia grzechu i świętości...*, s. 199.

on dar widzenia, jest „atletą Bożym walczącym z demonami i własnymi słabościami”, jak starcy często używa biblijnych cytatów do wyrażenia własnych myśli<sup>17</sup>. Nie ulega więc wątpliwości, że tak intensywne posłużenie się fragmentami Pisma św. (przede wszystkim Ewangelii i Psalmów) w *Wyspie* to nie jedynie sięgnięcie po ozdobniki pasujące do klasztornych klimatów: Lungin proponuje odważną interpretację Biblii, upodabniając postać Anatolija do starotestamentowego króla Dawida, Pawła, a może nawet swoistej figury Chrystusa.

## CAR: KSIĘGA APOKALIPSY

Podzielony na cztery rozdziały — 1. *Modlitwa cara*, 2. *Wojna cara*, 3. *Gniew cara*, 4. *Radość (Wesele) cara* — stawiające w centrum cara i jego przeżycia<sup>18</sup>, film poprzedzony jest prologiem, wprowadzającym w realia historyczne: w roku 1565 Rosja odczuwa zewnętrzne zagrożenie ze strony polskiego króla Zygmunta, opór wewnętrzny łamią *opricznicy*, przyboczna gwardia cara, bezlitośnie mordujący bojarów nie dość oddanych władcy. Po śmierci metropolity Afanasjewa car Iwan sprowadza z klasztoru sołowieckiego do Moskwy igumena Filipa.

Pierwsze ujęcie *Modlitwy cara* pokazuje ubranego w prosty, niemal pokutny strój Iwana (Piotr Mamonow w roli paradoksalnie odmiennej i podobnej do zagranej w *Wyspie*), który w niewielkiej kaplicy czyta Księgę Apokalipsy: „I słyszałem jedno ze zwierząt mówiące: pierwszy koń biały z łukiem, drugi — rydzy — i miecz, koń wrony — i szala w ręku jeźdźca, koń czwarty — płowy — imię jego śmierć — i otchłań mu towarzyszyła” (Ap 6, 1–8). Rzeczywiście: kolejne sekwencje stają się niemal ilustracją do odczytanych słów biblijnej księgi: „opricznicy” na koniach napadają na dwór kniazia, z którego ucieka dziewczynka. Przerzynikiem — Lungin stosuje tu zabieg podobny jak w *Wyspie* — staje się modlitwa Iwana: „Ogarnęły mnie boleści śmierci... i wysłuchał mnie, wybawił mnie od nieprzyjaciół” (Ps 18). „Daj Panie znak, że mnie kochasz, że nie opuścisz mnie”. Pusty, zimowy krajobraz przemierza kilku jeźdźców, na saniach znajduje się igumen Filip (ostatnia rola Olega Jankowskiego). Pod drzewem dostrzegają zmarzniętą dziewczynkę, którą zabierają. Gdy po chwili zatrzymują ich wiozący uwięzionego kniazia „opricznicy”, Filip broni dziecka. Krajobraz naznaczony jest śmiercią: przed murami miasta wiszą martwe ciała.

Znowu, jak stały refren, wraca motyw apokaliptycznej modlitwy Iwana w kaplicy („Boże, kiedy nadejdiesz, czemu tak długo czekasz?”<sup>19</sup>); pokutnik doznaje jednak transformacji: służba ubiera go w uroczysty strój, mnich zakłada mu łańcuch z medalionem i krzyżem. Gdy car staje na schodach przed pałacem, tłumy padają na twarz. Scena

<sup>17</sup> A. Szpulak, *op. cit.*, s. 150–153.

<sup>18</sup> Posługuję się własnym przekładem rosyjskich śródtytułów; na wydanej w Polsce płycie DVD przetłumaczono je jako: 1. *Modły o metropolicę*, 2. *Wojna*, 3. *Ofiara*, 4. *Wesołe państwo*.

<sup>19</sup> Księga Apokalipsy kończy się wezwaniem „Przyjdź, Panie Jezu” (Ap 20, 22).



ponownie nabiera przewrotnie religijnego charakteru: gdy car woła „Czego chcecie? Zdradziliście prawosławne chrześcijaństwo, doprowadziliście, że metropolita schronił się w klasztorze”, ludzie wołają o zmiłowanie. Odpowiedzią staje się wykpiwana przez carycę błagalna modlitwa Iwana, nawiązująca do modlitwy izraelskiego króla Salomona podczas poświęcenia świątyni w Jerozolimie (2 Krn 6, 19–42) — „Ojcze, wysłuchaj naszego cierpienia, wróć Ojcze, naród Cię błaga, nie zostawiaj sługi swego”.

Wtedy car po raz pierwszy rozmawia z igumieniem Filipem, którego namawia, by został metropolitą. Ponownie brzmi błaganie Iwana: „Straszny i groźny Boże — nikt nie jest w stanie pojąć Twej mądrości — zmiłuj się nad przeklętym sługą Bożym”, także inspirowane modlitwą Salomona o mądrość ze starotestamentowej Księgi Mądrości (Mdr 9).

Car odwiedza igumena w klasztorze, przywożąc mu dwa kielichy mszalne i ikonę Matki Bożej, którą ostatecznie daje uratowanej przez Filipa dziewczynce, po czym zawozi Filipa do więzienia, w którym pyta: „Ilu mam wrogów? Wielu. Wydani? Sami się przyznali”. Filip prosi, by okazać im łaskę, wkrótce jednak zostają straceni, car zaś budzi się w nocy przerażony wizją jednego z zabitych w więzieniu.

Pierwszy rozdział filmu kończy się powołaniem w roku 1566 igumena Filipa na urząd metropolity moskiewskiego, ten obiecuje, że nie będzie się sprzeciwiał opriczninie, a car ma u niego zasięgać rady. W cerkiewnej ceremonii uczestniczy również Iwan: carowi wołającemu „niech nam długo żyje metropolita” Filip udziela błogosławieństwa, lecz wśród dworzan pojawiają się głosy sprzeciwu: „za dużo tego popa wszędzie”.

*Wojna cara* rozpoczyna się podobnie jak pierwszy rozdział: w tej samej kaplicy car modli się „Aniele Boży, wstaw się za mną grzesznym i potępionym, daj nam Panie zwycięstwo nad Zachodem i Tatarami”. Zachód to polska armia pod dowództwem Zygmunta, pokazana w sekwencji bitwy pod Połockiem. Masza, dziewczynka znana z pierwszego rozdziału filmu, przypatruje się obronie mostu na rzece: w pewnym momencie puszcza z nurtem otrzymaną od cara ikonę — ten niewielki obraz „wywraca” słup podtrzymujący drewniany most.

W kwitującym sadzie dochodzi do spotkania: na napomnienie Filipa, nakazującego wybaczać, Iwan odpowiada, że wybaczenie doprowadziło do upadku władców. Zamiast wskazywanej przez Filipa miłości — bez której „próżna nasza wiara” — Iwan wyznaje:

A ja wierzę w Sąd Ostateczny. Że Bóg mnie będzie sądził za moje grzechy. I grzechy mojego ludu. Nie ma większego grzechu od sprzeciwienia się carskiej woli — wszelka władza pochodzi od Boga<sup>20</sup> — i widziałem nowe niebo i nową ziemię... ja Jan, widziałem nowe miasto Jeruzalem, przygotowane dla obłubieńca swojego<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Iwan parafrazuje apostoła Pawła: „Nie ma bowiem władzy, która by nie pochodziła od Boga, a te, które są, zostały ustanowione przez Boga. Kto więc przeciwstawia się władzy — przeciwstawia się porządkowi Bożemu” (Rz 13, 1–2), przypisując sobie boskie prerogatywy.

<sup>21</sup> „I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły, i morza już nie ma. I Miasto Święte — Jeruzalem Nowe ujrzałem zstępujące z nieba od Boga” (Ap 21, 1–2).

Car, utożsamiając siebie z Apostołem (Iwan — Jan), miesza tu słowa zaczerpnięte z Biblii: jako Nowe Jeruzalem buduje Moskwę: pokazuje Filipowi jej mury; później wyjaśnia małej Maszy, że gdy nastąpi koniec świata, właśnie wtedy wejdzie Chrystus.

Gniew Iwana wywołuje wiadomość, że Połock się poddał — miota się między błaganiem o przebaczenie („Boże, moja nieprawość jest większa od każdego grzesznika od czasów Adama — zmiłuj się nade mną”) a żądzą ukarania tych, co się poddali. I choć dociera doń informacja, że miasto się nie poddało, a Polacy zostali odparci, Iwan dokonuje zemsty na wojewodach, których ukrywa Filip. Argumentacja cara jest przewrotnie religijna: „Kto się władzy sprzeciwia, ten Bogu się sprzeciwia. A kto się Bogu sprzeciwia, ten apostata” (Rz 13, 2). Torturowani wojewodowie przyznają się do wszystkiego, łącznie ze zdradą i otruciem cara. Podczas okrutnej egzekucji na pałacowym dziedzińcu skazańców zabija niedźwiedź; gdy będąca u boku cara Masza zbiega na dół z ikoną, by powstrzymać bestię, również ginie. Metropolita, wzburzony pogańskim widowiskiem, schodzi, bierze ikonę, przechodzi obok niedźwiedzia i opuszcza gród. Słowa jego modlitwy („Jeśli więcej krwi ma być przelanej, weź moją”), zapowiadają trzeci rozdział filmu: *Gniew cara*.

Rozpoczyna go sekwencja uroczystej liturgii sprawowanej przez Filipa w ozdobionej cerkwi. Hierarcha nie tylko odmawia udzielenia błogosławieństwa carowi, który ubrany na czarno wraz ze świtą wchodzi do świątyni, lecz także stawia poważne zarzuty: „Co uczyniłeś z państwem, praw boskich nie chcesz znać, niewinnych skazujesz?”. I znowu wraca echo słów Apokalipsy, gdy Filip ogłasza — „nie rozpoznaję go ani po ubiorze, ani po czynach”<sup>22</sup>.

Car zrywa mu mitrę — „nie ma już metropolity!” — słudzy rzucają Filipa na ziemię, kopią, zdzierają szaty, car patrzy. Jeden ze sług cara woła „Sąd Ostateczny się zbliża!”. Wyrok brzmi absurdalnie: Filip zajął się uprawianiem czarów oraz spiskowaniem za pieniądze nowogrodzkie — winny jest zdrady i próby zgładzenia cara. Car jednak okazuje łaskę: uznany za zdrajcę, pozbawiony godności metropolita ma trafić do klasztoru, zakuty w kajdany, i pozostać tam do końca życia<sup>23</sup>. W klasztorze Filip modli się przed ikoną Maryi — tą samą, którą widzieliśmy w rękach Maszy — „Matko Boża przeczysta, od sideł szatańskich mnie wybaw i żal mi wyjednaj”.

Ostatni rozdział (*Wesele cara*), rozpoczynający się od pokazania okrutnych zabaw cara, to w istocie opowieść o męczeństwie Filipa, wpisanym w apokaliptyczny

<sup>22</sup> „Nadeszły Gody Baranka, a Jego Małżonka się przystroiła, i dano jej oblec bisior lśniący i czysty — bisior bowiem oznacza czyny sprawiedliwe świętych” (Ap 19, 7–8): ani strój, ani czyny Iwana nie wskazują w nim wybranego przez Boga.

<sup>23</sup> J. Wojnicka, *Bóg i car. Prawosławne misterium w „Iwanie Groźnym” Siergieja Eisensteina*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia — sztuka — film*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Kraków 2012, s. 173–175, opisuje przebieg wydarzeń roku 1568 (aresztowanie Filipa) i 1569 (jego śmierć).

porządek filmu: rozrywkę mają zapewnić carowi prezentowane maszyny do tortur, lecz gdy bezczelny dworzanin parodiuje słowa Apokalipsy o siedmiu aniołach i porównuje carycę do nierządniczy babilońskiej, car nakazuje spalić go na stosie, jak wcześniej zapowiedział Filip.

Pozbawiony urzędu metropolita, skuty w łańcuchy, uwięziony jest w klasztornej celi. Tam za jego sprawą dokonują się cuda: z jego rąk spadają kajdany, uzdrowia strażnika, wreszcie w rozmowie z igumenem przestrzega: „Za trzy dni od dzisiaj pojawi się tu szatan. Ja odejdę. Wina za grzech mojej śmierci spadnie na ciebie. Bracia zostaną zabici. Uciekajcie”. Przełożony klasztoru pozostawia mnichom decyzję: mogą odejść, by ratować życie, lub razem ze „skazanym na koronę cierniową”<sup>24</sup> Filipem ponieść krzyż męczeństwa.

Rzeczywiście, do klasztoru przyjeżdża carski orszak, Iwan wchodzi de celi Filipa, prosi go o wysłuchanie spowiedzi: „Mimo że żyję, jestem martwy przez moje ohydne czyny. Kości mi wyschły<sup>25</sup>, duch upadł, znikąd pomocy... dosięgnął mnie gniew Boży...”<sup>26</sup> Polacy naciskają, Nowogród się buntuje... Sąd Ostateczny jest blisko”. Gdy prosi o błogosławieństwo, by zwyciężyć, Filip odpowiada krótko: „Okaż skrucę za swoje czyny, krwi nie przelewaj” i odmawia błogosławieństwa carowi, który tłumaczy się z konieczności twardych rządów („A kto łotrów będzie z dała trzymał, kto będzie państwo trzymał? Jako człowiek zgrzeszyłem, ale carem jestem sprawiedliwym”). Gdy car wychodzi, na jego znak Maluta dusi Filipa i każe wyrzucić zwłoki w pole. Mnisi jednak w żałobnej procesji niosą ciało do cerkwi, gdzie wykopują grób. Maluta podpala cerkiew: jak zapowiedział Filip, mnisi umierają w płonącej świątyni.

Car wzywa lud do Moskwy, do białego miasta, w dzień świętego Charalamposa (przypada on 10 lutego), by wspólnie radować się z tortur zdrajców i złodziei: mimo nawoływań heroldów, nie zjawia się nikt. Gdy wreszcie świta, rozgoryczony car pyta: „Gdzie mój lud? Boże, bądź miłościw mnie grzesznemu. Gdzie mój lud?”.

O Iwanie IV opowiadał w dwóch odsłonach Siergiej Eisenstein — w filmach *Iwan Groźny* (1944) oraz *Iwan Groźny: spiszek bojarów* (1946, premiera 1958). Pierwszy książę moskiewski, który przyjął carską koronę, „należy w świadomości Rosjan do najwybitniejszych rodzimych władców jako ten, który drogą ekspansji terytorialnej oraz zaprowadzania władzy absolutnej rozwijał potężne państwo w kontynuacji zamiarów swojego dziada Iwana III”<sup>27</sup>. Joanna Wojnicka za Michailem Hellerem przytacza opinię Stalina, że Iwan Groźny — jego ulubiona historyczna postać — „był bardzo okrutny. Można to ukazać, ale jednocześnie trze-

<sup>24</sup> Cierniowy wieniec (korona) to atrybut skazanego Jezusa (Mt 27, 29).

<sup>25</sup> „Wyschły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas” (Ez 37, 17).

<sup>26</sup> Por. Ps 18, 5–8: „Ogarnęły mnie fale śmierci i zatrwodziły mnie odęty niosące zagładę. [...] W moim utrapieniu wzywam Pana [...]. On zapłonął gniewem”.

<sup>27</sup> A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 2007, s. 400.

ba powiedzieć, dlaczego taki musiał być”<sup>28</sup>. W filmie Eisensteina najważniejszymi akcentami treściowymi są czynniki psychologiczne oraz opis osobowości i konfliktów moralnych, posunięte jednak do karykaturalnej stylizacji „architekta wielkości Rusi, człowieka głęboko przeżywającego wydarzenia i naznaczonego piętnem wybitnego męża stanu”<sup>29</sup>. Łungin do portretu cara dorzuca jeszcze jeden wymiar, nieobecny w filmie powstałym w czasach wrogiego religii stalinizmu: Iwan czuje się wybrańcem Boga, który jemu właśnie powierzył władzę nad Rosją. Kluczem do zrozumienia tej postaci jest Księga Apokalipsy, obecna zarówno w cytowanych w dialogach fragmentach, symbolicznie ukazywanych postaciach (*opricznicy* jak czterej apokaliptyczni jeźdźcy, caryca jako nierządnicą babilońska), jak i w postrzeganiu świata w jego politycznym wymiarze od Iwana Groźnego aż po stalinizm<sup>30</sup>. Car, jakim pokazuje go Łungin, uzurpuje sobie prawo bycia wykonawcą Bożych wyroków nad światem, jednak jego religijny fanatyzm prowadzący go do zbrodni „kieruje go na drogę, która wiedzie w przeciwnym względem *sacrum* kierunku”<sup>31</sup>.

## DYRYGENT: PASJA CHRYSYTA

Temat *Dyrygenta*, najnowszego filmu Łungina<sup>32</sup>, wydaje się nieskomplikowany: moskiewscy muzycy i śpiewacy przygotowują premierowe wykonanie *Pasji według św. Mateusza*, które ma się odbyć w Jerozolimie. *Pasja* rozbrzmiewająca w filmie to oratorium napisane przez prawosławnego metropolitę Hilariona Alfiejewa w 2006 roku<sup>33</sup>.

Pozadiegetyczna muzyka towarzyszy montowanym naprzemiennie ujęciom prologu: pustynia, Morze Martwe, suche drzewa, ulice i sakralne budowle Jerozolimy bez widocznych ludzi — i zadbane wnętrza mieszkania, w którym w półmroku śpi półnagi mężczyzna, przykryty fioletowym jedwabiem; budzi go dźwięk faksu (zapowiedziany wizualnie sfotografowanym kablem telefonicznym położonym na murze gdzieś w Jerozolimie), mężczyzna czyta go wyraźnie poruszony.

Po planszy z tytułem filmu akcja przenosi się do nowoczesnych wnętrz filharmonii: Sława (Vladas Bagdonas) — mężczyzna z prologu — jest dyrygentem. Podczas próby zapowiada przyspieszony wylot do Jerozolimy jeszcze tego wieczoru.

<sup>28</sup> J. Wojnicka, *Kino stalinowskie*, [w:] *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 305.

<sup>29</sup> A. Garbicz, J. Klinowski, *op. cit.*, s. 400.

<sup>30</sup> A. Szpulak, *Filmy Pawła Łungina „Car” i „Wyspa”...*, s. 155.

<sup>31</sup> B. Forsyewicz, *Katechizm (ojca) Anatolija...*, s. 166.

<sup>32</sup> W Polsce film był dotąd pokazywany na przeglądzie Sputnik nad Polską w 2012 roku.

<sup>33</sup> Premiera jego *Pasji* miała miejsce 27 marca 2007 roku w Moskwie, A. Vorozhko, *Muzyka zwrócona ku Bogu*, „Elpis” 2012, z. 25–26, s. 431. Szerzej o twórczości Alfiejewa zob. *ibidem*, s. 413–436.

Na moskiewskim lotnisku pojawiają się soliści: Sierioża, Żenia i jego żona Ała. W samolocie odslaniają się załóżki konfliktów: Sierioża zagaduje kobietę z dwójką dzieci, która wylatuje na pielgrzymkę; Żenia boi się, że ktoś inny zaśpiewa jego partię, rozmawia z dyrygentem o swoim strachu i samotności. Po wylądowaniu Sława jedzie taksówką do hotelu Leonardo, skąd po chwili wyrusza dalej: podjeżdża pod bramę jakiegoś domu, zamieszkanego przez żyjących w komunie młodych ludzi. Gdy pyta o Saszę, swojego syna, jedna z dziewczyn reaguje agresją, inna prowadzi go do pomieszczenia, w którym leży przykryte folią ciało młodego mężczyzny. W tle wraca chóralna muzyka *Pasji*. Młodzi ludzie wyjaśniają, że Sasza powiesił się z powodu długów. Dyrygent kupuje od nich namalowany przez syna obraz, przedstawiający z profilu leżącego martwego Chrystusa (o twarzy Sławy), i prosi o szybkie odprawienie pogrzebu. Wychodzi z obrazem, który po chwili porzuca na poboczu drogi; młoda Żydówka z komuny dołącza do Sławy, który w hotelu nierozumiejącej rosyjskiego dziewczynie opowiada o wieloletnim nieporozumieniu z synem. Po spotkaniu z Żenią, któremu zależy na występie, Sława jedzie z menedżerem zespołu na cmentarz, na którym rozpoczyna się pogrzeb Saszy.

W achronicznym montażu ukazane są bezpośrednie przygotowania i premiera *Pasji*: ludzie zajmują miejsca w filharmonii, Sierioża zza kurtyny rozgląda się za Olgą, nieświadomy, że wcześniej Ała zatelefonowała do kobiety, by mimo zaproszenia nie przychodziła na koncert; Sierioża wyznaje żonie brak miłości. Olga spaceruje ulicami Jerozolimy; odkrywa, że gdzieś między straganami zagubili się jej synowie.

Gdy w filharmonii rozpoczyna się wykonanie *Pasji*, film wprowadza jeszcze jeden wątek: nagi, młody mężczyzna zostaje ostrzyżony, umyty, zakłada pas z materiałami wybuchowymi; ubrany w czarny kapelusz i garnitur wygląda jak ortodoksyjny Żyd, spacerujący między ludźmi. W chwili gdy w filharmonii ewangelista śpiewa o śmierci Jezusa, pod którego krzyżem stał setnik i kobiety — Olga woła po imieniu zagubionych chłopców, terrorysta zaś wysadza ukrytą pod ubraniem bombę. Już po koncercie Ała próbuje dodzwonić się do Olgi, potem jedzie do szpitala, w którym na korytarzu przed salą operacyjną czeka wraz z jej synami: przed północą Olga umiera.

Dyrygent wraca do hotelu, czyta pozostawiony przez syna list: „Przebacz, że umarłem. Nie rozumieliśmy się. Bardzo cię kocham. Sasza”. W ciągu dnia spaceruje ulicami Jerozolimy, wchodzi do kościoła Zmartwychwstania, idzie na cmentarz, klęka nad grobem syna, u węzłowia mogiły zakupuje kartkę, na której coś właśnie napisał. Naprzemienny montaż ukazuje kościół, mokre od łez policzki dyrygenta i grób jego syna. Przy dźwiękach finałowego chorału („Zmartwychwstałeś, alleluja, chwała Tobie”) muzycy opuszczają Jerozolimę, jadąc autobusem pośród pustynnego krajobrazu: ujęcia otwierające (pustynia, suche drzewo) także zamykają film. Końcowym napisom towarzyszy chorałowy śpiew o śmierci i Zmartwychwstaniu Pana.

„Perspektywa *sacrum*” — jak definiuje jeden z wymiarów *Wyspy* i *Cara* Andrzeja Szpulak<sup>34</sup> — jest obecna także w *Dyrygencie*. Łungin tworzy wielowymiarowe widowisko pasyjne, przywołujące na myśl między innymi *Jezusa z Montrealu* (*Jésus de Montréal*, reż. Denys Arcand, 1989). W kanadyjskim filmie *Pasja* została zapowiedziana muzycznie (powracający motyw *Stabat Mater* Pergolesiego), odtworzona dla publiczności w odnowionym przez Daniela Coulombe’a nabożeństwie — i przeżyta jako własna w doświadczeniu pięciorga aktorów. Rosyjski reżyser postępuje podobnie: centralnym wydarzeniem jest jerozolimska premiera *Pasji według św. Mateusza*, przygotowywana pod kierunkiem tytułowego bohatera. Jednak to nie *Pasja* — choć jej fragmenty tworzą muzyczną (diegetyczną i pozadiegetyczną) warstwę filmu — znajduje się na pierwszym planie.

Bohaterem pasyjnym staje się najpierw dyrygent: początkowe ujęcie śpiącego mężczyzny znajduje swoje dopełnienie w obrazie namalowanym przez jego syna, przedstawiającym leżącego martwego Jezusa o twarzy Sławy. Obraz ten, namalowany w Jerozolimie — mieście ukrzyżowania — zostaje przez dyrygenta wyrzucony. Nie chce pamiątki po nieżyjącym synu? Bojąc się śmierci — o czym mówi tuż przed pogrzebem syna — odrzuca pasyjną perspektywę własnego życia? Dochodzi jednak w Sławie do przemiany: następnego dnia, już po premierze, wraca na cmentarz, symbolicznie zostawia synowi napisany list z prośbą o przebaczenie, naprzemienny montaż pokazuje zaś ojca nad grobem syna i w bazylice Zmartwychwstania Chrystusa. Czy reżyser chce w ten sposób zapowiedzieć, że historia Sławy i Saszy nie kończy się nad grobem? A gdyby w filmowych bohaterach dostrzec analogie do uczniów Jezusa? Dyrygent, przerażony śmiercią, przypomina pierwszego z apostołów, Szymona Piotra, który przecież ze strachu wyparł się Jezusa, czego później gorzko żałował (Mt 26, 69–75), po Zmartwychwstaniu zaś wyznał swoją do niego miłość (J 21, 15–17). Kim zatem byłby Sasza, którego Sława odrzucił, co potem nad grobem syna opłakuje? Kolejną w filmach Łungina figurą Chrystusa?

Postacią pasyjną jest Olga, która przylatuje do Jerozolimy w jasno określonym, religijnym celu: pielgrzymuje, chce spędzić z dziećmi kilka dni w klasztorze. To ona — niesłusznie podejrzewana przez Ałłę o romans z jej mężem, jest ofiarą zamachu: samobójczej eksplozji, do której doszło w chwili, gdy oratorium kontemplowało Jezusa na krzyżu i stojące u jego stóp kobiety (J 19, 25). Wtedy to Jezus powierzył swą matkę Janowi — analogię można dostrzec, gdy przed szpitalnymi drzwiami dziećmi umierającej Olgi opiekuje się Ałła. W ten sposób w Oldze można rozpoznać cechy kobiecej figury Chrystusa<sup>35</sup>: tak jak Jezus podróżuje do Jerozolimy, by tam umrzeć. Łungin wprowadził również postać pasyjną *à rebours* — palestyńskiego terrorystę. W przeciwieństwie do śmierci Chrystusa, niosącej nadzieję (*Pasja* Alfiejewa nie kończy się śmiercią i złożeniem do grobu, lecz słowami o Zmar-

<sup>34</sup> A. Szpulak, *Filmy Pawła Łungina „Car” i „Wyspa”...*, s. 147.

<sup>35</sup> Zob. szarzej: I. Sever, *Cinematographic Christ figures*, [w:] *Cinematic transformations of the Gospel*, red. M. Lis, Opole 2013, s. 109–111.



twychwstaniu), samobójczy akt niesie śmierć innym. Przygotowania do zamachu odwołują się do ikonografii chrześcijańskiej, interpretowanej jednak perwersyjnie: nagi, leżący twarzą do ziemi mężczyzna jest myty — ciało Jezusa przygotowane do pogrzebu było obmyte po śmierci, zwrócone twarzą ku niebu; kłamstwu służy ubranie, jakie zakłada, mające upodobnić terrorystę do ortodoksyjnego Żyda, by nierozpoznany mógł wmieszać się między ludzi — podczas procesu i ukrzyżowania Jezus zostaje pozbawiony ubrania (J 19, 23). Być może zamachowiec udający Żyda jest figurą Judasza — ucznia będącego zdrajcą? Pasyjną interpretację filmu może wzmocnić jeszcze jeden element: Alfiejew w swoją *Pasję* włączył między innymi skomponowany przez Zbigniewa Preisnera muzyczny temat z *Dekalogu, sześć* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1988), odczytywanego w kategoriach figury Chrystusa<sup>36</sup>. W rosyjskim oratorium utwór ten, przetransponowany z gitary na wiolonczelę, ilustruje śmierć Jezusa na krzyżu<sup>37</sup>.

Aby właściwie zrozumieć *Dyrygenta*, warto także wrócić do musicalu *Jesus Christ Superstar* (reż. Norman Jewison, 1973): pasyjna rock opera zostaje zainscenizowana przez młodych Amerykanów w pustynnych plenerach Izraela, jej wykonawcy przynajmniej na jakiś czas utożsamiają się z odgrywanymi rolami, a po dramatycznym zakończeniu spektaklu autokar, którym przyjechali, odwozi aktorów (oprócz odtwórcy roli Jezusa) z powrotem do ich świata. Analogii między tymi pasyjnymi filmami można dostrzec zapewne więcej.

\* \* \*

W amerykańskim miniserialu *Biblia* (*The Bible*, reż. Crispin Reece, Tony Mitchell, Christopher Spencer, 2013) zaczerpnięte z ksiąg Starego i Nowego Testamentu wydarzenia zostały poddane znaczącym modyfikacjom, które sprowadziły Biblię do zbioru opowiadań o krwawych konfliktach, mających zapewne uatrakcyjnić fabułę. Łungin nie podjął się dotąd ekranizacji Biblii, lecz czytany w niej widzi *Wyspy*, *Cara* i *Dyrygenta* rozpozna cytaty i odniesienia do biblijnych postaci i zdarzeń: dzięki temu, podobnie jak w wielu filmach pośrednio sięgających do tego ważnego kulturowo i religijnie tekstu<sup>38</sup>, Łungin wskazuje jego aktualne znaczenia, uwolnione od chronologicznych i topograficznych ograniczeń.

W ten sposób w opowieści o pokutującym mnichu Anatoliju można rozpoznać archetypiczny dramat króla Dawida, wybranego przez Boga — i upadającego w otchłań grzechu, albo św. Pawła — okrutnego prześladowcy, który po nawróceniu staje się apostołem, świadomym jednak własnej przeszłości. Losy cara Iwana

<sup>36</sup> Zob. L. Baugh, *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City 1997.

<sup>37</sup> M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, wyd. 2, Opole 2013, s. 127.

<sup>38</sup> Np. *Uczta Babette* (1987) Gabriela Axela, *Dekalog* (1988) K. Kieślowskiego, *Jezus z Montrealu* (1989) Denysa Arcanda, *Matrix* (1999) braci Wachowskich, *Powrót* (2003) Andrieja Zwiagincewa, *Opowieści z Narnii* (2005) Andrew Adamsona.

i mnicha Filipa w interpretacji Łungina to wciąż aktualna przypowieść nie tylko o politycznych totalitaryzmach, lecz także o szaleństwie, które nabiera cech istic apokaliptycznych: oczekujący na zbliżający się Sąd Ostateczny car staje się przeciwnikiem Boga, stawiając się na Jego miejscu. Wielowątkowa historia dyrygenta i osób z nim związanych prowadzi widza do rozpoznawania Pasji przeżywanej na różnych poziomach narracji: przetworzonego w oratorium tekstu Ewangelii, w doświadczeniu i figuratywnej konstrukcji filmowych postaci, ich poczuciu odrzucenia, zdrady, terroryzmu odbierającego życie niewinnym.

Jeśli uznać, że Biblia jest opowieścią o człowieku w perspektywie Boga, a jej bohaterowie są zarazem naznaczeni grzechem i wezwani do świętości, to w filmach wykraczających poza konteksty rosyjskiego prawosławia Łunginowi — chyba poważnie zainteresowanemu religijnością<sup>39</sup> — udaje się odczytać uniwersalny sens Biblii.

## **THE ISLAND, TSAR AND THE CONDUCTOR: THE BIBLE READ BY PAVEL LUNGIN**

### Summary

Several critics have observed that recent films by Pavel Lungin are immersed in the universe of the Russian Orthodox Church: the main figure of *The Island* is a contrite monk, *Tsar* relates a conflict between Ivan the Terrible and the metropolitan of Moscow, in *The Conductor* Lungin tells dramatic evolution of the premiere of musical *St. Matthew Passion*.

This religious milieu of the films is not limited to Orthodox Christianity: a detailed analysis reveals the presence of biblical sources of dialogues or of the construction of the films. *The Island* is a kind of meditation on the Psalms, the Gospel and St. Paul's theology of the sin and its redemption. *Tsar* is situated in a Pre-Apocalyptic world: the cruel Russian emperor is convinced of the imminence of the Judgement Day and of his role of the king anointed by God. In *The Conductor* — like in *Jesus of Montreal* — the Passion of the Christ is present on diverse levels: sung in the *Passion* composed by Hilarion Alfeyev, lived by its singers and conductor, perverted in a suicide bombing. In this trilogy the Bible is cited, actualized in the events, present in the structure of the movie narration.

*Translated by Marek Lis*

---

<sup>39</sup> Pewną wątpliwość — „krótkotrwała moda, czy odnowiony poważny nurt rosyjskiego kina” — wyrażała kiedyś J. Wojnicka, *Na gruzach iluzji. Szkice o rosyjskim kinie ostatniego dwudziestolecia*, „Ethos” 2010, nr 89, s. 190.