



Studia  
Filmoznawcze  
40  
Wrocław 2019

**Bartosz Wieczorek**

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

# **FIGURA ŚWIĘTEGO GŁUPCA W TWÓRCZOŚCI ANDRIEJA TARKOWSKIEGO**

DOI: 10.19195/0860-116X.40.14

## **KONIECZNOŚĆ AKTU OFIARY**

Filmowe reprezentacje świętości, do których należy niewątpliwie figura świętego głupca, mogą być analizowane w różnych aspektach, przy położeniu nacisku na psychologię, socjologię bądź antropologię świętości, jednym słowem na jej kulturowe odczytania. Można też na świętość spojrzeć z najbardziej właściwej strony, czyli ukazać ją jako fenomen duchowy czy religijny, którego nie da się zredukować do innych. W tym ujęciu jest on samoistnym fenomenem ducha ludzkiego, którym może się zająć fenomenologia religii bądź teologia kultury. (Perspektywa teologiczna w badaniach filmowych wydaje się inspirującą propozycją metodologiczną, pozwalającą na interdyscyplinarne łączenie różnych nurtów nauki o filmie z teologią kultury czy teologią wizualną<sup>1</sup>).

Za ważne należy uznać tylko takie odwołanie się do sfery religii czy duchowości, które traktuje je jako autonomiczne fenomeny ducha ludzkiego. Agnieszka Morstin-Popławska uważa, iż o znaczeniach religijnych w filmie możemy mówić, gdy „dostrzegamy wbudowane weń idealne modele świata, które choć są iluzorycz-

---

<sup>1</sup> Zob. D. Jaszewska, *Locus theologicus w filmie jako kategoria interdyscyplinarna. Między teologią a kulturoznawstwem*, [w:] *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki et al., Kraków-Warszawa 2013, s. 131–164.

ne (fikcjonalne), wydają się nam prawdziwe i wzorcowe [...]”<sup>2</sup>. Z kolei Mariola Marczak podkreśla, iż bez religijnego potencjału filmu nie powstałby u odbiorcy „impuls do odczytania filmu w kategoriach religijnych”<sup>3</sup>, co jest ważnym ustaleniem wskazującym na potrzebę traktowania sfery religii w filmie jako autonomicznej, mającej swój obiektywny charakter. Ludmiła Klujewa proponuje z kolei pojęcie „film transcendentálny”, w którym reżyser „modeluje” specjalną „pionową” przestrzeń, zawierającą zaszyfrowaną relację człowiek–Bóg, mikrokosmos–makrokosmos<sup>4</sup>. Filmy takie zawierają niezwykłą równowagę między sferą realistyczną a symboliczną. W miarę rozwoju fabuły następuje pewne „osłabienie”, dematerializacja rzeczywistości fizycznej i stopniowe budowanie oznak innej rzeczywistości — metafizycznej<sup>5</sup>. Jednym z głównych przedstawicieli tak rozumianego kina transcendentálnego jest Andriej Tarkowski, w którego dziełach religia i duchowość zajmują główne miejsce<sup>6</sup>.

Główny problem całej twórczości Tarkowskiego, który rozważa on w swoich późniejszych filmach, posługując się figurą świętego głupca, można ująć w pytaniu: „Co powinien czynić człowiek, aby zmienić otaczający go, niedoskonały świat [...] w kierunku większej doskonałości?”<sup>7</sup>. Bohaterowie jego wielu filmów dokonują aktu ofiary, samopoświęcenia się dla innych, dokonują „decydującego czynu”, który ma odmienić nie tylko ich, lecz także promieniować na innych ludzi. Przykładem takiego czynu, który jest dla nich wzorcowy, jest ofiara Jezusa Chrystusa. Reżyser pisał:

Wszystkie moje filmy biorą udział w dyskusji dotyczącej wewnętrznego konfliktu człowieka. Przyczyną konfliktu jest nasze zawieszenie pomiędzy ideałem duchowym a konieczno-

<sup>2</sup> A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010, s. 73.

<sup>3</sup> M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 218.

<sup>4</sup> Zob. Л. Ключева, *Трансцендентальный дискурс в кино*, Москва 2012.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 493.

<sup>6</sup> „Cała filmowa twórczość Tarkowskiego to próba opisu kondycji człowieka, który doświadcza wewnętrznego rozdarcia, spowodowanego panującym w świecie kryzysem duchowym. Współczesny człowiek, odrzucając transcendencję, zatracił więź z *sacrum*. Jest tym samym pozbawiony istotnej części samego siebie, poczucia pełni i łączności z duchowym źródłem mocy i dobra. Jednak w swej najgłębszej istocie nadal zachowuje pamięć o swych korzeniach duchowych. Przed człowiekiem staje więc zadanie poszukiwania sensu w świecie i samym sobie, poszukiwania *sacrum*. Sprzymierzeńcem człowieka w tych zmaganiach z samym sobą, w dojrzewaniu do wiary i dążeniu do Boga — według Tarkowskiego — jest sztuka. Wyrażając tkwiącą w człowieku potrzebę harmonii i afirmując wszystko, co w nim najlepsze, sztuka powołana jest do tłumaczenia sensu życia i rozwoju duchowego potencjału człowieka”, T. Kałużny, *Ikoniczny paradygmat filmowej twórczości Andrieja Tarkowskiego*, „Collectanea Theologica” 80, 2010, nr 1, s. 102. K. Jarosińska-Buriak, *Twórczość i transcendencja. O kilku wątkach koncepcji estetycznej Andrieja Tarkowskiego*, [w:] *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, red. I.A. NDiaye, M. Sokołowski, Toruń 2013, s. 274. Zob. J.M. Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Maidstone 2006, s. 63.

<sup>7</sup> I. Jewlampijew, *Obraz Jezusa Chrystusa w filmach Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 57.

ścią życia w świecie materialnym. Jest to moim zdaniem konflikt fundamentalny — przyczyna wszystkich problemów współczesnego społeczeństwa. Nazwijmy go „kompleksem Tolstoja”<sup>8</sup>.

Skutkiem ofiary powinna być, wedle niego, likwidacja największego problemu człowieka, jakim jest jego wewnętrzne rozdwojenie na świat materialny i duchowy<sup>9</sup>, sprawiające, iż człowiek błędnie odczytuje swoje powołanie i cel życiowy, widząc je w panowaniu nad światem, a nie w uległości i podporządkowaniu względem jego odwiecznych praw. Rozdwojony człowiek kieruje się egoizmem i szuka tylko potwierdzenia własnego „ja” we wszystkim, co robi. Rozdwojenie owo jest stanem ciągłego napięcia i walki. Jeśli w człowieku zwycięża „wołanie” świata materialnego, staje się on zdolny do zła. Jeśli zaś człowiek pójdzie za swoją duchową naturą, to ma szansę na przezwyciężenie tego rozdwojenia przez dokonanie w sposób wolny czynu, który będzie oddaniem się porządkowi bytu i świata.

W jaki sposób ten ruch może zostać dokonany? Człowiek musi w sobie pokonać dominację sfery materialnej i pokonać to, przed czym „ucieka” najbardziej, a jest tym strach przed cierpieniem. Wybór zatem drogi pokory, cierpienia, śmierci jako ofiary dla ludzi i świata staje się drogą do jedności człowieka. „Taką rolę odegrała ofiara Jezusa i dlatego pozostaje ona fundamentalnym aktem metafizycznym, kładącym podstawy radykalnej naprawy, przeobrażenia całego bytu”<sup>10</sup>.

Motyw świętego głupca w filmach Tarkowskiego pojawia się w różnych wariantach od *Andrieja Rublowa* (1969), przez *Stalkera* (1979) i *Nostalgię* (1983), a najwyraziściej w *Ofiarowaniu* (1986). Ofiarę, mniej lub bardziej spektakularną, ponoszą wszystkie postacie z ostatnich czterech filmów rosyjskiego reżysera. Wszyscy jego „święci głupcy” wybierają drogę pokory i ofiary dla dobra innych, wszyscy starają się przezwyciężyć dominację sfery materialnej na rzecz duchowej, dążąc do przeobrażenia świata „świętym czynem”. Figura „świętego głupca” staje się w ostatnich filmach Tarkowskiego niezwykle ważnym środkiem artystycznym o silnym ładunku religijnym, który pozwala twórcy najpełniej wypowiedzieć jego stosunek do świata, opisać rolę i powołanie artysty.

## FENOMEN JURODSTWA

Przez bez mała siedemset lat „święty głupiec” (jurodiwy, święty idiota, szaleniec boży, głupiec boży) był jedną z najbardziej rzucających się w oczy cech rosyjskiego prawosławnego chrześcijaństwa i rosyjskiej tożsamości kulturowej. Rosyjski termin „jurodi-

<sup>8</sup> A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 70.

<sup>9</sup> „Cała twórczość Tarkowskiego to próba opisu kondycji człowieka, który ujarzmił przyrodę i w cudzie technologicznym ujrzał pustkę”, A. Kulig, *Religijne symbole zakorzenione w historii — filmowa twórczość Andrieja Tarkowskiego*, [w:] *Religia wobec historii, historia wobec religii*, red. E. Przybył, Kraków 2006, s. 458.

<sup>10</sup> I. Jewłampijew, *op. cit.*, s. 58.

wy” oddaje greckie pojęcie „salos” z ewangelicznego tekstu „My, głupi dla Chrystusa” (1 Kor, 4,10)<sup>11</sup>. W pierwotnej formie jurodstwo<sup>12</sup>, podobnie jak wiele aspektów rosyjskiej prawosławnej duchowości, było pod silnym wpływem Bizancjum. Zenit w Rosji osiągnęło w XVI wieku, choć pozostało głęboko żywe do początku XX wieku<sup>13</sup>.

Jurodiwy jest znakiem obecności Bożej, pod maską szaleństwa ukrywając pewnego rodzaju wybraństwo<sup>14</sup>. Jurodstwo jest pewną grą ze światem<sup>15</sup>, w czasie której jurodiwy porusza „sumienia indywidualistycznym percypowaniem świata”<sup>16</sup>. Jest krzywym zwierciadłem, w którym każdy może się przejrzeć<sup>17</sup>. Ważne w kontekście „świętego głupca” u Tarkowskiego jest to, iż jurodiwi sądzili, że język bardziej przysłania rzeczywistość, niż ją odkrywa, dlatego też ich działania były określane gestami<sup>18</sup>.

Jurodiwy, zakochany w Bogu, kontestuje świat w obrazoburczych gestach, aby go ocalić, czyli zmusić do duchowej aktywności, wyrwać z odrętwienia, poruścić, zmusić do wiary, która z perspektywy rozumu jest szaleństwem<sup>19</sup>. Jurodiwy ujawnia grzechy i wady ludzi, nie przywiązuje wagi do zachowania przyzwoitości i obyczajów<sup>20</sup>. Jurodiwy urąga światu, czyli żyje wśród ludzi, ale tylko po to, by demaskować ich zakłamanie i grzechy<sup>21</sup>.

Figura świętego głupca związana jest organicznie z tradycją chrześcijańską, w której występuje jako postać realizująca religijne powołanie w sposób daleko odbiegający od powszechnie przyjętego. Postać jego może też występować poza tłem religijnym, można ją bowiem osadzić w kontekście kulturowym, społecznym czy literackim, ale bez odniesienia do pierwotnego sensu religijnego jej wymowa i znaczenie ulegają znacznemu osłabieniu. Co do sztuki filmu, to w niej „świętego głupca” uważa się najczęściej za postać naśladowczą lub reprezentującą Chrystusa. Wydaje się to jednak błędne. Zdaniem Cezarego Wodzińskiego jurodstwo nie ma żadnej podstawy teoretycznej, nie stanowi realizacji jakiegś założonej postawy czy jakiegś modelu świętości. Szczególnie błędne jest jego zdaniem wyprowadzanie

<sup>11</sup> Zob. C. Wodziński, *św. Idiota. Projekt antropologii apofatyecznej*, Gdańsk 2009, s. 20.

<sup>12</sup> Takie tłumaczenie wydaje się najbliższe prawdy, *ibidem*, s. 23.

<sup>13</sup> Z czasem w kulturze rosyjskiej dochodzi do transfiguracji postaci świętego głupca w figury bardziej kulturowe: skandalizujący dowcipniś, przerażający asceta i błogosławiony idiota, które w filmie zdają się kanalizować w dwóch typach: figura błogosławionego idioty i świętego szaleńca. Zob. A.G. Birzache, *Representing Holy Foolishness: An investigation of the holy fool as a critical figure in European Cinema*, University of Edinburgh 2012 (dysertacja naukowa), s. 100.

<sup>14</sup> A. Madys, *Wschodni jurodiwy a model świętego, prezentowany w zachodnim teatrze religijnym doby średniowiecza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 42, 2007, s. 267.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 268.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 270.

<sup>17</sup> C. Wodziński, *op. cit.*, s. 219.

<sup>18</sup> Zob. A. Madys, *op. cit.*, s. 271.

<sup>19</sup> Zob. K. Jarosińska-Buriak, *op. cit.*, s. 280.

<sup>20</sup> Zob. S. Kuśmierczyk, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Warszawa 2012, s. 296.

<sup>21</sup> C. Wodziński, *op. cit.*, s. 54.

jurodstawa z Ewangelii. „Świętość jurodiwego nie ma idei, choć bez ewangelicznego światła pograżyłaby się w mroku całkowitego niezrozumienia”<sup>22</sup>.

Odnotować jednak należy, że Lloyd Baugh postrzega świętego głupca jako ekstremalną formę figury Chrystusa. Do istotnych zaś cech figury Chrystusa należy zaliczyć: tajemnicze pochodzenie, odniesienie do tego, co inne, duchowe ojcostwo, zaangażowanie na rzecz sprawiedliwości, czynienie cudów, konflikt z autorytetami, bycie świętą ofiarą, intymna zażyłość z Bogiem, bycie cierpiącym sługą, przelanie krwi, podążanie *via crucis* i metaforyczna reprezentacja zmartwychwstania<sup>23</sup>.

Tarkowski zajmuje szczególne miejsce w dziejach filmowych losów świętego głupca nie tylko dlatego, że jest wybitnym i oryginalnym twórcą, lecz głównie z tego względu, że w jego dziełach figura ta podlega szczególnej „modernizacji”, transformacji, dzięki której staje się figurą zdolną do dokonania radykalnej krytyki współczesnego społeczeństwa<sup>24</sup>.

## BŁAZENNA — IDEA ŚWIĘTEGO GŁUPCA

W sposób wyraźny figura świętego głupca pojawia się u Tarkowskiego w jego *Andrieju Rublowie*, rozpisana na postać skomorocha (choć jest on raczej błaznem<sup>25</sup>) i błazennej (żeńskiej odmiany świętego głupca). Błazenna przez cały film nie wypowiada ani jednego słowa, a komunikuje się z otoczeniem swoją postawą i gestami. Pojawia się w momencie kryzysu twórczego Rublowa, który nie chce ukazywać Sądu Ostatecznego jako miejsca potępienia człowieka. Rublow prosi pomocnika o przeczytanie fragmentu z Pisma Świętego. Padają słowa św. Pawła o podległości kobiety wobec mężczyzny i konieczności nakrywania przez nią głowy w czasie modlitwy. W trakcie lektury do świątyni wchodzi właśnie błazenna, święta boża (bez nakrycia głowy), i maluje, a raczej maże ciemnym pigmentem ścianę. Wydarzenie to, ten z pozoru chaotyczny gest zabrudzenia białej ściany<sup>26</sup>, pobudza Rublowa do twórczości. Błazen-

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>23</sup> A.G. Birzache, *op. cit.*, s. 29.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>25</sup> „Postawa błazna jest stałym wysiłkiem refleksji nad możliwymi racjami idei przeciwstawnych [...]: jest po prostu przewyżczeniem tego, co jest, dlatego, że jest właśnie [...]”, L. Kołakowski, *Kapłan i błazen. (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] *idem, Pochwała niekonsekwencji*, t. 2, Warszawa 1989, s. 178.

<sup>26</sup> „Zachłapanie przez Rublowa smolistą cieczą białej ściany soboru może być odczytywane jako bunt czy nawet »straszne świętokradztwo«, ale można w tym geście zobaczyć znak uzasadnionej niezgody na potępienie człowieka, przedstawiane na wielu ikonach Sądu Ostatecznego jako niemal sadystyczne, wyrafinowane zadawanie cierpienia, jako okrutne, bezlitosne pastwienie się nad ciałami grzeszników wrzuconych w otchłań piekielną. W tym sensie czarna, rozmazana plama byłaby nie rodzajem antyikon (choćby czarń na ikonie jest znakiem grzechu, zła, śmierci, braku Bożego Światła), ale świadectwem błogosławionego kryzysu”, E. Mikiciuk, *Ikona w „Andrieju Rublowie” Andrieja Tarkowskiego. Od sce-*

na zostaje milczącą towarzyszką Rublowa, zapowiadając tym samym diadę postaci, które pojawią się w *Nostalgii* (Domenico i Gorczakow) i *Ofiarowaniu* (Aleksander i Otto). Ratując błazenną przed gwałtem, Rublow zabija człowieka i w ramach pokuty przyjmuje ślub milczenia. Niezwykle wrażenie robi scena spotkania błazennej z wodzem Tatarów, którzy spustoszyli miasto, spalili cerkiew i torturowali ludzi. Zdaje się ona całkowicie nie pamiętać zła, które ci wyrządzili, ale podchodzi do nich z dziecięcą ciekawością i ufnością, nie zważając, że staje się obiektem żartów i drwin. A gdy wódz Tatarów oferuje jej zostanie jego kolejną żoną i zabiera ją na konia, ona nie protestuje i odjeżdża, opuszczając zrozpaczonego Rublowa, który traci jedyną bratnią duszę w świecie. Błazenna powróci odmieniona, gdy zabije dzwon w finałowej scenie filmu, ogłaszając ludziom pokój i powrót Bożej opieki nad okolicą. Ze spokojną twarzą, uśmiechnięta, jadąc na koniu, jawi się błazenna niczym anioł ukazujący sens postawy miłości i zaufania nawet wobec wroga, który dopuszcza się nieludzkiego zła. Jej metafizyczna niemal postać to najdoskonalsza manifestacja chrześcijańskiej postawy miłości wobec nieprzyjaciół i oczywiście religijnie rozumianej ofiary<sup>27</sup>, której egzemplifikacją jest cały film Tarkowskiego. Błazenna uosabia słabość, cichość i pokorę, tak nieobecną w okrutnym świecie średniowiecznej Rusi. Jest istotą całkowicie bezbronną, niewinną ofiarą szyderstw i drwin, a zarazem „ikoną”, prawdziwym obrazem człowieczeństwa widzianego z transcendentnej perspektywy. Jej postawa ukazuje, iż miłość może być rozszerzona na najgroźniejszego wroga<sup>28</sup>. Już w żadnym następnym dziele Tarkowskiego nie pojawi się postać tak czysta i niewinna.

## STALKER — CIERPIĄCY ŚWIĘTY GŁUPIEC

Przewodnik, Stalker z następnego dzieła Tarkowskiego będzie już postacią ambiwalentną, świętym głupcem, który cierpi, gdyż ludzie nie chcą uwierzyć w Strefę, dokąd ich prowadzi, a dokładniej mówiąc, cierpi, gdyż ludzie w ogóle nie wierzą. Stalker, były więzień, który mówi: „Dla mnie wszędzie jest więzienie”, to postać zdająca się „nieść” jakiś cenny dar, ale dla otoczenia niewidoczny. Z tego powodu ucieka się do niekonwencjonalnych zachowań i praktyk, które budzą co najmniej zdziwienie albo drwiny. Nie zważa też na opinię ludzi, jakby świat zewnętrzny dla niego nie istniał,

nariusza do wizji filmowej, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, t. 2. *Chrześcijaństwo w kulturze, sztuce i historii*, red. Z. Abramowicz, K. Korotkich, Białystok 2016, s. 241.

<sup>27</sup> „Każde wcielenie głównego bohatera związane jest jakoś z motywem ofiary. Rublow umarł duchowo, ale odrodził się, ponieważ nie umarła dusza narodu, nie wygasł twórczy dar, wiara, nadzieja na zbawienie, zdolność przezwycięzania zła wypełniającego ziemski padół. Świat powróci do normy, naruszona harmonia zostanie przywrócona; jej poetycki obraz pojawi się w ostatniej części filmu — Trójca objawiająca się, jakby powstająca na naszych oczach, oraz konie przy zakręcie rzeki i deszcz i słońce — wszystkie żywioły przyrody w harmonii piękna”, J. Lewin, *O problemie ofiary*, „Kwartalnik Filmowy” 1955, nr 9–10, s. 70.

<sup>28</sup> A.G. Birzache, *op. cit.*, s. 123.

a jego ubiór jest niedbały. W czasie podróży po Strefie z Profesorem i Pisarzem do Stalkera dołącza pies, w kulturze prawosławnej Rusi symbolizujący jurodstwo<sup>29</sup>.

W pewnym momencie podróży Stalker zaczyna cytować fragment z Ewangelii św. Łukasza o uczniach idących do Emaus<sup>30</sup>, ale dokonuje tam znamienych skrótów, pomija nazwy miejsc — Emaus i Jerozolima oraz imiona — Jezus i Kleofas. Odniesienie do akcji filmowej wydaje się jasne: w gronie trzech podróżników (Stalker, Profesor, Pisarz) zmierzających do Strefy jest nierozpoznany jeszcze Nauczyciel. Stalker właśnie niczym nauczyciel wyklada mężczyznom sens muzyki jako sztuki najmniej związanej z materią, a jednak najmocniej oddziałującej na duszę. W tym jej minimalnym związku z materią i w jej bezinteresowności leży też jej największa siła. Po co i komu jest potrzebna muzyka? To pytanie pozostaje zawieszona, ale Stalker podkreśla, iż wszystko w ostateczności ma swój sens i przyczynę.



Fot. 3. Aleksander Kajdanowski jako Stalker — kadr z filmu *Stalker*, reż. A. Tarkowski, 1979, © Koncern filmowy Mosfilm

„Stalker w ogóle nie narzuca się światu, nie zmusza innych do akceptacji swojego świata, nie atakuje, nie prowokuje, nie kpi ze zwykłych rzeczy, nie szydzi, nie poniża siebie ani innych wokół [...]”<sup>31</sup>. Na zewnątrz nie odbiega od przyjętych norm zachowania, nie łamie zasad, lecz wręcz przeciwnie, wydaje się bardzo skoncentrowany na rzeczywistości, postępuje w sposób przemyślany, czym bardziej zbliża się do modelu chrześcijańskiego ascety, który świadomie ćwiczy w zma-

<sup>29</sup> Zob. C. Wodziński, *op. cit.*, s. 47.

<sup>30</sup> Łk 24, 13–18.

<sup>31</sup> E. Sobolewska, *Fenomen jurodstwa w filmie A. Tarkowskiego „Stalkier”*, „Δόξα / Doksa. Zbirenik naukih prac z filozofii i filologii” 16, 2011, s. 228.

ganiach z własnym ciałem i światem. Jednak zostawia w domu żonę i kaleką córkę, ryzykując więzieniem podróż do Strefy, wita się ze Strefą, padając na ziemię, rzuca nakrętkami z wplecionym materiałem, aby znaleźć drogę w Strefie, opowiada o niej jako o osobie.

Tarkowski podkreśla pokorę swojego bohatera na wszelkie możliwe sposoby: skąpe wyposażenie jego domu, prosta odzież, spokojny chód, powściągliwa, prawie nieobecna gestykulacja, ascetyczny, spokojny wyraz twarzy, oszczędność w mówieniu poza sytuacjami zagrażającymi życiu.

Gdy mężczyźni znajdują się wreszcie u progu Komnaty spełniającej życzenia, okazuje się, iż Profesor chce zniszczyć Strefę, by nie dotarli do niej szaleńcy i dyktatorzy, którzy będą chcieli przejąć władzę nad światem. Ale Stalker broni Strefy, gdyż jest to jedyne miejsce, dokąd można przyjść, jeśli zabraknie człowiekowi nadziei. „Dlaczego niszcycie wiarę?” — woła Stalker. Pisarz zarzuca mu dwulicowość i upajanie się władzą nad Strefą, że jest obłąkany (jurodiwy). Wcześniej, jakby drwiąc ze Stalkera, nakłada sobie na głowę coś w rodzaju cierniowej korony. Z wyprawy Stalker wraca załamany<sup>32</sup> postawą Pisarza i Profesora, a jego niechęć do nich<sup>33</sup>, uosabiających wszak naukę i kulturę (cywilizację), zapowiada postawy Domenica i Aleksandra z następnych filmów rosyjskiego mistrza.

## ŚWIĘTY GŁUPIEC I ODRADZAJĄCE ZNISZCZENIE ŚWIATA

W ostatnich dwóch filmach Tarkowskiego postacie świętych głupców stają się bardziej mroczne, a ich głos bardziej ekstremalny<sup>34</sup>. W Nostalgii pojawia się wyraźnie motyw dokonania „bezsensownego” zdarzenia, które przywróci porządek światu<sup>35</sup>. Domenico z *Nostalgii* ma wiele z postaci świętego szaleńca — „nieco szalony, wyśmiewany i upokorzony, źle ubrany, żyjący poza przyjętymi konwencjami

<sup>32</sup> W *Stalkerze*, jak podkreślał Tarkowski, „bohater filmu przeżywa chwile rozpacz i traci wiarę, ale zawsze potrafi odnaleźć swoje powołanie, służyć ludziom, którzy postradali nadzieję i złudzenia”, *idem*, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 136.

<sup>33</sup> „I jeszcze nazywają się inteligentami, ci pisarze, naukowcy. W nic nie wierzą. Ich narządy odpowiedzialne za wiarę zanikły, bo nie były używane. [...] Boże, co to za ludzie? [...] Mają puste oczy. Cały czas myślą, jak najdrożej się sprzedać, żeby im zapłacili za każdy ruch duszy. Wiedzą, że nie na darmo się urodzili, że są powołani. Czyż tacy ludzie mogą w cokolwiek wierzyć? [...] Nikt nie wierzy, nie tylko ci dwaj. Nikt. Kogo mam tam prowadzić? Boże. Najgorsze jest to, że nikomu to ni jest potrzebne. Nikt nie potrzebuje tej Komnaty. Wszystkie moje wysiłki na marne. Nikogo już tam nie zaprowadzę”.

<sup>34</sup> Zob. R.O. Efir, *The Holy Fool in Late Tarkovsky*, „Journal of Religion & Film” 18, 2014, nr 1, s. 7.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 10.



społecznymi, [...] obrażony przez innych”<sup>36</sup>. W *Nostalgii* święty głupiec staje się uniwersalnym oponentem współczesności<sup>37</sup>, co zgadza się z uwagą C. Wodzińskiego, iż klasyczny jurodiwy to protestujący samotnik<sup>38</sup>.

Domenico „zaraża” swoją postawą Gorczakowa, Rosjanina, który przyjechał do Włoch badać historię pewnego rosyjskiego kompozytora. Gorczakow — jednak już od samego początku był podatny na „nauki” Domenica, gdyż nosi w sobie niezgodę na świat, tęsknotę za innym życiem, za czymś nieokreślonym, co stracił. W jednej z początkowych sekwencji filmu mówi wręcz: „Obrzydły mi te wasze cuda. Nie chcę niczego tylko dla siebie. Nawet waszego piękna”.

Tarkowski w bardzo ciekawy sposób wprowadza postać Domenica, dając widzom paletę możliwych interpretacji jego postawy. Ludzie kąpiący się w leczniczych wodach (w basenie św. Katarzyny), widząc Domenica, zaczynają wymieniać uwagi na jego temat. Daje się odczuć, iż jest postacią ważną, rozpoznawalną i wywołującą emocje. Podkreślone też jest, że jest osobą bardzo wykształconą. Wszyscy doskonale pamiętają, że przez siedem lat trzymał w zamknięciu swoją rodzinę w oczekiwaniu na koniec świata. Ten „szalony” czyn był przez ludzi różnie interpretowany. Jedni skłaniali się do tłumaczenia go w kategoriach czynu religijnego, inni podkreślali zazdrość Domenica o żonę lub podejrzewali go o chorobę psychiczną. Jeszcze inna interpretacja skupiała się na rzekomym strachu, który ma kierować Domenikiem. Jednak ostatecznie z objaśnień wymienianych przez ludzi w leczniczych wodach ponownie odnosi się do religii. Domenico określony zostaje po prostu jako osoba „nabożna”. Również Gorczakow, dowiadując się o Domenicu i jego zachowaniu, w pierwszej reakcji zauważa, że jest on po prostu wierzący. W postawie Gorczakowa widać najmocniej poglądy samego Tarkowskiego, które można by uznać za pochwałę szaleństwa. W rozmowie ze swoją tłumaczką Gorczakow podkreśla, że tak naprawdę nikt nie wie, czym jest szaleństwo, nikt nie chce też zrozumieć ludzi szalonych, przez co są straszliwie samotni. Są oni jednak wedle niego znacznie bliżej prawdy niż wszyscy inni. Specyficznie więc rozumiane szaleństwo i związana z nim samotność są dla Tarkowskiego warunkiem dotarcia do prawdy. Rzeczywiście, postawy Domenica nikt nie chce zrozumieć, a przede wszystkim jego pragnienia, aby przejść przez basen św. Katarzyny z palącą się świeczką. Wszyscy odpędzają go, gdy tylko się pojawi, obawiając się, że chce popełnić samobójstwo. Dla Domenica jest to jednak czyn Boży, czyn, który ma uratować świat przed zagładą, czyn święty.

Wiele światła na postawę Domenica rzucają dwie jego przemowy, które wygłasza przed samospaleniem. Podkreśla w nich, że brakuje wielkich nauczycieli, którzy powinni prowadzić ludzkość, a jednocześnie wygłasza pochwałę „mądrej głupoty”, czyli program świadomego dążenia do pozbycia się dotychczasowej mądrości, która doprowadziła świat na skraj przepaści. Domenico nawołuje do słuchania bezu-

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>37</sup> A.G. Birzache, *op. cit.*, s. 127.

<sup>38</sup> C. Wodziński, *op. cit.*, s. 58.

żytecznych z pozoru głosów, postuluje odrzucenie cywilizacji, szkolnej rutyny na rzecz wsłuchiwania się w brzęczenie owadów. Tak jak Stalker chce obudzić w ludziach pragnienie Boga, wiarę, którą zniszczyła w nich cywilizacja. Pisarz i Profesor ze *Stalkera* są właśnie reprezentantami końca cywilizacji, która albo odnajdzie wiarę, albo przestanie istnieć. Przekonanie Domenica, że to tak zwani zdrowi ludzie doprowadzili świat do krawędzi katastrofy, bliskie jest wygłaszanej przez Stalkera postawie słabości, wycofania i uważności w życiu, a nie walki o realizację swoich przekonań.

Samospalenie Domenica to najbardziej radykalny z możliwych gest niezgody na świat i wołanie o jego odnowę. Gest niemieszczący się w religijnej tradycji chrześcijaństwa, która nie dopuszcza takiej formy ofiary nawet w najbardziej szlachetnym i doniosłym celu. Jednak w rzeczywistości świata przedstawionego w filmie można widzieć nić łączącą samospalenie Domenica z podjęciem przez Gorczakowa decyzji i przejściem przez basen św. Katarzyny z zapaloną świeczką. Bardzo długa scena jego wędrówki ze świeczką to wielka filmowa apoteoza „bożego czynu” podejmowanego przez „bożego szaleńca”. Czyn ten będzie kosztował Gorczakowa życie i umieści jego postać w szeregu bohaterów Tarkowskiego, które stają się ofiarą złożonymi na rzecz ratowania czy umocnienia duchowego porządku.

Prawie dziewięciominutowa scena przechodzenia ze świeczką przez basen przypomina głośne wyczyny historycznych jurodiwych, które odznaczały się podobnym stopniem niezrozumiałości i jakimś kompulsywnym rytualizmem, którego istota była niezrozumiała dla otoczenia. (Siemion z Emesy miał zwyczaj spacerować z martwym psem<sup>39</sup>). To jednak miało właśnie wyrwać ludzi z dotychczasowych form zachowania, poruszyć nimi i ukazać, że nie rytuał jest sensem, lecz ukryta pod nim duchowa rzeczywistość.

Należy zauważyć też teatralność i pewną groteskowość samospalenia Domenica<sup>40</sup>. Po oblaniu się benzyną ubolewa on, że nie ma kartki, z której chciał jeszcze coś przeczytać. Stojący u dołu klaun prześmiewczo naśladuje ruchy Domenica, który nie może zapalić płomienia w zapalniczce. Również nie udaje się włączyć na czas muzyki. Wszystko to bardzo podważa sens samobójczej śmierci Domenica, która zdaje się niezauważona, nie odnosi przewidywanego skutku, co ukazuje, że Tarkowski nie aprobejuje tej drogi niezgody na świat. Odebranie sobie życia przez Domenica stawia też jego postać poza gronem jurodiwych, którym taki gest był całkowicie obcy. Historia zna bodaj jeden przypadek odebrania sobie życia przez Kiryła z Welska<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Zob. R.O. Efrid, *op. cit.*, s. 10.

<sup>40</sup> S. Żiżek zauważa kompulsywność późnych postaci Tarkowskiego, które dążą do zbawczego gestu niemającego znaczenia, uznawanego przez nich za najczystszy z możliwych gestów człowieka. Zob. *ibidem*, s. 14.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 12.

Świętego głupca Aleksandra z *Ofiarowania* poznajemy, gdy podlewa suche drzewo i opowiada synowi historię o mnichu, na polecenie mistrza przez trzy lata noszącego wodę na górę, aby podlewać właśnie suche drzewo, które po trzech latach wreszcie zakwitło. Już początek filmu zawiera w załączku główny temat, któremu poświęcona była też *Nostalgia* — konieczność absurdałnego z pozoru czynu, mogącego zmienić losy świata. Wiare w taki czyn podkreśla bardzo Aleksander, przekonując syna, że gdyby człowiek robił taką samą rzecz o tej samej porze każdego dnia, niczym rytuał, to ten jeden czyn mógłby odmienić świat. Może to być prozaiczna rzecz, jak wstawanie zawsze o godzinie siódmej rano, pójście do łazienki, nalanie szklanki wody i wylanie jej do toalety. Aleksander, podobnie jako Domenico, jest człowiekiem bardzo wykształconym, krytykiem literackim, wykładowcą estetyki, jednak porzuca świat i karierę, aby mieszkać na osobności. Na uboczu widzi to, za co krytykował świat Domenico, mianowicie że cywilizacja zbudowana jest na sile, strachu i podległości, że postęp techniczny dał ludzkości tylko wygodę i instrumenty przemocy, aby utrzymywać władzę. „Jesteśmy jak dzicy” — stwierdza Aleksander, po chwili się poprawiając: „Dzicy są bardziej uduchowieni od nas”. Podkreśla, że dziś panuje olbrzymia dysharmonia między rozwojem materialnym a duchowym. Cechy świętego głupca ma też Otto, z wykształcenia historyk. Wybiera on pracę listonosza, aby poświęcić się badaniu niewytłumaczalnych rozumowo historii, jak na przykład o kobiecie, która zrobiła sobie zdjęcie, a na nim pojawił się jej zabity na wojnie syn. Otto jest postacią dynamiczną, grającą przed otoczeniem, świadomie wywierającą wpływ swoim dziwnym zachowaniem, Aleksander jest zaś wycofany i pasywny. Otto proponuje inny rodzaj absurdałnego czynu dla ratowania świata: Aleksander powinien przespać się ze służącą Marią, którą Otto uważa za wiedźmę.

Do działania Aleksandra motywuje widmo wojny atomowej i wtedy przerażony nadchodzącą zagładą ofiarowuje Bogu siebie i swoją rodzinę, w tym ukochanego syna. Obiecuje Bogu, że zniszczy swój dom, aby uratować świat, i potem będzie milczał do końca życia. Pragnie tylko, aby Bóg przywrócił wszystko do pierwotnego stanu. Podpalenie domu zdaje się ofiarą, która przyniosła pewne skutki. Na koniec filmu uzdrowiony syn Aleksandra podlewa suche drzewo, kontynuując dzieło ojca i dając nadzieję na przemianę świata<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> „Film *Ofiarowanie* może być rozumiany w różny sposób. Osoby interesujące się problematyką nadprzyrodzoną będą szukały sensu filmu w relacjach między listonoszem a czarownicą i te dwie postaci staną się dla nich głównymi sprężynami akcji. Wierzący będą bardziej wyczuleni na modlitwę, którą Aleksander kieruje do Boga, i z nią będzie dla nich związana wymowa filmu. Trzecia kategoria widzów, która w nic nie wierzy, będzie sobie wyobrażała, że Aleksander jest psychicznie załamany z powodu wojny i strachu. Moim celem jest pokazanie życia, ukazanie dramatycznego i tragicznego obrazu duszy współczesnego człowieka. Różne kategorie widzów będą mogły na swój sposób rozumieć film na podstawie swego świata wewnętrznego, a nie według tego, który mógłbym mu narzucić. Ponieważ moim celem jest pokazanie życia, ukazanie dramatycznego i tragicznego obrazu duszy współczesnego człowieka. Kończąc tę kwestię: nie potrafię wyobrazić sobie realizacji takiego filmu przez człowieka niewierzącego”, A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, s. 285.

## PODSUMOWANIE

Ewolucja figury świętego głupca zaprowadziła Tarkowskiego, od postaci nieskazitelnej błazennej, do postaci samotnika niszczącego zastany porządek. „Każdy akt samookaleczenia się jurodliwego wyjawia kalectwo nieuleczalne ładu »tutejszości«”<sup>43</sup>. Przemawiając na placu Kapitołińskim (stojąc na pomniku jadącego na koniu Marka Aureliusza), Domenico jest całkowicie wyalienowany z otaczającej go rzeczywistości, jego słowa krytyki trafiają w pustkę, będąc wymownym znakiem upadku cywilizacji. Rosyjski święty głupiec ogłasza kres cywilizacji europejskiej w sercu dawnego imperium rzymskiego i podpala się<sup>44</sup>. Podpalenie z kolei domu przez Aleksandra to akt symboliczny<sup>45</sup>, akt zniszczenia nie tylko w wymiarze materialnym, ale też niejako zniszczenie siebie, symboliczne „samospalenie” (Domenico). Szaleńczy w istocie gest symbolicznie kończy stary świat i umożliwia interwencję Bożą, nową kreację — Aleksander swoim gestem stworzył miejsce działania Boga w świecie. Gesty Domenica i Aleksandra dowodzą, że niemożliwe może urzeczywistnić się przez paradoksalny, niezrozumiały czyn. Święty głupiec nie destabilizuje bowiem tego świata, aby go przywrócić do poprzedniego *status quo* (wszystko byłoby wtedy częścią wiecznego powrotu), ale myśli eschatologicznie, uznając, iż każde dzieło ludzkie jest niedoskonałe i potrzebuje odnowy<sup>46</sup>.

## THE FIGURE OF THE “HOLY FOOL” IN THE WORK OF ANDREI TARKOVSKY

### Summary

The article analyzes the figure of the “holy fool” — a specific cultural phenomenon of Russian Orthodoxy, which found its strong reflection in the work of Andrei Tarkovsky. After showing the essence of the work of the Russian director, i.e. the internal conflict in man between the material and spiritual sphere, the Christian pedigree of the figure of the “holy fool”, which finds a special expression in Russian culture, is presented. Over time, it undergoes significant transformations. In Tarkovsky’s films, the figure of the “holy fool” allows the director to manifest his opinions and his view of the world, the role of art or the vocation of the artist. Tarkovsky’s “holy fool” evolves from a purely Christian figure, a humble and trusting figure fighting with all evil, through the original loner seeking consolation for others, to a figure, which destroys the existing order while awaiting the reaction of God connected with the restoration of the harmony to the world.

<sup>43</sup> C. Wodziński, *op. cit.*, s. 219.

<sup>44</sup> „Tarkowski zdaje się namawiać świat współczesny, który krytykuje za zmaterializowanie, do przyjścia do Chrystusa-Odkupiciela, jak to uczynili Trzej Królowie — reprezentanci chyłącego się ku upadkowi świata starożytnego”, K. Sobotka, *Film i sacrum: „Ofiarowanie” Andrieja Tarkowskiego*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 1994, nr 3, s. 213.

<sup>45</sup> A.G. Birzache, *op. cit.*, s. 130.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 131.