

Agnieszka Magdalena Korycka

## Próba zbliżenia się do *sacrum* poprzez kino na przykładzie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa *Samotny głos człowieka*

Przygotowywany jako film dyplomowy w moskiewskim WGIK-u<sup>1</sup> debiut Aleksandra Sokurowa *Samotny głos człowieka* powstał tam, gdzie proroczego słowa nikt nie oczekiwał. W 1978 roku film nie został dobrze przyjęty przez władze uczelni ze względu na niejasność ideologiczną. Jedynym człowiekiem, który go bronił, był Andriej Tarkowski. Po latach Sokurow wspominał, że gdyby nie ów dowód wiary, jaki dał mu jego mistrz, taśma *Samotnego głosu człowieka* nie przetrwałaby próby czasu (EM, 1989, s. 14). Dopiero w 1987 roku film pokazano szerszej publiczności.

Dzieło Sokurowa opiera się na kilku tekstach Andrieja Płatonowa<sup>2</sup>. W rzeczywistości jest jednak kolażem znaczeń sięgającym o wiele głębiej. W planie horyzontalnym (na poziomie fabuły) została przedstawiona zwyczajna historia dwojga młodych ludzi, którzy starają się być szczęśliwi w świecie dochodzącym do siebie po wojnie domowej (Vogel, 1989, s. 64).

W planie wertykalnym, pozwalającym dotrzeć do istoty, do najgłębszych struktur filmowej opowieści, *Samotny głos człowieka* mówi o mężczyźnie, który toczy walkę

<sup>1</sup> Wszechrosyjski Państwowy Instytut Kinematografii im. A. S. Gierasimowa w Moskwie.

<sup>2</sup> Najwyraźniejsze są odwołania do dwóch tekstów Płatonowa: *Rzeki Potudań* (Река Потудань) i *Rodowodu majstra* (Происхождение мастера).

wewnętrzną – dochodzi do starcia cielesności i duchowości. Z pozoru kameralna opowieść o Nikicie Firsowie, który na tym świecie nie jest w stanie osiągnąć doskonałej miłości, harmonii ciała i ducha oraz dobrowolnie zgadza się na „męki krzyżowe” i cierpienie ponad ludzkie siły, żeby połączyć się z Lubą, staje się archetypem tragicznej rosyjskiej mentalności, wyraża ideę rosyjskiego cierpiętnictwa duchowego odsyłającą do postawy jurodiwego, którego cech można się doszukiwać w postaci głównego bohatera.

Celem artykułu jest przedstawienie, w jaki sposób reżyser za pomocą filmowych środków wyrazu pokazuje związek treści i formy, jak oddaje to, co niewidoczne dla oczu, tzn. umieszczone w „przestrzeni pozakadrowej”, jak interpretuje samotny głos człowieka, portretuje jego zboląłą duszę i w jaki sposób przybliża dzięki temu do sacrum.

## Droga na granicy dwóch światów

Twórczość Andrieja Płatonowa nieustannie balansuje na granicy dwóch światów: „charakteryzuje [ją – A.K.] nieustanne wzajemne przenikanie (...) motywów: życia i śmierci, tego, co obumiera, odchodzi do przeszłości i tego, co odradza się, rozwija i żyje” (Bogdanowicz, 1992, s. 111). Do podobnych wniosków można dojść już na podstawie paradoksów fabularnych zawartych w *Samotnym głosie człowieka*. Nikita niesie na ramieniu trumnę dokładnie tą samą drogą, którą szedł, by spotkać się z Lubą. Młoda para nie może zapłacić za ślub, bo przyjmujący pieniądze nie może wydać reszty i sugeruje, by poczekać na czyjś pogrzeb, żeby w kasie pojawiły się drobne.

Eksploracja przestrzeni granicznych między życiem i śmiercią, pamięcią i zapomnieniem jest osią wielu filmów Sokurowa. Widmo śmierci może być wyrażone dosłownie: poprzez rozmowę o niej, martwe ciało, degradację świata, pohukiwania sów, puszczyków, krakanie kruków<sup>3</sup>, czarne kadry, sen, obecność symboliki liminalnej<sup>4</sup>. Wrażenie ponadczasowości potęguje scenografia: domy sytuowane są zazwyczaj na odludziu, postaci prezentowane są na tle horyzontu.

<sup>3</sup> Kruki, podobnie jak puszczyki i inne ptaki, są zapowiedzią zbliżającej się śmierci. Por.: hasło: sowa Kopaliński (1997b, s. 1090).

<sup>4</sup> Sokurow sytuuje bohaterów w przestrzeniach liminalnych: Luba uczy się przy oknie, przez które wchodzi i wychodzi Żenia, ojciec siedzi i pali również przy starych okiennicach, Nikita we wspomnieniu stoi na progu izby Luby i jej matki, skoczek na skraju łódki jest pomiędzy życiem i śmiercią itd. Tym samym reżyser kolejny raz podkreśla, iż bohater oscyluje na granicy dwóch światów: ziemskiego i duchowego, o czym świadczy konflikt wewnętrzny Nikity Firsowa między cielesnością i duchowością. Elementy przestrzeni również nawiązują do motywu przenikania: deski na podłodze są ułożone równolegle, w poprzek w taki sposób, że można dostrzec występujące między nimi łączenia i szczeliny, ściany są chropowate, widoczne są zarysowania i pęknięcia. Ponadto są na nich umieszczone zdjęcia, które ze swojej natury odsyłają do innej rzeczywistości.

W analizowanym filmie Sokurov zastosował metodę systematycznego rozmywania lokalizowanych tylko na chwilę punktów widzenia, dzięki czemu uzyskał efekt miarowego wnikania w smutny świat utraconego „ja”. Wrażenie to zostało uzyskane poprzez konsekwentne stosowanie dostępnych filmowi środków wyrazu, do których należą: półzblżenia, gdy bohater ma zamknięte oczy, czarne kadry, którym towarzyszą niediegetyczne dźwięki sentymentalnej muzyki, znikanie bohatera z pola widzenia poprzez skoki. Pierwszy raz motyw zamknięcia oczu i tym samym wyłączenia „zewnętrznego spojrzenia” został zastosowany już w poetyckim prologu, w czasie wędrówki Nikity przez wzgórza do domu. Reżyser podkreślił w ten sposób obecność w filmie „drugiego głosu”, zbliżając tym samym adaptację do oryginalnego stylu Płatonowa, w którym widoczne są cechy skazu<sup>5</sup> oddane również za pomocą filmowych środków wyrazu.

## Powrót jako początek podróży

Powrót Nikity do domu bardzo się wydłuża. Scena składa się z sześciu ujęć rozdzielanych czarnymi kadrami<sup>6</sup>. W każdym kolejnym ujęciu bohater idzie w innym kierunku. Najpierw w prawo, następnie na wprost, jednak dwukrotnie spogląda w lewo, jakby błędząc myślami między tym, co było, a tym, co ma dopiero nastąpić. Yi-Fu Tuan zauważa, że z prawą stroną wiąże się świętą siłę, która jest zasadą wszelkiego ukierunkowanego działania i źródłem wszystkiego, co dobre. Lewa strona jest antytezą: oznacza słabe, nieczyste, świeckie i niepewne, to, co jest złe i czego trzeba się bać (Tuan, 1987, s. 62).

Żołnierze opisywani przez Płatonowa „szli i ścisnęło im się zdziwione serce, gdy znów poznawali pola i wsie rozpościerające się na ich drodze; (...) szli teraz, jak gdyby mieli zacząć życie od nowa, niejasno pamiętając siebie takimi, jakimi byli trzy czy cztery lata temu, ponieważ stali się innymi ludźmi (...)” (Płatonow, 1969, s. 169).

Zatem już pierwsze ujęcia filmu wskazują na początek wyprawy bohatera, która będzie odbywać się co najmniej w dwóch wymiarach: dosłownym, rozumianym jako przemierzanie drogi, i przenośnym, którym jest podróż wewnętrzna. Kolejne etapy prologu są subtelną opowieścią o przeżyciach Nikity. Bohater jest pokazany z przodu, w świetle popołudniowego

<sup>5</sup> Skaz w rosyjskim folklorze jest formą opowiadania ustnego charakteryzującego się zwrotami do słuchacza, licznymi powtórzeniami. Jest zbliżony do gawędy, w której najważniejszym czynnikiem jest sam opowiadający. Zasadniczym spoiwem w przypadku skazu nie jest przebieg fabularny, ale sam tok opowiadania, swobodny i często chaotyczny.

<sup>6</sup> Zob. przypis 15.

słońca, co świadczy o tym, że musiał wyruszyć bardzo wcześnie, być może nawet o świcie, aby przejść tak duży odcinek. Pora o wschodzie słońca jest najlepsza do podjęcia wyzwania, nagłego przebudzenia – skoku w nieznane. Wtedy właśnie dobre moce zmagają się ze złem. Nikita wychodzi z kadru, jednak na ekranie wciąż widoczna jest droga. Warto zauważyć, że przestrzeń z przodu jest kojarzona z przyszłością, z tyłu – z przeszłością. Yi-Fu Tuan zaznacza, że ludzka twarz widziana z przodu budzi respekt, a nawet lęk (Tuan, 1987, s. 58). Zmiany kierunków mogą świadczyć o stanie emocjonalnym bohatera, który już na początku drogi znajduje się w przestrzeni liminalnej: pomiędzy doświadczeniami z wojny, które wciąż pamięta<sup>7</sup>, a wspomnieniami z przeszłości wywołanymi widokiem znanego terenu, rodzinnego miasta. Odmieniona czasem przestrzeń, do której wkracza Nikita, sytuuje go na jeszcze jednej granicy: tego, co odeszło, choć wciąż trwa, i tego, co ma dopiero nastąpić.

Bohater zatrzymuje się na odpoczynek na granicy wyznaczonej przez cień i obserwuje oświetlone słońcem miasto. Wybór miejsca nie jest przypadkowy, lecz stanowi kolejną wskazówkę dla określenia tego, co dzieje się we wnętrzu Nikity: „(...) ciepło życia jakby pociemniało w nim i Firsow zasnął w ciszy bezludnego zakątka” (Płatonow, 1969, ss. 170–171). Powyższe spostrzeżenie świadczy o szczególnej symbiozie człowieka i przyrody, która w filmie będzie odgrywała równie ważną rolę jak bohaterowie, którzy wierzą, że stanowią z naturą „jedno niepodzielne gospodarstwo i można z niego wyczytać smutek utraty lub radość z ocalonego, człowieczego dobra” (Płatonow, 1969, s. 388).

W koncepcji Sokurowa spojrzenie bohatera na znaną-nieznaną przestrzeń jest ocieplone promieniami popołudniowego słońca. Jednak niepokój i niejednoznaczność krajobrazu wprowadza przekątna zstępująca opadająca z lewego górnego rogu kadru, w którym znajduje się świątynia, do prawego dolnego, w którym jest Nikita. Taka kompozycja wskazuje, że droga, którą podąża bohater, nie będzie łatwa i pozbawiona problemów. Podobny układ został powtórzony w filmie jeszcze raz, jednak w tym wypadku mnich<sup>8</sup>, jak drzewo wyrastające ku górze, łączy świat ziemski i duchowy niczym mityczna *axis mundi*. Bohater

<sup>7</sup> Metaforycznie mogą być one wyrażane w postaci ujęć przedstawiających dogorywające zwierzęta w rzeźni, które pojawiają się w czasie choroby Nikity, na targowisku oraz w czasie ostatniej rozmowy młodych.

<sup>8</sup> Postać mnicha pełni funkcję strażnika „innej krainy”, gdyż pojawia się w fabule w momentach znaczących, w których dokonuje się jakaś zmiana, przekraczane są kolejne progi: gdy Nikita wraca do domu i przez okno ogląda pracujących mężczyzn; po pierwszej wizycie chłopaka w domu Luby pokazany jest obraz nocnej rzeki, nad którą siedzi i której wodami ochlapuje twarz i ciało; w czasie ślubu bohaterów; po nieudanej próbie współżycia; gdy Nikita odwiedza go w jego pieczarze na pustyni. Wtedy występuje w filmie po raz ostatni. Warto również zwrócić uwagę za związek mnicha z wodą. Jest on drugim bohaterem, który w filmie obnaża się, ściągając habit, tak że jego tors pozostaje nagi, obmywa twarz nad rzeką. Tuż przed tą sceną pojawia się ujęcie, na którym widoczne są lilie wodne, które oznaczają majestat, chwałę i odrodzenie (Kopaliński, 1990, s. 199), co w połączeniu z symbolicznym gestem obmywania ciała – zmywania grzechów, pozwala interpretować rzekę jako miejsce zbliżone do „czyścica”, skąd możliwa jest dalsza wędrówka do nieba lub piekła.

sprawia wrażenie, jakby szedł w kierunku słońca, był go spragnionym, o czym świadczy nieoczekiwany skok ze wzniesienia ku rozświetlonej przestrzeni. Czas całego świata w tekście Płatonowa idzie „jak zwykle z dala, w ślad za słońcem...” (Płatonow, 1969, s. 171). Nikita już w początkowym prologu wchodzi w relację ze światłem. Gdy nadchodzi zmierzch, sam również zamyka oczy<sup>9</sup> i pogrąża się „w ciemnościach swojej nocy” (Płatonow, 1969, s. 171).

## Droga jurodiwego

Gdy Firsow jest pokazany w półzbliżeniu na wprost widza, krajobraz za jego plecami ma podział dychotomiczny. Granicę wyznacza linia drzew – nad mężczyzną znajduje się ciemny las, zaś jego głowa jest na jaśniejszym tle. To radykalne odwróceniu komponentów świata – ciemnego u góry, jasnego na dole – spotęgowane dodatkowo widokiem twarzy z zamkniętymi oczami, wywołuje niepokój i wskazuje kierunek, w jakim powinien podążać wzrok widza – w głąb obrazu. To próba zasygnalizowania, że konieczne jest wyłączenie „zewnętrznego spojrzenia”, bowiem ta subiektywna perspektywa stosowana przez Sokurowa odsyła do innej rzeczywistości, na którą skierowane jest wewnętrzne spojrzenie – owo „trzecie oko” bohatera (Dobrotworski, 2011, s. 353).

Na koniec muzycznej frazy mężczyzna zamyka oczy i trwa w milczeniu otoczony tylko dźwiękami natury: koników polnych, świerszczy, szelestem trawy. Kołysze się delikatnie wraz z nimi jak „trzcina najwęższa w przyrodzie” (Pascal, 1921, s. 122). Zamknięcie oczu w prologu nakazuje widzowi wyostrzyć słuch po to, by zrozumieć ów samotny głos, który wydobywa się z wnętrza bohatera<sup>10</sup>. Pierwsze ujęcia wyznaczają rytm filmu: kontemplacyjny, spokojny, miarowy. Doskonale współgra on ze stanem wewnętrznym bohatera. Nikita przez większość czasu nie wypowiada zbyt wielu słów<sup>11</sup>. Jeśli odpowiada na pytania, to zdawkowo, o nic nie pyta, obserwuje, milczy, a raczej „trwa w milczeniu” (Tiutczew, 1989). Milczenie jest idealnym językiem jurodiwego (Wodziński, 2000, s. 137). Słyszalne od czasu do czasu wybuchy, dźwięki pracy czy zupełnie niezidentyfikowane atonalne odgłosy<sup>12</sup> zastępują niejako głos bohaterów

<sup>9</sup> W *Rzece Potudań* bohater ma w tym momencie straszny sen, w którym wydaje mu się, że dyszy ciężko jak w niewidzialnym biegu i walce nękany przez małe, tłuste zwierzątko z gorącą sierścią, jakby wypasione na czystej pszenicy. Zob. Płatonow (1969, s. 171).

<sup>10</sup> Również bohater *Czewengura* w czasie podróży „zamknął oczy, żeby odgradzić się od wszelkich widoków i bezmyślnie przeżyć drogę do tego, co zgubił lub zapomniał zobaczyć w drodze poprzedniej” (Cyt. za: Płatonov, 1998, s. 32).

<sup>11</sup> Pierwsze słowa padają dopiero w ósmej minucie filmu.

<sup>12</sup> Sokurow osiągnął efekt dźwiękowej dysharmonii, nakładając na siebie fragmenty utworów, które odtwarzał jednocześnie w różnym tempie na magnetofonie. Zob.: Uvarov (2011, s. 20).



i są śladami dramatu<sup>13</sup>, który w przestrzeni za kadrem spowodowała kiedyś śmierć. Muzyka jest medium, które pozwala wyrażać nie tylko drgania pojedynczej duszy, tak jak subtelnie czyni to światło, lecz również wykracza poza granice indywiduum. W tym kontekście debiut Sokurowa jest wypowiedzią o człowieku, którego samotny głos jest metonimią tysięcy zmagających się z powojenną rzeczywistością bezgłośnych szeptów zdegradowanych istot. Reżyser podkreśla, że świat nie jest jednolitą masą, człowiek nie musi konformistycznie wyrażać zdania zbiorowości, jest samodzielną jednostką, która jest jednak połączona niewidzialną nicią z innymi ludźmi żyjącymi i zmarłymi oraz jest zależna od czasu i przestrzeni, w jakiej istnieje<sup>14</sup>.

Mogłoby się wydawać, że bohater wręcz specjalnie obchodzi znane, lecz odmienione czasem pagórki, celowo wybiera okrężną drogę, idzie pod górkę, by opóźnić moment dotarcia na miejsce, by kontemplować przyrodę odrodzoną do życia po wojnie. Zmiana kierunków nasuwa skojarzenie z poruszaniem się po labiryncie: „Ta tak ważna zmiana: w lewo i w prawo – antyteza wszelkiej jednostajności – występuje dość często w snach pod postacią »zmiany kroku«. To strona »prawa«, to znów »lewa« natury dochodzi do głosu, dominuje” (Santarcangeli, 1982, s. 185).

Wszystkie zebrane razem elementy prologu zapowiadają walkę mocy dobra i zła, która będzie się toczyć w filmowej przestrzeni. Eliade przekonywał, że droga, którą podąża bohater, musi być urwista, skomplikowana, bo „w istocie jest obrzędem przejścia z profanum do sacrum, z tego, co ulotne, iluzoryczne, do rzeczywistości i wieczności, ze śmierci do życia, od człowieka do bóstwa” (Eliade, 1998, s. 28). Nużąco wydłużony powrót jest tak naprawdę początkiem podróży po wewnętrznym świecie Nikity Firsowa, swoistą podróżą duchową, w której bohater musi zdecydować, jaką drogę wybrać, by dotrzeć do celu.

Symbolika chrześcijańska mówi o drodze jako o konkretnych szlakach przemierzanych przez człowieka. W tym obrazie kryje się jej dwojakie znaczenie: dosłowne – odległość – i przenośne – postępy w sferze duchowej (Forstner, 1990, s. 86). Właśnie takie rozumienie dosłownego i metaforycznego przemierzania pewnego dystansu, na które zwracał uwagę w swoich tekstach Andriej Płatonow, sprawdza się w wypadku *Samotnego głosu człowieka*. Kontemplowany w prologu powrót jest zapowiedzią, że film będzie opowieścią o pokonywaniu kolejnych barier na drodze do osiągnięcia przez Nikitę duchowej doskonałości. W jego postawie dostrzegalne są cechy „szaleńca Bożego”.

<sup>13</sup> Sekacki dostrzega w niediegetycznych dźwiękach echa wojny, rewolucji, głodu, siedmiu plag egipskich. Zob.: Sekacki (2006, s. 15).

<sup>14</sup> Według Płatonowa żywi są połączeni z umarłymi szczególną więzią. Przyroda jest pośrednikiem między światem żywych i umarłych i może przekazywać wiadomości od tych, którzy są już po drugiej stronie. Zob. Płatonow (1969, s. 388).

## Skoki

Firsow pod koniec prologu podnosi się, wyrzuca swój worek, zrzuca wierzchnie okrycie – żołnierski płaszcz. Gest ten może świadczyć o symbolicznym zerwaniu z przeszłością. Sam motyw zdejmowania konkretnych części ubioru odsyła do Biblii: „Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą” (Wj 3, 5). Zrzucenie szynela wskazuje, że miejsce, gdzie skoczył Nikita, przypomina dom, ma cechy przestrzeni transcendentalnej, gdzie ani zewnętrzna osłona, ani rzeczy materialne nie są potrzebne. Warto zauważyć, że niewidomy, o którym pisze Marek Ewangelista, „zrzucił z siebie płaszcz, zerwał się i przyszedł do Jezusa” (Mk 10, 46–52), by Chrystus dał mu oczy, aby przejrzeć. Płaszcz był dla niego wszystkim: ochroną przed upałem, posłaniem, przenośnym domem. Niewidomy wyzbył się zatem rzeczy najcenniejszej, by podążać za Jezusem.

W całym filmie skoki bohaterów w nieznaną przestrzeń, czarne kadry<sup>15</sup> oraz „kadry-pauzy” świadczą o narracji, która wychodzi poza ramy opowieści. Obrazują przejście w inną rzeczywistość, do świata, w który żołnierz Armii Czerwonej nie może wejść z „ładunkiem obciążającym” – z workiem, w żołnierskim płaszczu. Jest to przejście do miejsca, do którego nie można się łagodnie wślizgnąć. Warto zaznaczyć, że „rosyjski jurodiwy naznaczony być musi piętnem obcości – cudzoziemskości<sup>16</sup>” (Wodziński, 2000, s. 42). Bohater musi w pewnym sensie umrzeć, aby się odrodzić. Maciej Bobuła interpretuje scenę zrzucenia płaszcza na poziomie fabularnym jako próbę zerwania z wojenną przeszłością, uwolnienia się od powojennej traumy (Bobuła, 2014, s. 208). Na poziomie metafizycznym ów gest – w połączeniu ze skokiem bohatera ze wzgórza – odsyła do Biblii i charakteryzuje drogę Nikity Firsowa jako *iter mysticum*.

Skoki są jednym ze sposobów badania duszy i ducha (Szaniawski, 2014, s. 104). Podobnie jak sen są one próbą śmierci, wtargnięciem w zaświaty, z których docierają tylko niektóre przytłumione dźwięki otoczenia. W opowiadaniu Płatonowa *Rodowód majstra*, z którego reżyser zaczerpnął wątek rybaków zastanawiających się czy sprawdzić,

<sup>15</sup> Sokurow praktycznie nie stosuje planów subiektywnych. Wyjątkiem są czarne kadry oraz „kadry-pauzy” (ang. *pillow shot*). W debiucie Sokurowa służą one intensyfikacji uczuć, która dokonuje się, gdyż widz ma czas na „rozlanie swoich emocji”, zatopienie ich w filmowym obrazie. Jako wyobrażenie pustki są jak lustro: pokazują przeżycia wewnętrzne bohatera, jego wzloty i upadki w drodze do celu. W filozofii zen zwierciadło rozplywa się jednak po długiej medytacji, tak samo jak znika cały świat wokół człowieka wpatrującego się w ikonę. Zostaje tylko Istota, do której ostatecznie po przekroczeniu „bramy” domu Luby dociera bohater. Czarne kadry zaś występują często obok skoków, co nadaje im szczególny charakter – zaświatowego spojrzenia, wyrwy prowadzącej w inny świat.

<sup>16</sup> Podkreślenie Cezarego Wodzińskiego – A.K.

co kryją wodne głębiny, śmiałek skaczący za burtę nie wypływa już na powierzchnię. U Sokurowa przeciwnie: pod koniec filmu głęboko wstrząśnięty swoim doświadczeniem wraca na łódkę<sup>17</sup>. Powrót został skonfrontowany z niemożnością przekroczenia pewnej granicy i wynikającym z tego cierpieniem. Wodziński dostrzegł korelację między spojrzeniem do wnętrza człowieka i swoistym skokiem „w głąb”. W obu przypadkach celem jest poznanie.

Tym samym autor *Św. Idioty* wyraził tezę, że droga jurodiwego, w czasie której bohater musi przekraczać wiele progów własnych słabości, jest podróżą w głąb człowieka, którego azymutem jest Bóg lub raczej jego poszukiwanie na granicy życia i śmierci.

Kontemplowana w prologu droga, na której końcu znajduje się cerkiew, wyznacza kierunek właściwy dla Chrystusowego szaleńca. Podobne ujęcie ze świątynią występuje pod koniec filmu, kiedy zrozpaczony bohater biegnie do rodzinnej miejscowości, dowiedziawszy się o tragicznym stanie żony. Nigdy jednak nie wchodzi do wnętrza „domu Bożego”, co może być odebrane jako swoista zdrada, na którą odważył się „Boży wybraniec”, gdyż bohater ostatecznie dociera nie do cerkwi, lecz do domu Luby.

## Luba – Bogini słońca, uosobienie sacrum

Nie należy zapominać, że jurodiwy jest mistrzem zwodzenia, a sam Sokurow uważa, że „film fabularny to swego rodzaju »gra z widzem« wspólne przeżycie” (EM, 1989, s. 14). Nikita jako „szaleniec dla Chrystusa” wie, że jego celem jest zjednoczenie z Bogiem, wieczną Miłością<sup>18</sup>, którą w filmie symbolizuje Luba. Ryzyko wkroczenia na drogę jurodstwa zostaje podjęte przez bohatera filmu niejako na oślep, choć nie bez światła, które pojawia się w alei podczas pierwszego spotkania z dziewczyną i w tym kontekście oznacza światłość Ducha Świętego, przebłysk woli Bożej. Odtąd słońce bardzo często będzie oświetlało dom Luby, w przeciwieństwie do ciemnej przestrzeni domu ojca Nikity.

<sup>17</sup> Związek wody z motywem podróży do innego świata jest oczywisty. Rzeka, która w filmowej przestrzeni ma cechy liminalne, przypomina wody Hadesu, przez które zmarli przedostawali się na drugą stronę, do królestwa śmierci. W rosyjskiej tradycji ludowej dusza zmarłego w czterdziestym dniu po śmierci przekracza rzekę Zabyt (Zapomnienie) (Propp, 1998, s. 492), po czym zapomina o wszystkich zdarzeniach z ziemskiego życia. Na drugim brzegu czekają na nią zmarli członkowie rodziny i przyjaciele. Na obrazie Joachima Patinira *Charon przepływający przez Styks* łódź płynie ze strony lewej na prawą. W filmie *Samotny głos człowieka* rzeka prezentowana jest w taki sposób, że lewy brzeg jest praktycznie niewidoczny, natomiast prawa część kadru jest zdominowana przez pogrążone w ciemności drzewa. Jeśli trzymać się wzorców kulturowych, można wysnuć wniosek, że ciemna przestrzeń na prawym brzegu rzeki jest właśnie ową „krajną śmierci”.

<sup>18</sup> Rosyjskie imię Luba – Любовь – to w dosłownym tłumaczeniu na język polski Miłość.



Kiedy jurodiwy włącza się do akcji, świat staje się mu podporządkowany i przekazuje informacje o tym, co dzieje się we wnętrzu bohatera. Dlatego przed pierwszym spotkaniem Luby, w alei zrywa się silny wiatr obrazujący wzburzenie ducha Firsowa, zaś pojawieniu się dziewczyny towarzyszy słońce, które nadaje mężczyźnie – księżycowi – blask. Sama aleja staje się kameą<sup>19</sup>, ujęciem, które powraca, i w zależności od stanu wewnętrznego Nikity jest pokazywana w deszczu, oświetlona promieniami słońca lub pogrążona w ciemności.

Oparty na idei czystej, duchowej, nieskonsumowanej miłości związek dwojga młodych bohaterów jest przeniesieniem relacji doskonałej miłości Stwórcy do człowieka. W tym kontekście warto przywołać Sołowiowską ideę „wszechjedności” (вечное всеединство), która najwyraźniej została przedstawiona w relacji Nikity i Luby. Piękna jedność czerni stroju mężczyzny i bieli sukni kobiety tuż po scenie zaślubin tylko potwierdza, że zostali oni złączeni w jedno ciało duchowe, przypominające istotę doskonałą – androgyniczną. Celem takiej jedności jest stworzenie bytu idealnego, pełnego, podobnego do obrazu Boga<sup>20</sup>.

Powyższą tezę potwierdza również to, że Firsow nie przejawia fizycznego zainteresowania Lubą, co pozostaje w zgodzie z jego ascezą – będąc nagi za parawanem w noc poślubną, przywdziewa „szaty”<sup>21</sup> jurodiwego, czyli przestaje być sobą, „umiera dla świata”, by „rzucić się w świat” (Wodziński, 2000, s. 57), osiągnąć duchową doskonałość i idealną miłość po śmierci<sup>22</sup>.

W ścisłym związku ze słońcem pozostaje brązowa, wyschnięta, spalona żarem, stepowa ziemia, która doskonale harmonizuje ze strojem bohatera w podobnym kolorze. Można więc wnioskować, że sam człowiek jest w filmowej przestrzeni horyzontem, ziemią, nad którą wschodzi i zachodzi słońce. W filmie analogia między „starzejącym się” na bohaterze ubraniem a stanem ducha Nikity Firsowa została wyrażona poprzez maksymalne zbliżenie koloru stroju mężczyzny do wyschniętego, brunatnego podłoża. Wędrowiec spragniony „wody żywej” odwiedza na pustkowiu pustelnię mnicha, by posilić się przed ostateczną walką, która ma być stoczona między siłami dobra i zła na miejskim targowisku.

<sup>19</sup> Kamee – długie ujęcia, na których widoczna jest przyroda, puste miasto, aleja, w których akcja się nie rozwija, bo doszła do szczytu, ale pogłębia się jedną sytuację niczym w ariach operowych. Ich celem jest wyzwolenie myślenia od wszelkich ograniczeń, o czym naucza filozofia zen, skupienie się na danej chwili oraz dotarcie do istoty filmowego obrazu niczym do wnętrza ikony.

<sup>20</sup> Por., Solov'ev (b.d.).

<sup>21</sup> Jurodiwy jest „nagi dla świata”, więc odzienie będzie w tym miejscu metaforą zmiany, która dokonuje się w świecie przez samą obecność „szaleńca Chrystusowego”.

<sup>22</sup> Zob., podrzdział „skok”, ss. 7–8.

## Obraz – ikona

Według Sokurowa sztuka polega na odkrywaniu praobrazu poprzez „zdejmowanie zasłony”. Artysta, podobnie jak ikonopis, „nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu, (...) wyjawia »zapis« rzeczywistości duchowej” (Florenski, 1984, ss. 69–70). Jeśli w procesie pisania ikon celem jest „odsłanianie”, zdzieranie warstw obrazu, by dostrzec odwieczny „praobraz”, sacrum, to w filmach rosyjskiego reżysera prawda o człowieku objawia się dzięki stwarzaniu nastroju intymności: poprzez stosowanie filtrów, filmowanie przez szybę, aż po rzeczywistą obecność świec w filmowej przestrzeni. Obraz bywa zamglony, przydymiony, kontury są rozmyte, kolory wytarte, zszarzałe.

Filmowy wszechświat jest niejednorodny, nieuchwytny, bo opiera się na przejściu „z przestrzeni do przestrzeni, ze strefy do strefy”<sup>23</sup> (Florenski, 1984, s. 218). Sama granica jest pojmowana dialektycznie: jako coś, co dzieli i łączy, przywraca jedność i likwiduje przeciwieństwa. Dokładnie taki dwoisty status ma ikonostas w cerkwi, który łączy i zarazem oddziela przestrzeń widzialną i niewidzialną.

Reżyser próbuje zrozumieć, jak człowiek może pokonać świadomość własnej śmiertelności i jak z tą świadomością żyć<sup>24</sup>. Poprzez wskazane wyżej środki obrazuje przestrzenie i stany liminalne, umieszczając widza „za matową szybą” (Pitrus, 2003, s. 199) niczym przed ścianą ikonostasu w cerkwi i prosząc, by obcował z tym, co stoi za obrazem. Poetyka Sokurowa może w tym rozumieniu i z pełną świadomością ograniczeń i różnic, jakie wywołuje obraz filmowy, odzwierciedlać odwróconą perspektywę. Obraz zaprasza widza, by aktywnie włączył się w proces, otwiera drzwi i okna, by odbiorca zajrzał do środka, jest bowiem częścią i warunkiem istnienia dzieła<sup>25</sup>. „Elegancka estetyzacja ma zostać zaburzona na rzecz destrukcji widzenia” (Syska, 2014, s. 296), ustanawiając swoiste pole do popisu dla warstwy

<sup>23</sup> Świat przedstawiony w filmie pełen jest dziur, okien, pęknięć, otworów oraz innych bram, które sprawiają, że wędrówka bohatera – przenikanie między światami – w czasoprzestrzeni *Samotnego głosu człowieka* staje się możliwa.

<sup>24</sup> Por., Proskurina (2002).

<sup>25</sup> Dodatkową wskazówką pozwalającą spojrzeć na Nikitę i Lubę jak na postaci świętych z ruskich ikon jest umieszczenie ich w różnego rodzaju ramach, wpisywanie postaci w obramowania utworzone przez framugę drzwi, okna, parawan, lustro itd. Dla przykładu w scenie przeglądania starego albumu ze zdjęciami sylwetka Nikity została wpisana w obramowania odcinające go od tła. Ta szczególna pozycja postaci nobilituje obraz, pozwala spojrzeć nań jak na ikonę, za którą skrywa się prawdziwe oblicze, ważniejsze od samego wizerunku. Gdy w omawianej scenie prezentowana jest Luba w lustrze, jak w ramie, obraz początkowo jest rozmyty, rozedrgany niczym płomień świecy, jednak po chwili się wyostrza. Warto zauważyć, że pozycja dziewczyny bardzo przypomina ułożenie postaci anioła z ikony *Trójca Święta* Andrieja Rublowa. By dostrzec sacrum, trzeba przekroczyć pewną ramę, odsunąć zasłonę, przedrzeć się przez warstwę rozmytego, „zdegradowanego” obrazu, do czego Sokurow konsekwentnie dąży w analizowanym filmie.

dźwiękowej, akustyki (Uvarov, 2011, ss. 16–17). Reżyser w swojej twórczości zbadał całe spektrum głosów: pohukiwania zwierząt, mruknięcia, niezrozumiały bełkot, aż po czystą dykcję. Z całej mozaiki dźwięków głos człowieka jest najważniejszy, gdyż jest w stanie wyrazić jęk duszy ludzkiej.

## Wnioski

Droga Nikity rozumiana jako podróż jurodiwego jest pełna trudności, których pokonanie może zapewnić osiągnięcie duchowej doskonałości. Wtajemniczony Firsow w *Samotnym głosie człowieka* pokonuje wszystkie te przeszkody, gdyż zna sekret swojego powołania, które pcha go do celu na tej swoistej *iter salutis*. Droga „szaleńca gwoli Chrystusa” musi być okrężna, co sygnalizuje już specjalnie wydłużany prolog.

W scenie oglądania zdjęć ze starego albumu odbicie Nikity widoczne jest w lustrze, co jest dodatkowym argumentem na poparcie twierdzenia, iż film jest opowieścią o wnętrzu bohatera i rozgrywa się na płaszczyźnie nie realnej, lecz metafizycznej i duchowej. Nikita „zamknięty w ramie lustra” przywołuje na myśl rosyjskie przesady związane ze śmiercią.

Sokurow, podobnie jak wielu badaczy<sup>26</sup>, również wiąże pojęcie lustra z pojęciem bramy, przez którą dusza może przejść na drugą stronę, dotrzeć do wnętrza własnej podświadomości, poznać swoje prawdziwe oblicze. Rozmyte kadry sprawiają, że w naturalny sposób próbuje się przystosować zmysł wzroku do obrazu. „Sokurow przekracza granice filmu, negując to, co może wydawać się istotą filmowości” (Pitrus, 2003, s. 198).

Reżyser prowadzi widza przez etapy drogi samowyrzeczenia, która bywa nazywana „drogą krzyżową” (Wodziński, 2000, s. 54). O tym, co może się stać po „Golgocie”, mówi ostatnia scena w domu Luby. Bohater osiągnął cel wędrówki. Zwycięstwo nad śmiercią zostało przedstawione poprzez rozmowę, która toczy się poza ramami kadru, a więc w innej, metafizycznej przestrzeni, podczas gdy w kadrze widoczna jest roślina przebijająca się poprzez stare deski, w tle zaś słychać krakanie kruków<sup>27</sup>. W filmach Sokurowa można odnaleźć zatem osobną wersję infiniistycznej wizji człowieka, który jest zespolony z materią i poddany procesom rozkładu, a po śmierci jest oddany ziemi. Potęga życia i tajemnica

<sup>26</sup> Np. W. Kopaliński, J. Cirlot.

<sup>27</sup> Zob., przypis 3.

śmierci, nieustanne wędrowanie ku wartościom niematerialnym to znaki rozpoznawcze kina Aleksandra Sokurowa, to konsekwencja rosyjskiej specyfiki i prawosławnej tradycji, która poprzez potęgę ikony ćwiczy odbiorców w spoglądaniu w bezdeń, w głąb i tylko w ten sposób wzwyż.

## Bibliografia

- Bobuła, M. (2014). Na progu śmierci: O liminalności w „Samotnym głosie człowieka” Aleksandra Sokurowa. *Studia Filmoznawcze*, 35, 203–213.
- Bogdanowicz, T. (1992). *Mit-historia-kultura w twórczości Andrieja Płatonowa*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Cirlot, J. (2006). *Słownik symboli*. (I. Kania, Tłum.). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Dobrotworski, S. (2011). *Gorod i dom*. In: L. Arkus, Sokurov. *Chasti rechi*, Sankt-Petersburg 2011.
- Eliade, M. (1998). *Mit wiecznego powrotu*. (K. Kocjan, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- EM. (1989). Kino nie jest najważniejszą ze sztuk. *Film*, 43 (14).
- Florenski, P. (1984). *Ikonostas i inne szkice*. (Z. Podgórzec, Tłum.). Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”.
- Forstner, D. OSB. (1990). Świat symboliki chrześcijańskiej. (W. Zakrzewska, P. Pachciarek, & R. Turzyński, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo PAX.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kopaliński, W. (1997a). *Słownik mitów i tradycji kultury*. Lublin: PWZN.
- Kopaliński, W. (1997b). Sowa. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury* (s. 1090). Lublin: PWZN.
- Pascal, B. (1921), *Myśli*. (T. Boy-Żeleński, Tłum.). Poznań-Warszawa: Księgarnia św. Wojciecha.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. (1996) (Zespół Biblistów Polskich, Oprac.). Poznań: Pallotinum.
- Pitrus, A. (2003). Aleksander Sokurov: W kinie nie dzieje się nic nowego. W G. Stachówna & J. Wojnicka (Red.), *Autorzy kina europejskiego* (ss. 193–203). Kraków: Rabid.
- Platonov, A. (1998). *Chevangur*. Moskwa: Khudozhestvennaia Literatura.
- Płatonow, A. (1969). *Dżan i inne opowiadania*. (S. Pollak, Tłum.). Warszawa: Czytelnik.
- Propp, W. (1998). *Istoricheskie korni volshebnoï skazki*. Moskwa: Labirint.
- Proskurina, S. (2002). Ostaetsia tol’ko kul’tura. *Iskusstwo kino*, (7). Pobrano 12 kwietnia 2015, z <http://kinoart.ru/archive/2002/07/n7-article2>
- Santarcangeli, P. (1982). *Księga labiryntu*. (I. Bukowski, Tłum.). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sekatskiĭ, A. (2006). Kem schitat’ zhivushchikh?: A. Sokurov, „Odinokiĭ golos cheloveka” (1978–1987). In A. Sokurov, *Chasti rechi* (ss. 14–23). Sankt-Peterburg: Seans.
- Solov’ev, V. (b.d.). *Smysl liubvi*. Pobrano 12 sierpnia 2015, z [http://www.vehi.net/soloviev/smysl\\_liubvi.html](http://www.vehi.net/soloviev/smysl_liubvi.html)

Syska, R. (2014). Aleksander Sokurov – intymność. W R. Syska (Red.), *Filmowy neomodernizm* (ss. 281–339). Kraków: Avalon.

Szaniawski, J. (2014). *The cinema of Alexander Sokurov: Figures of paradox*. London: Wallflower Press. <http://dx.doi.org/10.7312/columbia/9780231167352.001.0001>

Tiutczew, F. (1989). *Silentium!* (R. Łużny, Tłum.). W F. Tiutczew, R. Łużny (Red.), *Sto wierszy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Tuan, Y. (1987). *Przestrzeń i miejsce*. (A. Morawińska, Tłum.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Uvarov, S. (2011). *Muzykal'nyĭ mir Aleksandra Sokurova*. Moskwa: Klassika XXI.

Vogel, A. (1989). Sokurov's 'lonely voice'. *Film Comment*, 25(3), 64–66.

Wodziński, C. (2000). *Św. Idiota: Projekt antropologii apofatycznej*. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria.

## **Attempting to approach the sacred through film as exemplified by the analysis and interpretation of the way of a yurodivy in *The Lonely Voice of Man* by Alexander Sokurov**

The author emphasises the relation between content and form in the film *The Lonely Voice of Man* by Alexander Sokurov, and makes a point to place the film within an interpretation space which takes into account basic anthropological categories, such as those of space, time and the human (the protagonist). The artistic devices applied in the film lead to a degradation of the image, while the symbolism present in this debut work refers to the theme of the journey of the soul. All these elements allow us to see in *The Lonely Voice of Man* certain aspects shared with the Orthodox icon. In this context, the story of the main character can be perceived as the way of a yurodivy ("fool-for-Christ"), who has to refrain from temptations and practice asceticism in order to attain spiritual perfection and reach the sacred.

### **Keywords:**

film; Alexander Sokurov; death; journey; *skaz*; the sacred; *yurodstvo*; liminality



## **Próba zbliżenia się do *sacrum* poprzez kino na przykładzie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa *Samotny głos człowieka***

W artykule szczególną uwagę zwrócono na ukazanie związku między treścią i formą filmu *Samotny głos człowieka* w reżyserii Aleksandra Sokurowa oraz na umieszczenie go na płaszczyźnie interpretacyjnej uwzględniającej podstawowe kategorie antropologiczne, takie jak: przestrzeń, czas i człowiek (bohater). Stosowane w filmie środki wyrazu powodują, że obraz ulega degradacji. Symbolika obecna w filmie nawiązuje do motywu wędrówki dusz. Wszystkie elementy stanowią podstawę do tego, by odnaleźć w debiucie Sokurowa cechy nawiązujące do prawosławnej ikony. W tym kontekście historia głównego bohatera jawi się jako droga jurodiwego, który musi pokonywać pokusy i zachowywać ascezę, by osiągnąć duchową doskonałość i dotrzeć do *sacrum*.

### **Słowa kluczowe:**

film; Aleksander Sokurow; śmierć; podróż; *skaz*; *sacrum*; *jurodstwo*; liminalność