

# Anna Madys

---

## Wschodni jurodiwy a model świętego, prezentowany w zachodnim teatrze religijnym doby średniowiecza

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 266-274

---

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Anna Madys*

Instytut Badań Literackich PAN

## WSCHODNI JURODIWY A MODEL ŚWIĘTEGO, PREZENTOWANY W ZACHODNIM TEATRZE RELIGIJNYM DOBY ŚREDNIOWIECZA

Średniowieczny teatr religijny wykształcił wiele rozmaitych form na przestrzeni wieków. Na Zachodzie Europy początkowo widowiska czy spektakle liturgiczne, odgrywane podczas nabożeństw przez duchownych, ulegały stopniowym przeobrażeniom, od krótkich wyjaśnień ewangelicznych po cykle misteryjne trwające nieraz kilkadziesiąt dni<sup>1</sup>. Z czasem, do typowych wątków świątecznych i nabożnych wkraczała rubaszna wesołość. Coraz bardziej znaczący udział ludowej komiki sprawiał, że przedstawienia zostały usunięte poza obręb kościoła, a władze kościelne zakazały duchownym udziału w widowiskach. Wschodnie chrześcijaństwo było znacznie bardziej wrogo nastawione do wszelkich form teatralnych. Z czasów Bizancjum zachował się jedynie jeden spektakl *stricte* teatralny – *Trzej Młodzieńcy w piecu ognistym*<sup>2</sup>. Brak widowisk kościelnych nie oznaczał jednak całkowitego zaniknięcia wszelkich form teatralnych. Dostyc dużą popularnością cieszyła się wówczas gra skomorochów. Wschodni teatr rozwinął się szczególnie w aspekcie ludowym<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ewolucja sztuk odbywała się w obrębie gatunku.

<sup>2</sup> Jest to jedyne zachowane widowisko, co do którego można mieć pewność, że było wystawiane. Oprócz tego istnieją tzw. *Lsedrama*, np. *Chrystus cierpiący*, zob. Marciniak, 2004.

<sup>3</sup> Teatr w formie ludowej ostał się mimo drastycznego tępienia wszelkich przejawów „aktorstwa” i „teatralności”, tj. działalności skomorochów i wędrownych kuglarzy. Aktor uchodził za narzędzie diabła (przybierał różne role i postaci, by kusić do złego), a teatralny

Na pograniczu teatralności można umieścić postaci jurodiwych – świętych idiotów, którzy skupiali w sobie pierwiastki religijne i czysto błazeńskie. Jurodiwy znaczyło tyle, co „szalony”, „głupi”, „wariat od urodzenia”. Jacek Sieradzan w studium o szaleństwie wyjaśnia:

Wobec jurodiwych stosowano też określenia wzięte z listu Pawła z Tarsu: *jurodiwyje Christa radi*, czyli *myśmy głupi dla Chrystusa*. (...) Oznaczało ono „głupca z urodzenia” albo kogoś, kto z wyboru zachowuje się w sposób ekscentryczny (Sieradzan, 2005: 285).

Egzystowali oni na peryferiach materii, w nieuchwytniej przestrzeni, jednocząc w sobie w sposób niemalże doskonały pierwiastek fizyczny i duchowy<sup>4</sup>. Postawa taka pociągała za sobą pewną ambiwalencję; jurodstwo stanowiło akt podwójnego otwarcia: otwarcia przestrzeni grzeszności jako stanu pierwotnie ontologicznego i przestrzeni sacrum (Wodziński, 2000: 180). Zakładało także przenikanie anielskości z diabelskością, czystości z występkiem. Podobnie jak w maskaradzie, która rozmazuje kontury twarzy i deformuje wyrazisty obraz człowieka, wizerunek jurodiwego pozostaje niedookreślony. Cezary Wodziński nazywa go „pomazańcem Bożym” i zarazem „bezczelnym eksperymentem”, który ma przekonać, że drogi z zbawienia nie sposób pomylić z drogą upadku. Jurodiwy jest znakiem obecności Bożej, ale wbrew pozorom zupełnej „zewnętrności”, przybywa „od środka”. Pod maską szaleństwa ukrywa bowiem pewnego rodzaju wybraństwo.

Jurodiwi reprezentowali specyficzny gatunek świętych, cechowała ich bowiem dwoista natura, pewnego rodzaju rozszczepienie. W dzień przywdzielali oni maskę szaleństwa, a w nocy powracali do swojej autentycznej ascezy. Prokop z Ustiuga „we dnie bowiem jako jurodiwy chodził, w nocy zaś bez snu przebywał i modlił się nieustannie do Pana Boga... W nocy ani trochę spokoju nie zaznawał, ale po mieście i po wszystkich cerkwiach Bożych chodził i modlił się do Pana ze łzami obfitymi. Nazajutrz zaś znowu na cały dzień wychodził na ulice miasta i w sprośności przebywał” (Wodziński, 2000: 181). Ioann z Ustiuga

---

spektakl za „diabelskie czary”. Wpływ na takie widzenie teatru miał zapewne traktat Tertuliana *De spectaculis* piętnujący bliskie pokrewieństwo widowiska z bałwochwalstwem. Choć rozprawa ta dotyczy teatru greckiego, poglądy takie nie są obce również średniowiecznym duchownym.

<sup>4</sup> Doskonałość łączenia elementu materialnego i niematerialnego była bodaj najważniejszym czynnikiem odróżniającym jurodiwych od świętych kościoła katolickiego. Ci ostatni nie wykształcili nigdy umiejętności pogodzenia ducha i ciała. Ich droga do świętości przeważnie okupiona była skrajnym ascetyzmem i umartwieniami cielesnymi.

w nocy wznosił nieprzerwane modlitwy do Boga, a w dzień usiłował pokazać się ludziom jako jurodiwy, naśladowując Prokopa z Ustiuga, podobnie czynił również Prokop z Wiatki. Figura rozszczepienia na dwoje była kanonicznym momentem w hagiografii rosyjskich jurodiwych. Inaczej pokazują się za dnia, kiedy to pod maską szaleństwa swawolą i dokazują, a inaczej w nocy, gdy pozostają sam na sam z Bogiem, ukryci przed ludzkimi oczyma<sup>5</sup>. Wraz z nastaniem zmierzchu jurodiwy kończył grę i pokazywał swoje prawdziwe oblicze. Aleksander Panczenko w *Staroruskim szaleństwie Chrystusowym jako widowisku* zauważa jednak, że „nocą jurodiwy jest człowiekiem samotnym. Sam na sam ze sobą albo z osobą zaufaną, nie jest on szalonym” (Panczenko, 1993: 112). Nie można wobec tego mówić o dualizmie, czy rozszczepieniu jego postaci, św. Idiotą może być jedynie za dnia. Faktem jednak pozostaje, że jurodstwo stanowi pewną grę ze światem.

Z teatralnego punktu widzenia ważna jest owa obecność na pokaz. Jurodiwy nawet w dzień nie byłby jurodiwym, gdyby nie miał publiczności. Jego tożsamość jest określona i uwarunkowana istnieniem odbiorcy. To przed nim staje się reżyserem i inicjuje spektakl przyoblekając się w szaleństwo. Dzieje się on bez uprzednio przygotowanego scenariusza, jest całkowicie improwizowany i dostosowywany do przypadkowych okoliczności, zawsze jednak zakłada interaktywność – obecność jurodiwego pociąga za sobą obecność tłumu, który z biernego obserwatora przeistacza się w aktywnego uczestnika. Jurodiwy kieruje tłumem niczym marionetką (Wodziński, 2000: 202). Prowokuje i wzbudza kontrowersję, obok jego szaleństwa nie można przejść obojętnie. Jest w nim coś przerażającego, coś, co wzbudza strach i wywołuje silne emocje. Nie jest zwykłym głupcem, cechuje go osobliwy wygląd i ubiór, a także specyficzna mowa i język gestów. Wydaje się całkowicie wolny od wszelkich norm etycznych i zasad narzucanych przez świat. Ta ekscentryczność związana jest nieodłącznie się z komizmem. To, co dla jurodiwych było śmiertelnie poważne, innym wydawało się śmieszne i absurdalne. Wielu z nich nie było w stanie opanować chęci biegania po ulicy. Sieradzan odnotowując przykład Szymona z Jurewca, pisze:

Robił, na co miał ochotę, dokonując tego pod maską głupoty i żartu: udawał kulawego, biegał podskakując albo podstawił nogę komuś śpieszącemu się. Gapił się w księżyc, a potem padał na ziemię i machał nogami, krzycząc coś. Nierzadko ujawniał grzechy innych, odwracał się od nich ze wstrętem, wypowiadał przepowiednie, odgrywał różne role, zmieniając jak aktor swój głos i wygląd, a ludzie brali go za jedną z odgrywanych przezeń postaci i uznawali za opętanego przez demona (Sieradzan, 2005: 286).

<sup>5</sup> Tezę o dualizmie jurodiwych potwierdza E. Benz, P. Hauptmann, a także C. Wodziński.

Zwykłe szaleństwo, przejawiające się mamrotaniem czy zachowaniem uchodzącym w oczach większości ludzi za dziwne, wzbudzałoby tylko śmiech. Jednak i tak nie byłby on całkowicie wolny od strachu. To, co nieznanne i niezrozumiane, przepęlnia człowieka lękiem, budzi grozę. Odczucia te były jeszcze bardziej potęgowane przez jurodiwego, gdyż nie zamykał się na otaczający tłum. Jego szaleństwo nie było bezcelowe, raczej starannie przemyślane. Prowokował i zaczepiał, wciągając biernego widza w swoją grę. Tym samym wyzwalał w człowieku strach przed autodemaskacją. Obnażał w ten sposób ludzki fałsz, doprowadzał odbiorcę, a raczej już uczestnika, do pokazania prawdziwego oblicza, pozostając przy tym samemu niewzruszonym.

W obrazie jurodiwego nakładały się na siebie dwie wizje: sacrum i profanum, a otaczający świat odbierał go przez pryzmat ironii, żartu i śmiechu. Z ogromnym kunsztem potrafił przemienić ludzki śmiech we łzy, komiczną scenkę w tragiczną sytuację. Wodziński w studium o świętym Idiocie przytacza przykład Symeona z Emesy:

Kiedy pewnego razu dziewczyny tańczyły i śpiewały na ulicy, Symeon postanowił przejść obok nich cichcem. Ujrawszy go, dziewczki zaśpiewały psotną przyśpiewkę o mnichach. Święty odmówił modlitwę, żeby przemówić im do rozumu, i wtenczas wszystkie panny dostały zeza. I kiedy spoglądając jedna na drugą, zdały sobie sprawę z nieszczęścia, jakie je spotkało, pojęły, że to Symeon uczynił je zezowatymi, rzuciły się tedy w ślad za nim, wołając: „Zdejmij kłatwę, jurodiwy, zdejmij!”. Kiedy dopędziły go i siłą zatrzymały, zaczęły błagać, żeby poprawił im to, co zepsuł. Święty ze śmiechem rzekł do nich: „Która z was pragnie ozdrowieć, tę pocałuję w kaprawe oczy i wówczas ozdrowieje”. Te, które w woli Bożej miały odzyskać zdrowie, zgodziły się, a inne, które nie chciały, żeby je pocałował, zostały zezowatymi i rozpaczały (Wodziński, 2000: 190-191).

Śmiech panien przemienił jurodiwy w lament. To zestawienie i płynność granicy między komizmem i tragizmem powoduje, że Panczenko zalicza go do wzorcowych postaci kultury karnawałowej, jako tego, który potrafi wyeksponować tragiczny element śmiechu. Sąsiaduje on blisko błaznów i skomorochów, a także figur diabelskich. Groteskowe sąsiedztwo śmiechu i powagi tłumaczy oksymoroniczne zjawisko śmiechu przez łzy (Wodziński, 2000: 191). Przywodzi również na myśl teatr absurdu, który:

Próbuje uświadomić człowiekowi podstawowe prawdy jego istnienia, wpoić mu od nowa utracony sens cudu kosmicznego i pierwotne cierpienie, wytrącić go z egzystencji, która stała się szablonowa, mechaniczna, pełna samozadowolenia i pozbawiona godności, wynikającej ze świadomości (Esslin, 1976: 262).

Jurodiwy w satyryczny, a raczej parodystyczny sposób krytykuje nieprawdziwe i małosłowne społeczeństwo. Demaskuje obłudę i fałsz ludzki, a także nieautentyczny sposób życia. Działając *incognito*, pozwala się pokazać ludziom bez uprzedzeń, we własnej osobie. Nie naraża się również w ten sposób na pokusy szatańskie, gdyż występuje pod przykrywką opętanego przez demony. Rozpoczęta przez niego gra, ma skonfrontować odbiorcę ze sferą mitu i rzeczywistości religijnej, uświadamiając mu jego miejsce w świecie. Święty Idiota ma osobiłą władzę nad światem: rozwiązywania i rozcinania jego wiązań (Wodziński, 2000: 192). Narusza i przekracza wszelkie ustanowione normy społeczne, czuje się nieskrępowany przez żadne obowiązki czy przepisy. W ramach tego protestu pokazuje się przeważnie w niekompletnym stroju, niekiedy nawet nago, obnosząc się swym immoralizmem. Jednak nawet wówczas jest hipostazą Chrystusa i stanowi *imago Dei*, czy raczej *imitatio Christi*.

Jurodiwy nie pretenduje do tłumaczenia człowiekowi istoty Boga. Porusza sumienia indywidualistycznym percypowaniem świata. Nie prezentuje go jednak w krzywym zwierciadle, ani nie hiperbolizuje jego przywar. Przedstawia rzeczy takimi, jakie się one jawią. Podobnie dzieje się w teatrze absurdu, gdzie „dążenie do przekazania pełnego sensu istnienia jest próbą zaprezentowania prawdziwszego obrazu samej rzeczywistości, rzeczywistości takiej, jak ją postrzega jednostka” (Esslin, 1976: 265). Język świętego szaleńca nie wykracza nigdy i nie prezentuje nic poza niezbędnymi treściami. Sieradzan pisze:

Jurodiwi wypowiadali się monosylabami lub sentencjami o charakterze aforystycznym. Często celowo mówili w sposób niezrozumiały dla innych, albo na sposób mantryczny lub gnostyczno-magiczny. Nierzadko wykrzykiwali bluźnierstwa lub rzucali klątwy na grzeszników. (...) Izydor z Rostowa modlił się słowami, które uważano za paplaninę obłąkanego. Michał Kłopski, pytany o coś najczęściej odpowiadał „Bóg wie” albo powtarzał zadane pytanie (Sieradzan, 2005: 286).

Język świętych szaleńców oparty jest raczej na wzorach konkretnych obrazów. Zastępowali oni język słów językiem niewerbalnym. Spowodowane było to tym, iż język gestów łatwiej zapadał w pamięć i trwał dłużej. W ten sposób przewyżczali sprzeczność między *sacrum silentium* a niezrozumiałym, moralizującym gadulstwem. Język bowiem należał do sfery czysto subiektywnej i dlatego zdawał się pozbawiony obiektywnej rzeczywistości prawdy. Między tym, co pomyślane i stwierdzone, a psychologiczną rzeczywistością istniejącą za wypowiedzianymi słowami, kryła się ogromna przepaść. Uciekając przed pięknymi słowami zakrywającymi sprawy najistotniejsze, oddalającymi człowieka od sfery

prawdy i etyki, jurodiwi deklarowali się jako zwolennicy „głupstwa słowa”<sup>6</sup>. Sądzili, że język raczej przysłania rzeczywistość niż ją odkrywa, dlatego też ich działania były określane gestami. Wodziński wyjaśnia:

Termin „język gestów” – gest jako kinetyczny, niewerbalny znak – ma tu jednak względne i ograniczone znaczenie, jako, że jest to idiom lub kod pozbawiony spójnej gramatyki, semantyki i leksyki (Wodziński, 2000: 205).

Można jednak wskazać pewien kanon gestykularny. Panczenko wyróżnia dwie grupy gestów: ogólnie zrozumiałe, zwane indeksami, oraz takie, które wymagają rozwiązania, tzw. symbole. Sens powtarzalnych gestów jest za każdym razem stwarzany na nowo w konkretnej niepowtarzalnej sytuacji.

W zachodnim chrześcijaństwie brak dokładnego odzwierciedlenia postaci jurodiwego. Istnieją jedynie pewne osobowe substytuty, które zawierają niektóre spośród jego cech charakterystycznych. Wiązało się to zapewne ze stanowiskiem władz kościelnych, które podczas synodów odbywających się w XIII i XIV wieku, wydały rozporządzenia zakazujące duchownym przebywania w karczmach i uczestniczenia, nawet w charakterze widzów, w występach dawanych przez mimów, historionów i jokulatorów. Nie potępiano zabawy i śmiechu w ogóle, jedynie nieczystość, która im często towarzyszyła. Dlatego też można było spotkać dokładne podziały rozrywek, w których brano udział, a także podział aktorów na dobrych i gorszych. W traktacie Tomasza z Chobham, późniejszego arcybiskupa Cantenbury, wyróżnia się trzy grupy *historiones*:

Trzy są rodzaje histrionów. 1) Jedni przeobrażają i przekształcają swoje ciała w obrzydliwych tańcach i poprzez obrzydliwe gesty, bądź obnażając się bezwstydnie, bądź wkładając okropne przebrania: i ci wszyscy zasługują na potępienie. (...) 2) Są następnie tacy, którzy nic takiego nie wyczyniają, lecz i tak działają występnie. Nie mając stałych miejsc zamieszkania, nawiedzają dwory możnych i opowiadają rzeczy haniebne i urągliwe o nieobecnych dla przypodobania się innym. Ci także godni są potępienia. (...) 3) I jeszcze trzeci rodzaj histrionów, którzy mają instrumenty muzyczne dla uprzytomnienia życia ludziom i ci są dwojakiego rodzaju. 3a) Jedni bywają w publicznych gospodach i rozpustnych zgromadzeniach, śpiewają rozmaite pieśni, pobudzają ludzi do rozwiązłości, ci są potępieni. (...) 3b) Są jednak i tacy, którzy nazywają się ioculatores i ci opiewają czyny władców i żywoty świętych, niosąc pociechę ludziom tak w chorobach, jak i w zmartwieniach. Nie czynią oni

<sup>6</sup> „Określenie «głupstwo słowa» występuje w 1. Liście św. Pawła do Koryntian. Apostoł ucieka się do niego, by uświadomić wiernym, że mądrość świata jest niczym w oczach Boga, zaś to, «co jest głupstwem u Boga przewyższa mocą ludzi» (1 Kor 1,25)” (Ciemiak, 1997: 69-70).

owych rozlicznych obrzydliwości (...) Jeśli jednak nie czynią tego wszystkiego, lecz śpiewają (przy wtórze) swych instrumentów o czynach władców oraz inne pieśni budujące, niech sprawią tym uciechę ludziom, jak to wyżej powiedziano, i mogą być utrzymywani zgodnie z tym, co orzekł papież Aleksander. Gdy pewien jokulator pytał go, czy może zbawić duszę uprawiając swoje zajęcie, papież zadał mu pytanie, czy ma inne, z którego mógłby żyć. Na co jokulator odpowiedział, że nie. Pozwolił przeto papież, aby żył z tej swojej działalności, wystrzegając się jednak wspomnianych nieskromności i obrzydliwości (Targosz, 1995: 51-53).

Wobec tak rygorystycznych norm religijnych niemożliwością byłoby istnienie na Zachodzie zachowania podobnego *sensu stricto* wschodniemu jurodiuwemu. Owszem nie brakowało świętych szaleńców, jednakże ich ekstrawagancja nie była tak eksponowana i nie nazywano ich wprost szaleńcami czy głupcami. Pewien wyjątek może stanowić, uznany za błogosławionego, Iacopone de' Benedetti urodzony w Todi w 1236 roku. Biografia jego opowiada, że pełnił on w swoim mieście funkcję prokuratora i że wiodł życie lekkomyślne i pełne zbytku aż do 1268 roku, kiedy to zmarła tragicznie jego żona. To traumatyczne przeżycie całkowicie go odmieniło. Dokonała się w nim całkowita metanoia. Od tego czasu biografie podają, że:

był tak wstrząśnięty w swym umyśle i tak skruszony w swym sercu i wyzbyty wszelkich uczuć, że nigdy więcej... nie robił wrażenia rozsądnego człowieka, lecz chodził między ludźmi jak głupiec i obłąkany. (...) Po rozdaniu biednym całego mienia rozpoczął życie wędrownego mnicha i niespełna rozumu chodził po świecie pogardzając samym sobą i dając wyraz tej pogardzie przesadnymi i dziwacznymi aktami pokory i pokuty (Kralowa, 1997: 33)

Iacopone da Todi sam określał siebie mianem świętego szaleńca. Konsekwencją jego nieokiełznanego obłądu była postawa stanowczego przeciwstawienia się obyczajom i tak zwanemu rozsądkowi, rozpaczliwe pragnienie poniżenia się, surowa i pesymistyczna ocena poczynań i instytucji społecznych<sup>7</sup>. W jego zachowaniu tkwiły niewątpliwie elementy gwałtowności, żywiołowości i fanatyzmu. Z surową wiarą religijną łączył ostrą i bezwzględną krytykę kół klerikalnych i władzy kościelnej. Jego stosunek do Boga przybierał postać pełnego niepokoju uczucia złożonego z miłości i przerażenia, radości i udręki. W *Cantico dell' amor superadente* pisał:

<sup>7</sup> Krytyka władz państwowych czy kościelnych w przypadku jurodiuwych, staje się dominująca dopiero po XV wieku. Wcześniej postrzegani są raczej jako skrajni asceci nie angażujący się w sprawy społeczno-polityczne.



Amor de caritate – perchè m'hai sì ferito?  
 Lo cor tutt'hò partito – ed arde per amore.  
 Arde et incende, nullo trova loco:  
 non può fugir però ched è legato;  
 sì se consuma como cera a foco:  
 vivendo more, languisce stemperato;  
 demanda de poter fugire un poco,  
 ed in fornace tròvasse locato.  
 Oimè, do' so menato? – a si forte languire?  
 Vivendo sì, è morire, – tanto monte l'ardore.  
 'Nante che el provasse, demandava  
 amare Cristo, credendo dolzura:  
 in pace de dolceza star pensava,  
 for d'ogni pena possedendo altura;  
 provo tormento qual non me cuitava,  
 che'l cor se me fendesse per calura<sup>8</sup> (cyt. za: Auerbach, 2006: 77-78).

Pieśń ta doskonale wyraża wszelkie niepokoje i lęki. Gorące uczucie przywodzi za sobą szaleństwo, którego nie sposób wyrazić słowami. Niestety biograf nie opisuje dokładnie zachowania Iacopne, więc tym samym niezmiernie trudno zestawić jego postawę z jurodiwymi i znaleźć wspólne punkty odniesienia.

Zachodnie chrześcijaństwo nie wykształciło jednak w pełni modelu świętego idioty. W wiekach średnich pojawiali się święci bardziej ekscentryczni czy stroniący od ludzi asceci. Jednakże w ich wizerunkach brakowało często tego podstawowego wyznacznika jurodstwa, jakim jest udawanie. Święty zachodni, nic

---

<sup>8</sup> Miłości miłosierna, czemuś tak mnie zraniła?  
 Serce me pęknięte i płonie z miłości.  
 Płonie i spala się, nie zna spokoju:  
 Uciec nie może, wszak jest spętane;  
 Jest pożerane niczym wosk w płomieniu:  
 Żyjąc umiera, omdlewa zńekane;  
 Błaga, by mogło uciec odrobinę,  
 Ale w tym piecu będzie jeszcze tkwiło.  
 Ach, gdzie mnie przywiedziono – w męczarnię tak ogromną?  
 Żyjąc umierać – tak wielki jest ów płomień.  
 Zanim poznałem siłę Miłości Chrystusowej,  
 Pragnąłem jej wierząc, że jest słodka:  
 Myślałem, że odetchnę w pokoju i słodczy  
 Pośród wzgórz cichych, z dala od wszelkich trosk;  
 Lecz miast słodczy jest męka, która mnie nie oszczędza  
 I moje serce rozdziera żarem.

nie udaje, nie odgrywa, nie zakłada maski. Czasem prowokuje i zaczepia, ale rzadko kiedy poprzez grzech. Nie posiada także dwoistej natury, nie miesza się w nim sacrum i profanum. Jego egzystencję można percypować w pewnym rozwarstwieniu na dwoje, jednakże elementy sakralne nie współistnieją razem z grzeszną naturą. Jego metanoia dokładnie nakreśla wyrazisty kontur między nimi, którego nie sposób przekroczyć. Święty działa i nawraca, wykorzystując do tego wszelką dostępną mu łaskę i moc Bożą, przez co wystawiony zostaje niejednokrotnie na niezliczone pokusy szatańskie. Jurodiwy natomiast wkłada się do orszaku diabelskiego niepostrzeżenie, a postrzegany jako swój, nie musi toczyć z nim walki. Rozbija zło i występki od środka, eksponując fałsz i obłudę świata.

Różny jest także sposób odbioru świętego przez mieszkańców Europy Zachodniej: nie jest on w oczach tłumu idiotą czy szaleńcem. Jego skrajna asceza i rozmaite formy umartwień cielesnych oraz duchowych wzbudzają często podziw i szacunek, albo też zostają pomijane. Stara się on wtopić w tłum, być niewidocznym dla tego świata, pragnie pozostać w odosobnieniu. Jego język i mowa są logiczne i nastawione na przekazanie konkretnych treści, a cuda, które stają się jego udziałem – ukierunkowane na pomoc bliźniemu. Szaleństwo jego może wynikać jedynie z innego systemu wartości i jako takie, być postrzegane przez odbiorcę jako „dziwne”.

## Bibliografia

- Auerbach E. (2006), *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, przeł. R. Urbański, Bydgoszcz.
- Cierniak U. (1997), *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*, Częstochowa.
- Esslin M. (1976), *Znaczenie absurdu*, przeł. P. Bikont „Pamiętnik Literacki” z. 3.
- Kralowa H. (1997), w: P. Salwa, K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, t. 1, Warszawa 1997.
- Marciniak P. (2004), *Greek Drama in Byzantine Times*, Katowice.
- Panczenko A. (1993), *Staroruskie szaleństwo Chrystusowe jako widowisko*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór tekstów i przekład B. Żyłko, Łódź.
- Sieradzan J. (2005), *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków.
- Targosz K. (1995), *Korzenie i kształty teatru do 1500 r. w perspektywie Krakowa*, Kraków.
- Wodziński C. (2000), *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk.