

Kazimierz Sobotka

Film i sacrum: "Ofiarowanie" Andrieja Tarkowskiego

Łódzkie Studia Teologiczne 3, 207-214

1994

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ SOBOTKA

Łódź

FILM I SACRUM: OFIAROWANIE ANDRIEJA TARKOWSKIEGO

Nakręcony w 1986 r. film *Ofiarowanie* jest ostatnim utworem, zmarłego kilka lat temu na emigracji, rosyjskiego reżysera Andrieja Tarkowskiego. Jest jego duchowym testamentem pozostawionym synowi, a jednocześnie stanowi uwieńczenie twórczej drogi artysty, który wierzył, że sztuka jest „symbolem i obrazem prawdy absolutnej”¹. Po zapoznaniu się zarówno z wypowiedziami twórcy *Ofiarowania* na temat roli i zadań sztuki, jak i z jego filmami, przekonujemy się, że zmierza on w swej twórczości ku doświadczeniu sacrum, pragnąc jednocześnie udowodnić, że sztuka filmowa może to doświadczenie przekazać.

Na to, iż sztuki wizualne są w stanie przekazywać głębsze, duchowe treści, zwrócił uwagę XIX-wieczny francuski malarz realista Gustave Courbet, który swemu obrazowi *Atelier* dał podtytuł *Alegoria realna*. W myśl jego koncepcji, nagromadzenie przedmiotów realnych może nabrać „drugiego”, symbolicznego sensu². Filmy Tarkowskiego zawierają bardzo bogatą symbolikę. Sam autor jednak odrzucał interpretację symboliczną swoich utworów, chociaż jej nie odrzucał. Wypowiadając się na temat własnej twórczości, mówił: „Ludzie zawsze starają się odnaleźć w moich filmach »ukryte« znaczenia. Czyż jednak nie dziwne byłoby robić film, starając się ukryć własne myśli? Moje obrazy nie oznaczają nic więcej ponad to, czym są. Nie znamy tak dobrze siebie samych: niekiedy dajemy wyraz siłom, do których nie można przyłożyć zwykłej miary”³. Otóż wartość *Ofiarowania* polega nie tyle na tym, że jego świat przedstawiony – realna rzeczywistość, losy bohaterów – zawierają łatwe do wyinterpretowania symboliczne odniesienia do tajemnicy ludzkiego losu, ale przede wszystkim polegają na tym, że widz, mając poczucie obcowania z autentycznym życiem i wybitnym dziełem sztuki, tajemnicę tę głęboko przeżywa.

¹ A. Tarkowski, *O sobie i zasadach życia*, [w:] *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, Warszawa 1989, s. 62–63.

² Patrz: M. Porębski, *Artysta i sacrum*, [w:] *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska (opr.), Kraków 1989.

³ A. Tarkowski, *Rzeźbienie w sztuce*, [w:] *Kompleks...*, s. 168.

Nim zajmiemy się bardziej szczegółowym omówieniem środków, jakimi *Ofiarowanie* kreuje doświadczenie sacrum, musimy dokonać krótkiej prezentacji jego fabuły, ponieważ film jest trudno dostępny w Polsce. W Łodzi pokazywany był podczas Forum Kina Europejskiego w 1993 r.

Otóż, rzecz dzieje się w oddalonym od innych siedzib ludzkich, samotnie stojącym nad brzegiem morza, domu – zamieszkałym przez aktora, a jednocześnie sławnego teatrologa, Aleksandra, który porzucił karierę aktorską, ponieważ jak wyznał, zagrażała ona jego poczuciu tożsamości. W podjęciu tej decyzji pomogły bohaterowi narodziny syna, któremu pragnie się obecnie poświęcić, próbując jednocześnie znaleźć na nowo swoje miejsce w życiu. W filmie spotykamy Aleksandra i kilkuletniego już malca nad brzegiem morza, nieopodal domu, a potem w lesie, gdzie snuje, w obecności dziecka, refleksje nad życiem i współczesną cywilizacją. Chłopiec nie może mówić, ponieważ przeszedł operację strun głosowych. Do domu przyjeżdża żona Aleksandra, matka dziecka, dawna wielbicielka talentu aktorskiego bohatera oraz jej córka z pierwszego małżeństwa, a także przyjaciel domu – lekarz o imieniu Wiktor. Trwają przygotowania do uroczystej kolacji z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin Aleksandra. Na kolację zaproszony został również miejscowy listonosz – emerytowany nauczyciel historii, „kolekcjoner niezwykłych faktów”. Zna pisarstwo pana domu i podejmuje z nim dyskusję filozoficzną, w trakcie której dowiadujemy się, że jest wyznawcą filozofii Fryderyka Nietzschego. Aleksandra dręczą katastroficzne myśli, czy wręcz obsesja zagłady świata. Ilustrują ją krótkie wstawki obrazów spustoszenia i powszechnej paniki. Owa obsesja bohatera antycypuje wybuch rzeczywistej wojny, o której informuje w przemówieniu telewizyjnym premier rządu, który prosi obywateli o zachowanie spokoju i pozostanie w miejscach zamieszkania. Wstrząśnięty tym wydarzeniem Aleksander prosi Boga w gorącej, pierwszej w jego życiu modlitwie o odwrócenie zagłady i ślubuje złożenie ofiary z tego, do czego jest najbardziej przywiązany: dziecka, domu, własnej wolności i kontaktu ze światem. Pragnie tylko, by wszystko wróciło do stanu pierwotnego. Bohater spełnia swe ślubowanie: w przedostatniej sekwencji filmu podpala dom, a karetka zabiera go do szpitala psychiatrycznego.

Aleksander dokonuje aktu ofiary całopalnej z wszystkich swoich przywiązań. Jest to jednocześnie akt jego uświęcenia. Zgodnie bowiem z łacińską etymologią słowa, „ofiarowanie” (*sacrificium*) jest wytwarzaniem rzeczy świętych⁴. Ponieważ bohater ofiarował (poświęcił) się Bogu, staje się „świętym” (*sacer*), ale nie w sensie świętości rozumianej jako doskonałość (*sanctitas*), która przysługuje Bogu. Akt ofiarowania jedynie „przenosi” bohatera ze sfery życia potocznego (*profanum*) do sfery *sacrum*. Bohater dokonuje aktu autotranscendencji.

⁴ S. Czarnowski, *Socjologiczne określenie faktu religijnego*, [w:] *Dziela*, t. II, Warszawa 1956, s. 238.

Stwierdzając, iż autor *Ofiarowania* zmierza ku doświadczeniu sacrum miałem na myśli jego świadome dążenie, by filmy dawały szansę przeżycia sacrum. Sam jednak nie chce przesądzać, jak film powinien być odbierany. Oto co na ten temat mówił:

„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”⁵.

Tarkowski realizuje *Ofiarowanie* jako człowiek wierzący i chyba tego samego oczekuje od widza. Nie tworzy jednak dzieła sztuki, które ontologicznie (tu: z racji swej genezy) wpisywałoby się w sferę sacrum. Nie jest to dzieło sztuki sakralnej. Trudno więc uznać za uprawnione nazywanie tego filmu „modlitwą”⁶. Autor pragnie stworzyć dzieło otwarte na różne sensy, które różne kategorie widzów będą odczytywały na swój sposób. Twórca, jak sam deklaruje, pragnie wywołać u odbiorcy przeżycie dramatyzmu losu człowieka, a nie aktu wiary, kontaktu z tajemnicą, a nie Bogiem osobowym. Jednocześnie jednak wprowadzenie do świata przedstawionego filmu dzieł sztuki religijnej (album ikon, obraz *Pokłon Trzech Króli*, *Pasja według św. Mateusza* J. S. Bacha), czy po prostu modlitwa, upoważniają do powzięcia przekonania iż doświadczenie sacrum zawarte w *Ofiarowaniu* ma charakter teofanii. Przełom duchowy, jaki w życiu Aleksandra się dokonuje, ma charakter religijny, a nie filozoficzno-egzystencjalny. Bohater na klęczkach zwraca się do Boga, wypowiadając słowa modlitwy i prosząc go o odwrócenie zagłady świata.

Spróbujmy obecnie, poprzez analizę elementów świata filmu, określić bliżej sposób, w jaki sacrum w omawianym filmie się uobecnia.

⁵ A. Tarkowski, *O swoich filmach*, [w:] *Kompleks...*, s. 285.

⁶ Patrz: T. Sobolewski, *Film jako modlitwa*, „Film na Świecie”, 1986, nr 331/332.

MIEJSCE AKCJI

Miejsce, w którym zamieszkał bohater i w którym odbył się akt ofiary całopalnej, jest miejscem odosobnionym, oddzielnym od zwykłego świata, w szczególny sposób naznaczonym i wybranym⁷. Oto jak miejsce to opisuje Tarkowski w scenariuszu filmu: „Pod zastygłymi w bezruchu sosnami stał ciemny, drewniany dom z wysokim dachem i jasnymi futrynami [...]. W cieniu doliny, spadziście osuwającej się w morze o postrzępionych brzegach, zbierał się dym i stał nieruchomo tworząc gęste opary, w których przydrożne sosny, niby jakieś senne widziadła, melancholijnie wlokły się w dół po kamiennej drodze, do migotliwej, żywej jak srebro zatoki”. Miejsce to zostało też dziwnym i tajemniczym trafem wybrane na siedzibę Aleksandra i jego rodziny, a w konsekwencji – na miejsce dopełnienia ofiary. Oto jak ojciec opowiada synowi historię osiedlenia się tam: „Razem z mamą zatrzymaliśmy samochód akurat gdzieś tutaj [...], gdzieś niedaleko stąd. Dalej poszliśmy pieszo. No i mówiąc krótko, zabłądziliśmy. Byliśmy tu po raz pierwszy. Rozpadał się deszcz; taki drobny, zimny, nieprzyjemny, ot zwykły deszcz, ot zwykły deszcz jesienny. [...] Doszliśmy w końcu do zakrętu, tam gdzie krzywa sosna rośnie i właśnie wtedy wyjrzało słońce, deszcz ustał i pojaśniało wokół, zrobiło się jasno, tak jasno! I w tym momencie żal jakiś chwycił mnie za serce, że to nie ja, to jest że to nie razem z mamą mieszkamy w tym domu, tu, pod sosnami! Bo od tego miejsca już nic wspanialszego być nie mogło i nie będzie. Dom był doprawdy piękny! I zdawało się nam, że jeśli tu zamieszkamy, to szczęście nas nie opuści do samej śmierci”⁸. Okolica jest więc szczególnie piękna: godne miejsce duchowego przełomu artysty. Jest też porośnięta soczystozieloną trawą i drzewami – w odróżnieniu od otaczającej przestrzeni, która jest pusta i pozbawiona roślinności.

Miejsce *sacrificium* Aleksandra jest wyraźnie oddzielone od reszty świata. Słupem granicznym, który widzimy w pierwszej sekwencji filmu i na jego końcu, jest uschłe drzewo, które Aleksander z synem ustawiają w ziemi, traktując je jako ikebanę, ale które ma swoje znaczenie symboliczne. W związku z tym drzewem, ojciec opowiada chłopcu przypowieść o pewnym mnichu, który systematycznie podlewał wodą suche drzewo, które w końcu, dzięki jego wytrwałemu wysiłkowi, zazieleniło się. Tak więc każdy systematyczny wysiłek jest skuteczny. Ożywi się też w końcu wyschła dusza Aleksandra. W końcowej sekwencji filmu chłopiec jest pod drzewem sam i podlewa je wodą. Następnie kładzie się pod nim. Kamera wędruje po pniu drzewa do góry i ukazuje koronę drzewa na tle migocącej wody morza – symbolu życia i kosmogonicznego, Boskiego początku świata.

⁷ Patrz: S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczanie w religii i magii*, [w:] *Dziela*, t. III.

⁸ A. Tarkowski, *Fragment scenariusza „Powiększenie”*, 1987, nr 1/2.

Jak pisze Stefan Czarnowski, poza wydzielonym obszarem sacrum mogą przebywać tylko istoty wybrane⁹. Dla zwykłych śmiertelników jest to niebezpieczne. Taką niezwykłą postacią jest służąca Maria. Listonosz mówi, że Maria czasami go przeraża. Jest bardzo dziwna i ma tajemną moc. Listonosz namawia Aleksandra, by ją odwiedził, by wyszedł poza obszar sacrum. Bohaterowie nie wykraczają jednak poza obszar oznaczony suchym drzewem. Tylko raz Aleksander wychodzi poza tę granicę, kiedy szuka u Marii duchowego wsparcia. Nie wiemy, czy czyn ten nie jest tylko sennym majakiem. Niemniej jednak, po odwiedzinach u Marii (imię symboliczne!) Aleksander zachowuje się jak szaleniec. Upodobnia się do występującego w rosyjskiej tradycji kulturowej szaleńca Bożego – „jurodivego”.

CZAS ŚWIĘTY

Tak jak przestrzeń, również czas ma charakter święty. Oto jak opisuje go w scenariuszu Tarkowski: „Zbliżała się pora białych nocy. W powietrzu panował całkowity bezruch, a słońce skryło się za skały i tylko niebo prześwitywało zza porośniętych lasem szczytów, odbijając się w płytkiej zatoce, której wody rozlewały się spokojnie pomiędzy głazami: od tego widoku błogie uczucie szczęścia ogarniało duszę, jak gdyby czas się nagle zatrzymał”¹⁰. Wiemy, że jest to równocześnie dzień świąteczny: pięćdziesiąta rocznica urodzin bohatera. Dzień świąteczny jest szczególnie przeznaczony do tego, by objawiło się w nim sacrum.

Czas, w którym toczy się akcja filmu, to czas eschatologiczny: nad światem wisi widmo zagłady. Będzie to najprawdopodobniej wojna nuklearna. To właśnie przed nią pragnie bohater uchronić świat – poprzez akt ofiarowania się Bogu.

Przeżyciu sacrum sprzyja również czas filmowy. Film charakteryzuje się wydłużonymi ujęciami, wypełnionymi bezruchem, co nadaje dziejącym się wydarzeniom perspektywę metafizycznej bezczasowości, osiąganą w akcie mistycznej kontemplacji, gdzie czas ulega zawieszeniu. Im intensywniej uobecnia się w danej scenie tajemnica, tym czas się „zagęszcza” i ujęcia są dłuższe.

Zgodnie z teorią Rogera Caillois, sacrum, poza przestrzenią i czasem, naznacza swoim piętnem również rzeczy i osoby¹¹. Poza wspomnianym tu już suchym drzewem, które ma znaczenie symboliczne i wyznacza przestrzeń sakralną, tajemnicze znaczenie otrzymuje również zastawa stołowa w czasie przygotowania urodzinowej kolacji. Służąca Maria, nakrywając stół, powtarza: „Talerze, świece, wino...”. Wśród innych przedmiotów-symboli zwraca naszą uwagę jajko leżące na stole, symbol zmartwychwstania¹². Kamera odkrywa je zaraz po scenie rozmowy

⁹ Patrz: S. Czarnowski, dz. cyt., s. 25–26.

¹⁰ A. Tarkowski, dz. cyt.

¹¹ Patrz: M. Porębski, dz. cyt.

¹² Patrz: W. Kopaliniński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Aleksandra z listonoszem, który go namawia do pójścia do Marii. Jak już zwróciliśmy na to uwagę, po wizycie u Marii, w Aleksandra wstępuje duch Boży. „Naznaczanie piętnem sacrum”, poza odwoływaniem się wprost do symboliki chrześcijańskiej, odbywa się w filmie przy użyciu światła. W domu panuje półmrok. Gęstnieje on wówczas, gdy wzmagą się nastroje tajemniczości lub po to, by umożliwić lepsze operowanie światłem w celu zasugerowania symbolicznego znaczenia przedmiotów. I tak na przykład, wpadająca przez okno intensywnie biała poświata podkreśla biel pościeli i przez to – niewinność dziecka. W scenie wspomnianej już rozmowy Aleksandra z listonoszem, ten ostatni stoi na tle jasnego słupa światła, którego źródła nie widzimy. Światło może pochodzić z zaświatów, a listonosz byłby również posłańcem stamtąd. Sam nie jest jednak tym światłem oświetlony. Czy w związku z tym nie jest posłańcem z nieba? Albo też twórca chce do końca zachować go jako postać tajemniczą?

Nacechowane tajemniczością miejsce, czas akcji, przedmioty i osoby skierowują umysł widza do szukania znaczeń w świecie idei, wymykających się możliwości konceptualizacji, a dających się odczuć z mniejszą lub większą intensywnością w kontakcie z tym tajemniczym światem.

Tomasz Merton¹³, zastanawiając się nad relacjami między poezją i kontemplacją, pisał iż „Możliwy jest [...] pewien rodzaj przyrodzonej kontemplacji Boga właściwy artystom i filozofom [...]”. W przypadku poety „prawdziwie chrześcijańskiego” trudno odkryć granicę między natchnieniem poetyckim a religijno-mistycznym. Poezja, i nie będzie to nadużyciem w stosunku do wypowiedzi Mertona, jeśli powiemy, iż wszelka sztuka, może pomóc w osiągnięciu stanu kontemplacji. Merton zastrzega jednak, iż dotyczy to jedynie wstępnego jej stopnia. Kontemplacji na wyższym etapie intuicja artystyczna może przeszkadzać. Jest to bowiem poziom kontemplacji biernej, wywołanej przez Bożą łaskę – bezpośredni kontakt z Bogiem, „poza wszelkimi obrazami”. Na tym etapie trzeba sztukę poświęcić.

Tarkowski każe też w końcu swemu bohaterowi zamilknąć. Zresztą już na początku filmu Aleksander powtarza za Hamletem: „słowa, słowa, słowa [...]”. Gdybyż człowiek mógł przestać mówić”. Domyślamy się, iż po ofiarnym spaleniu domu, bohater przestał mówić. Rozpoczął nowe życie. Ogień oczyścił go i uświęcił. Niepotrzebne już mu są słowa i rzeczy zapelniające jego otoczenie i wyobraźnię. Możemy domniemywać, że osiągnął stan mistycznego kontaktu z Bogiem, gdzie słowa są bezużyteczne. „Aleksander – jak napisał o bohaterze swego filmu reżyser – jest [...] mimo swego dramatu, człowiekiem szczęśliwym, gdyż w toku wydarzeń odnalazł wiarę”¹⁴. O jaką wiarę chodzi? Wielokrotnie pojawia się w filmie obraz Leonarda da Vinci *Pokłon Trzech Króli*, czyli

¹³ T. Merton, *Poezja i kontemplacja*, „Znak”, 1959, nr 7/8, por.: K. Zwoleńska, *Sztuka a modlitwa*, [w:] *Sacrum i sztuka...*

¹⁴ Patrz przypis 5.

przedstawiający scenę nazywaną w języku liturgii chrześcijańskiej „epifanią”, czyli objawieniem się Chrystusa światu. Obraz ten wielokrotnie nakłada się na ujęcia rozwijającej się fabuły filmu. Tarkowski zdaje się namawiać świat współczesny, który krytykuje za zmaterializowanie, do przyjscia do Chrystusa-Odkupiciela, jak to uczynili Trzej Królowie – reprezentanci chylącego się ku upadkowi świata starożytnego. Z tyłu, za Dzieciątkiem, widzimy drzewo. Jest to rajskie „drzewo wiadomości dobrego i złego”. W czołówce filmu, której za tło służy obraz Leonarda, kamera wznosi się po pniu drzewa i zawisa w zielonej jego koronie. W końcowym ujęciu filmu, jak już wspominaliśmy, kamera podobnie prezentuje koronę suchego drzewa, pod którym leży syn Aleksandra. W tle migoce woda zatoki. Te dwa ujęcia – otwierające i zamykające – wskazują, gdzie człowiek współczesny powinien szukać ocalenia.

Istnieją jeszcze inne analogie między obu ujęciami, które ujednoznaczają ich wymowę. Oto w drugim planie obrazu Leonarda widzimy schody, po których w górę i w dół, jak po drabinie Jakubowej, poruszają się ludzie. Schody pojawiają się w halucynacyjnym obrazie zagłady świata, który to obraz „prześladuje” Aleksandra¹⁵.

Religijna, chrześcijańska wymowa filmu jest niewątpliwa. Bohater filmu, artysta doświadcza sacrum najpierw jak Mertonowski poeta, poprzez akt kontemplacji o charakterze estetycznym. Urzekło go piękno miejsca, w którym dostrzega jednak coś tajemniczo niepokojącego. W tym szczególnym miejscu i okolicznościach przeżywa nawrócenie i osiąga drugi, wyższy etap kontemplacji, gdzie obrazy i przedmioty świata materialnego są już niepotrzebne. Ulegają zresztą zniszczeniu w czasie pożaru. Ogień oczyszcza również samego bohatera z przywiązania do rzeczy materialnych, w czym Aleksander widział grzech główny współczesnej cywilizacji. Jemu samemu udało się wyzwolić od świata rzeczy. Również na wyższym stopniu kontemplacji niepotrzebne są już słowa. Bohater wybiera milczenie i jesteśmy przekonani, że nie jest ono przykrym umartwieniem, ale koniecznym wyciszeniem w obliczu tajemnicy nie dającej się ująć ani w obrazy, ani w słowa.

Na końcu filmu chłopiec mówi: „Na początku było słowo. Dlaczego tak jest, ojczy?” Odpowiedzi ojca nie znamy, ale syn pójdzie chyba w ślady ojca i słów nie będzie u końca jego drogi. Za chwilę kamera pokaże koronę drzewa na tle morza – symbolu Bożej nieskończoności, ku której człowiek zmierza.

¹⁵ Patrz: M. Trofimiencov, *Natiurmort*, „Iskusstvo Kino”, 1992, nr 6, Moskwa.

FILM ET SACRUM:
OFFRANDE D'ANDRIEJ TARKOWSKI

Résumé

Tourné en 1986, le film l'„Offrande” est le testament spirituel de son metteur en scène Andriej Tarkowski. Le monde représenté (réalité, destins des héros) constitue un rapport symbolique au mystère de la vie humaine dont le spectateur est profondément ému. On montre les moyens grâce auxquels l'„Offrande” peut révéler l'expérience du sacré.