

Biblijny wymiar *Ofiarowania* Andrieja Tarkowskiego

MONIKA PIĘTAS

W czasie, kiedy powstawało *Ofiarowanie*, Tarkowski rozważał możliwość realizacji filmu na podstawie tekstów biblijnych. Świadectwem tego zamiaru jest zapis w *Dzienniku* z 1986 roku: *Nakręcić „Ewangelię” i na tym zakończyć? Jak? Jak ją nakręcić? (...) Oczywiście wszystko powinno być poetyckie: z cudami, aniołami, wizjami, głosami, przeczuciami, rozmyślaniami (...) ¹*. Wspominając reżysera, jego bliski współpracownik i montażysta *Ofiarowania* Michał Leszczyłowski potwierdza tę informację i dodaje: *Czuł się jednak jako człowiek zbyt mały i niegodny tak wielkiego dzieła ²*. Warto się zastanowić, czy ślady tego projektu można odnaleźć w *Ofiarowaniu*.

Już we wcześniejszych filmach i wypowiedziach reżysera obecna jest myśl o potrzebie powrotu do źródeł wiary. Zarówno w *Stalkerze*, jak i w *Nostalgii*, Tarkowski zawarł głębokie przekonanie o konieczności odnowy życia duchowego i przyjęcia jego ewangelicznego wzorca. Owa *idée fixe* – konsekwencja rozwoju duchowego rosyjskiego twórcy – stała się myślą przewodnią jego ostatniego filmu.

Związek *Ofiarowania* z Biblią można obserwować na czterech płaszczyznach: tematu, treści, rzeczy przedstawionych oraz elementów formy. Wiele postaci pochodzi z Nowego lub Starego Testamentu, niekiedy wręcz noszą te same imiona (np. Maria). Również w przedstawionych wydarzeniach można odnaleźć biblijny kontekst. Stopione przestrzenie rzeczywistości ekranowej i wyczuwalnego pod jej powłoką świata biblijnego łączy porządek moralny i sens eschatologiczny. W ten sposób dzieło zyskuje charakter medytacji religijnej.

Inicjacja

Już pierwszy, nieruchomy kadr *Ofiarowania* stawia nas w pozycji podróżnika-pielgrzyma. Fragment obrazu Leonarda da Vinci *Pokłon Trzech Króli* jawi się jako zamknięta jeszcze brama. Aby kontynuować duchową peregrynację, musimy zgłębić dwoistą naturę tego przedstawienia. Niczym ikonostas, obraz ten przez swoją fizyczną, widzialną stronę, drogą kontemplacji powiedzie nas ku temu, co Niewidzialne. W granicach kadru mieści się ofiarowujący, dar oraz dłoń, która przyjmuje – to *punctum*, kulminacyjną część dzieła Leonarda według koncepcji „złotej proporcji”. I taka jest esencja omawianego filmu – przyjęcie ofiary.

Dopełnieniem tego wizualnego tytułu jest aria *Erbarne dich* z *Pasji Mateuszowej* Jana Sebastiana Bacha. To lament Piotra, który trzykrotnie wyparł się

Jezusa, jak było zapowiedziane, a potem gorzko zapłakał: *Zmiłuj się, mój Boże, przez wzgląd na me łzy...* Aria ta przywodzi na myśl *Psalm 51(50)* – wezwanie i prośbę pokutnika: *Zmiłuj się nade mną, Boże, w swojej łaskawości...*³. Rozpaczliwy ton tego wybuchu żalu podkreśla solowa partia skrzypiec, której siła i piękno mają źródło w autentycznym zgłębieniu bólu skruszonego człowieka. Albert Schweitzer, wybitny komentator dzieł Bacha, analizując partyturę arii *Erbarne dich*, pisał, że *kontemplujące słowa są (...) śpiewane do muzyki, w której słychać płacz Piotra*⁴.

W ten sposób zmieniony zostaje pierwotny sens *Pokłonu Trzech Króli*. Przestrzenie dzieł Bacha i Leonarda stapiają się, tworząc nową jakość. Dar staje się znakiem ofiary, prześlągnięcia za grzech wyparcia się Boga. W dalszym ciągu introdukcji wertykalny ruch kamery odsłania na obrazie Leonarda korzenie, pień i liście Drzewa Życia. Owo „wznoszenie się” może symbolizować przekroczenie granicy rzeczywistości zmysłowej, „drogę wstępowania”. Jeszcze zanim obraz wygaśnie, słyszymy warstwę dźwiękową następnego ujęcia. Krzyk mew i szum zatoki tworzą iluzję ożywiająca wizję Leonarda. Powstaje złudzenie bycia świadkiem, współtworzenia sceny boskiego Objawienia. Dopiero potem wizualne przestrzenie przenikają się. Suche drzewo sadzone przez Aleksandra staje się nośnikiem biblijnego symbolu.

Obraz Leonarda jeszcze wielokrotnie powróci w filmowej opowieści, ukazując swą tajemniczą, spirytualną zawartość. Tarkowski zanotował w 1985 roku: *„Pokłon Trzech Króli” jest wstrząsający*⁵. W filmie myśl tę wyraża listonosz Otto, mówiąc: *Boże, jaki straszny! Leonardo zawsze mnie przeraża...* Co zobaczył? Dwa światy oddzielone od siebie ciemnym grzbietem wzgórza, na którego krawędzi kładzie dłoń bezskrzydły anioł. Pośrodku Maria, a na jej kolanach Chrystus jako Pantokrator. Kompozycja piramidalna dzieli obraz na dwie połowy, których ramy współtworzą narożne postaci: Święty i Rycerz. Dwie kontrastujące postawy: mądry starzec pokornie kontemplujący tajemnicę Epifanii oraz butny młodzieniec w zbroi, jedyny wzgardliwie odwrócony od cudu, który się dokonał. Kim są postaci zamykające „wibrujący łuk” pierwszego planu? Jakich bram strzegą?

Ów Święty byłżeby to święty Piotr? Po prawicy Chrystusa panuje pogoda i harmonia. Wyidealizowane, łagodne oblicza wskazują na pobożne skupienie, godność, spokój, głęboki szacunek i świątobliwą kontemplację. Między te błogosławione postaci został wpleciony anioł. Surowość konturu jest łagodzona przez malarskość i plastyczność przedstawianych fizjonomii. Tonacja stopniowo ulega rozjaśnieniu, aż do ogarnięcia niebiańskiej strony blaskiem.

Po lewicy Chrystusa – niepokój i wzburzenie, rozpaczliwe gesty. Ekspresja męczeństwa i cierpienia określa intensywność odczuć podkreślonych przez ostre linie rysunku. Dynamikę infernalnej części obrazu tworzy rytmiczne zróżnicowanie jasnych i ciemnych elementów. Dominuje półcień, wyraźny jest niedostatek światła, a narożną postać młodzieńca spowija głęboka czerń. Ów Rycerz, byłżeby to Szatan?

Tym, co mogło przerazić listonosza w obrazie Leonarda, jest wpisanie w spokojną biblijną scenę profetycznej wizji sądu ostatecznego z Chrystusem jako Sędzią oraz ze zbawionymi i potępionymi. Taka dwuznaczność przedstawienia wynikała ze stosowanej niekiedy przez malarzy tego okresu symboliki. Andrea

Mantegna, malując *Świątą rodzinę*, ukazał małego Jezusa spowitego w pośmiertne bandażę. W ołtarzu z Isenheim Grünewald tę samą starą, postrzępioną tkaninę, w którą owinięty był Nowonarodzony, przeznaczył na jego okrycie w scenie ukrzyżowania. U Leonarda – Jezus, mimo dziecięcego ciała, ma fizjonomię dojrzałego człowieka.

Dostrzeżenie w *Pokłonie Trzech Króli* wizji sądu ostatecznego uzasadniają dramatyczne wydarzenia rozgrywające się na drugim planie. Ruiny budowli, po której schodach zbiegają przerażeni ludzie, dynamika jeźdźców na rozszalałych koniach i chaos walki – to wszystko składa się na obraz zapowiadanej przez świętego Jana Apokalipsy. Upadek tego świata, jego przypadkowość oraz tumany pyłu i kurzu, które przysłaniają i tak niedokładny obraz, silnie kontrastują z logiczną i konsekwentną geometrią form na pierwszym planie. Tylko czarna skorpupa wzgórza zdaje się realna, za nią jest plansza, szkic, niedokończony rysunek. To symbol władzy boskiego porządku nad ludzkim działaniem i losem.

W Leonardowskim ujęciu tematu klęcząca postać składającego ofiarę maga, wyciągnięta dłoń Jezusa oraz podwójne schody antycznej budowli wyznaczają linię przekątną, biegnącą z prawej dolnej ku lewej górnej stronie. Taki kierunek kompozycji diagonalnej, kojarzony z wartością zstępującą, wydobywa nowe wartości, rodzi niepokój i wzmaga napięcie. Zwieńczeniem przekątnej jest tajemnicza symetria fragmentu obtłuczonego łuku ruiny, podkreślona lustrzanym, choć niewyraźnym odbiciem rosnącego po prawej stronie drzewa.

Przestrzeń – obrazu i rzeczywistości przedstawionej w filmie – przenikają się jeszcze kilkakrotnie. W pokoju Aleksandra wisi reprodukcja dzieła pokryta szkłem, w którym znajdują swoje odbicia: czarny kontur drzewa, potem twarz Aleksandra. To zespolenie się przestrzeni tworzy nowy sens, wskazuje drogę. Bohater widzi siebie jak w zwierciadle, które nie tylko odbija obrazy, ale je wchłania, tworząc nową rzeczywistość. „Lustrzana” powierzchnia oprawy *Pokłonu Trzech Króli* pełni więc rolę drzwi, przez które Aleksander przedostaje się do biblijnego świata Leonarda. Kolejne „wpisanie” bohatera w scenę ofiarowania daru jest momentem jasnowidzenia, znakiem tego, co mu przeznaczone. *Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarz w twarz* (1Kor 13,12). O poranku, kiedy niebezpieczeństwo już minęło, Aleksander z trwogą dostrzega swoje niewyraźne odbicie w małym, zniszczonym lusterku ukrytym w szafie. To przypomnienie o obiecaniej ofierze, o konieczności jej spełnienia.

Jest w *Ofiarowaniu* scena, w której, odwrotnie do opisanych wcześniej sytuacji, przedstawienie Leonarda rodzi się z układu ciał, oświetlenia i gestów postaci wyreżyserowanych przez Tarkowskiego. To ujęcie, w którym skupieni przy stole gospodarze wraz z gośćmi i służącą dowiadują się z telewizji o rozpoczęciu wojny. Postaci w salonie są nieruchome, zastygłe w pełnym grozy oczekiwaniu. Służąca Julia powtarza gest zdumionego i przerażonego starca z infernalnej części obrazu Leonarda. Wiktor, odwracając twarz w stronę Aleksandra, przypomina fizjonomię narożnej postaci Rycerza. Z Leonardowskiego przedstawienia oglądamy więc tylko stronę potępionych. Między nich wchodzi Aleksander, początkowo nierozumiejący sytuacji, potem świadomy swej roli. To w nim można odnaleźć postać maga składającego dar. W scenie tej mrok przecinają smugi błękitnego światła.

Trzy dary

Symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że dzień złożenia obietnicy ofiarowania – to urodziny Aleksandra. On sam powie: *Na ten dzień czekałem całe życie*. I Aleksander, podobnie jak przyjmujący pokłon magów Nowonarodzony, dostaje trzy osobliwe dary.

Ofiarowany przez Wiktora album sztuki staroruskiej przypomina o czystym i ascetycznym wzorcu wiary, jaki reprezentowali święci prawosławni. Ikony, pisane według dogmatycznych formuł kanonu, mają uczyć prawdy. Zawarte w materialnej, „cielesnej” warstwie obrazu treści symboliczne – drogą kontemplacji – umożliwiają bezpośredni kontakt z istotą boską. *Drewniana deska staje się żywym organem, miejscem spotkania między Stwórcą a ludźmi* ⁶.

Aleksander dostrzega przepaść między współczesną wizją człowieka a ideałem zawartym w sztuce staroruskiej. Fascynuje go wpisana w materię, ucielesniona, żywa wiara. *Co za przedziwny arystokratyzm, uduchowienie, mądrość i jednocześnie taka wprost dziecięca, naiwna prostota!* ⁷ Na odśłanianych kolejno kartach albumu migoczą: złoto, biel oraz *jasnoczerwone jak ogień fałdy szat* ⁸. Dominuje jaskrawa purpura, która w ikonografii prawosławnej oznacza mękę Chrystusa i jego zmartwychwstanie. To również jedna z podstawowych barw rytualnych, związana z zasadą życia, z krwią oraz ogniem. W Biblii – za czerwienią kryje się grzech, pokuta i krwawa ofiara.

Oprócz monografii staroruskiej ikony Wiktor daje Aleksandrowi także wino. Ten prastary napój, któremu przypisywana jest moc wtajemniczenia i błogosławieństwa, pojawia się w *Ofiarowaniu* nieprzypadkowo. Chrześcijananie – „krwią winnego grona” zastępują tę ofiarną, *która za wielu będzie wylana* (Mk 14,24). Przywołany w ten sposób emblemat Ostatniej Wieczerzy jest dla bohatera zapowiedzią cierpienia i ofiary, ale także późniejszego oczyszczenia.

Drugi prezent przynosi Otto, wyznając: *Każdej rzeczy, którą się ofiarowuje, jest zawsze jakoś żal. Inaczej cóż to byłby za dar?* ⁹ Fraza ta ukazuje istotę poświęcenia, sens ofiary, która zawsze musi być wyrzeczeniem. Aleksander dostaje mapę Europy z końca XVII wieku – kartograficzny obraz skończoności ziemskiego świata, w dodatku niedokładny, pełen zniekształceń. Ten żółtkły ze starości arkusz papieru z naniesionym na niego zarysem lądów i mórz ukazuje małość i znikomość materii – dotykającego ludzkiego świata. Wskazówka Otto jest wyraźna: nie podążaj za tym, co ziemskie, osiągalne, co można zmierzyć i mniej lub bardziej dokładnie odtworzyć. To marność nad marnościami, której jedynym śladem istnienia może być kiedyś nietrwały skrawek papieru.

Najdziwniejszy jest dar Chłopca, którego Aleksander *notabene* nie dostał, ale znalazł. Miniatura domu – to odpowiedź na pytanie ojca – *Czy kochasz swój dom, synku?* ¹⁰ Nie można kochać rzeczy materialnych, bo są powtarzalne, przypadkowe. Pomniejszenie pozwala Aleksandrowi dostrzec nikłość posiadanych dóbr w porównaniu z tym, dla czego je poświęci. Wymowa prezentu jest zbyt oczywista, toteż budzi w Aleksandrze przerażenie i niejasne przeczucie tego, co nastąpi. W pustą przestrzeń pada tajemnicze i złowieszcze pytanie: *Który z was to zrobił?*

Tajemnicę tego daru znały trzy osoby: Otto, Maria i Chłopiec. Zestawienie postaci nie jest przypadkowe. To błazni, wtajemniczeni, rozumiejący konieczność misji Aleksandra, oczekujący cudu i wierzący w cud. *Czyż nie są oni wszy-*

scy duchami przeznaczonymi do usług, posłanymi na pomoc tym, którzy mają osiągnąć zbawienie? (Hbr 1,14)

Goście wieczery Aleksandra

Oprócz domowników, służby i zaproszonych przyjaciół w urodzinowy wieczór do domu Aleksandra przybywa ktoś jeszcze. Obecność Nieznajomych, choć poświadczona w filmie wielokrotnie, może rodzić zrozumiałe wątpliwości, gdyż są to istoty niematerialne. To aniołowie, wewnętrzni przewodnicy, duchy pozbawione ciała, pośredniczące między Bogiem a człowiekiem.

W języku greckim *angelos* znaczy tyle, co „zwiastun”, „poseł”. Tak określano w Starym Testamencie niekiedy samego Boga objawiającego się, bądź też jego bezpośredniego wysłannika. Święty Tomasz z Akwinu, pisząc traktat o niebiańskich posłańcach, określił ich jako „czyste intelekty” przybierające materialne ciała w zależności od własnej woli lub charakteru spełnianych zadań. Te duchowe istoty mogą się objawiać w formie myśli, snów, wizji, a także intuicji. W angelologii znane są przypadki przybierania przez nie kształtów zwierząt oraz postaci ludzkich. Anioły często pojawiają się w sytuacji zagrożenia – jako odpowiedź na lęk. Wtedy ich rola polega na byciu stróżem człowieka, jego szczególnym opiekunem duchowym. Podobnie jak kruki, które karmiły Eliasza na pustkowiu, te niosące ukojenie istoty są widocznym znakiem łaski i nieustającej boskiej opatrności. Andriej Tarkowski w jednym z wywiadów powiedział: *Są chwile, kiedy czuję, jak ktoś bierze mnie za rękę i prowadzi*¹¹.

Uważne „wczytanie się” w treść filmowych obrazów rosyjskiego reżysera pozwala dostrzec pojawiające się niekiedy zagadkowe postaci o charakterystycznym dla ikonografii chrześcijańskiej wyglądzie anioła. Ubrane w białe, powłóczyste szaty, ciche i uduchowione istoty są pozbawione określonej płci. Ich obecność świadczy o przenikaniu się świata przedstawionego filmu ze sferą *sacrum*. Przykładem takiego obrazowania jest wizja domu rodzinnego bohatera *Nostalgii*, gdzie widoczna w tle anielska postać strzeże tego fragmentu wewnętrznego pejzażu.

W *Ofiarowaniu* aniołowie są obecni w wieloraki sposób. Już w omawianym wcześniej pierwszym ujęciu kontemplującym dzieło Leonarda da Vinci wertykalna jazda kamery odśladania dwie postaci stojące na straży Drzewa Życia. Ich podobieństwo fizyczne, wręcz fizjonomiczna powtarzalność wskazuje na uczynienie z ciała wyłącznie atrybutu widzialności. Pod ludzką postacią ukryta jest surowa energia boskości, którą zdradza mistyczny spokój oblicza. Istoty te są męsko-żeńskie (gr. *andrógynos*). Pobożne skupienie, wewnętrzna pogoda, a zarazem pokora i głęboko pojęta tajemnica wpisana w wyraz ich twarzy – to niewątpliwe oznaki obcowania z *sacrum*.

Oprócz stróżów Drzewa Żywota w przedstawieniu Leonarda można dostrzec jeszcze dwie istoty tego rodzaju. To anioł podtrzymujący czarną skorupę wzgórza oraz inny, wmieszany w tłum zbawionych. Leonardowskie ucieleśnienia „czystych myśli” są bezskrzydłe – to nawiązanie do najwcześniejszych przekazów biblijnych. W Księdze Rodzaju opisana jest wizyta, jaką Abrahamowi złożyli w Mamre trzej zwyczajnie wyglądający mężczyźni. Zasiedli wraz z gospodarzem pod dębami i spożyli z nim posiłek. Jednym z tajemniczych gości był sam



Jahwe. Objawiając się, nadprzyrodzone istoty przybrały ludzkie postaci, pokonując tym samym granicę między Niewidzialnym a Widzialnym, między myślą a materią.

Tak też dzieje się w *Ofiarowaniu*, gdzie zwiastuni boskich intencji zostali ucieleśnieni w postaciach Otta, Marii i Chłopca. Jednak zanim opiszę tych duchowych przewodników Aleksandra, chciałabym wskazać na obecność niematerialnej, choć materię niszczącej, siły – Anioła Śmierci.

Jeden ze scenariuszy, będący wczesną wersją *Ofiarowania*, miał nosić tytuł *Tanatos* lub *Wielki Tanatos*. Jednak Tarkowski zrezygnował z tego pomysłu, prawdopodobnie z obawy przed łatwym odsłonięciem zasadniczej treści przyszłego filmu. W ostatecznej postaci dzieła mitologiczną, skrzydlatą personifikację Śmierci zastąpił Anioł Niszczyciel – biblijna siła karząca, która zsyła na ludzi klęski i nieszczęścia. Wbrew powszechnemu mniemaniu, nie jest on uosobieniem zła, ale Bożej sprawiedliwości. Nadchodząca katastrofa ma przynieść zgubę tym, którzy na to zasłużyli. Ofiara Aleksandra sprawi, że Bóg *nie pozwoli Niszczycielowi wejść do tych domów, aby (...) pozabijał* (Wj 12,23).

Milcząca obecność Niewidzialnego jest wielokrotnie zaznaczana w tkance filmowych zdarzeń. Podczas rozmowy w salonie na wiadomość o nadejściu Otta otwierają się oszklone drzwi szafy. Kiedy następuje atak i przez pokój przebiegają przerażone kobiety, z jednej z półek tego kosztownego mebla spada szklane naczynie z mlekiem. Jednak zanim to się stanie, tuż przed obiektywem kamery przesuwają się postać w zwiewnej szacie spowita w delikatny muślin. Ta subtelna tkanina przypomina ledwie widoczny welon skrzydeł anielskich z obrazów Botticellego, welon, za pomocą którego artysta podkreślał boskość osoby. Mleko dotknęło już brzegu naczynia i spada, ale ruch ten jest zwolniony. Dopiero po przejściu pozbawionej ostrości obrazu postaci szkło z brzękiem rozbija się o podłogę.

Motyw rozlanego mleka bywa w filmach Tarkowskiego oznaką nadmiaru posiadanych dóbr materialnych. Takie znaczenie ma w *Zwierciadle*, w „scenie z kołczykami”, kiedy nędznie ubrany, bosi chłopiec, czekając na matkę, obserwuje „mlekiem płynące” wnętrze bogatego domu. W *Ofiarowaniu*, poza podkreśleniem zbędnej obfitości ziemskich dóbr, motyw ten może być zapowiedzią przyjęcia przyszłej ofiary Aleksandra. W liturgii wczesnego Kościoła używano niekiedy mleka przy chrzcie – na znak błogosławieństwa i obietnicy zbawienia.

Kontaktu z bezieleśną, metafizyczną istotą doświadcza Otto w scenie tajemniczego omdlenia. Nikt nie zna przyczyny upadku listonosza, a sam poszkodowany stwierdza: *Dotknął mnie zły anioł*. W scenariuszu ta kwestia ma nieco inną postać: *To jakiś niedobry anioł trącił mnie skrzydłem*¹². Druga wersja odpowiedzi listonosza znajduje potwierdzenie w obrazie. Oglądając to ujęcie klatka po klatce, można zauważyć, że spokojnie stojący Otto nagle, bezpośrednio przed upadkiem, wykonuje obronny gest ręką, jak człowiek znenacka uderzony. Listonosz, świadomy obecności niematerialnej istoty, stwierdza: *My jesteśmy ślepi, nic nie widzimy*.

W pierwszym wersecie *Apokalipsy Św. Jana* czytamy: (...) *a On wystawszy swojego anioła oznajmił przez niego za pomocą znaków słudze swojemu...* Otto, przyjaciel Aleksandra, jest listonoszem, a więc posłańcem. Niewiadome jest jego pochodzenie, przedstawia się jako emerytowany nauczyciel historii i kolekcjoner

zdarzeń, w wolnym czasie pracujący na poczcie. Jego rola wysłannika rozpoczyna się już na wstępie opowiadanej historii. W scenariuszu, tuż przed oddaniem telegramu Aleksandrowi, Otto wypowiada znamienne słowa: *Zapanowała w niebie cisza jakby na pół godziny* (Ap 8,1) ¹³. Fragment *Apokalipsy Św. Jana*, skąd pochodzi ten ustęp, to opis otwarcia siódmej pieczęci – poprzedzający sprowadzenie gniewu Bożego na świat. Zanim nastąpi pierwszy grzmot zwiastujący nadchodzącą katastrofę, Otto oddaje Aleksandrowi depezę, którą – na prośbę adresata – sam w sposób ceremonialny czyta. *Niech Bóg ześle ci szczęście, zdrowie i pokój* – w pozdrowieniu tym zawarta jest obietnica ocalenia i duchowej opieki. Pod koniec spotkania osobliwy listonosz poucza Aleksandra: *Jeśli wierzy się naprawdę, to tak jest. Kto wierzy, że spełni się to, co mówi, tak mu się stanie*. To przestroga przed mocą słowa, ale i zwiastowanie tego, co musi się wydarzyć.

Inny przejaw anielskiego posłannictwa Otta – to jego nocna wizyta u Aleksandra. Dzieje się to podczas snu głównego bohatera, tuż po jego modlitwie i obietnicy złożenia ofiary. Listonosz dostaje się do pokoju Aleksandra przez okno, używając drabiny. Pora oraz sposób jego nadejścia przywodzą na myśl sen biblijnego patriarchy. Księga Rodzaju opowiada, że Jakub, zasnawszy, ujrzał drabinę sięgającą nieba, po której wchodzili i schodzili aniołowie, oraz wspartego na niej Pana. Ta wizja jest objaśniana jako znak wszechobecnej opatrności boskiej. Aniołowie wstępujący symbolizują modlitwy i pragnienia, a zstępujący – bożą łaskę. Drabina, która łączy ziemię z niebem – otwiera drogę duchowemu wznoszeniu się, a jej szczeble to kolejne stopnie wtajemniczenia. Motyw ten wielokrotnie pojawia się w *Ofiarowaniu*: począwszy od schodów świątyni antycznej z dzieła Leonarda, przez ich oniryczny obraz w wizjach Aleksandra, silnie akcentowany, „schodkowy” ornament kominka, aż do omawianej drabiny.

Wykładnię Jakubowego snu można zastosować do wyjaśnienia tajemniczej wizyty listonosza-anioła. Modlitwa Aleksandra została wysłuchana. Pokonał zwodniczą logikę ludzkiego rozumu i dzięki wierze – doświadczył odpowiedzi Boga. Zdarzenie to ma charakter objawienia: Otto przekazuje bardzo ważną informację, że ostatnim ratunkiem jest miłość Marii. W trakcie tej wizyty Aleksander okrywa się białą płachtą, jak kapłan uczestniczący w liturgii.

Walka z Aniołem

Kim jest Maria? Ewangeliczne imię, a także czystość i prostota sugerować by mogły biblijną proveniencję tej postaci. W jej przedstawieniu zawarta jest jednak pewna dwuznaczność: skromność, dobroć i religijność współgrają z tajemniczością, demonizmem i skłonnością do czarów.

Podobnie jak w przypadku listonosza niejasne są okoliczności pojawienia się Marii w otoczeniu Aleksandra. Wiadomo tylko, że przybyła z Islandii i mieszka w sąsiedztwie Otta, z którym łączy ją nieokreślona zażyłość. Jej tajemniczość wzmacnia ciemny strój. *Czasami mnie przeraża* – mówi o niej Adelajda. Maria przybywa, by służyć rodzinie Aleksandra i czyni to z pokorą i dobrocią.

Scena przygotowania kolacji, kiedy po raz pierwszy pojawia się Maria, ujawnia jej wtajemniczenie. Po otrzymaniu stosownych poleceń służąca zwraca się wprost do kamery (a więc w stronę widza), mówiąc: *Talerze, świece, wino*. Wy-

mawiając z namaszczeniem nazwy atrybutów liturgii, zdradza tym samym swój świadomy udział w ofierze, która ma być niebawem spełniona.

Nocna wyprawa Aleksandra do Marii, balansująca na granicy rzeczywistości i snu, może być odczytana jako podróż wewnętrzna. Za taką interpretacją przemawia sposób realizacji tej sekwencji. Barwa i oświetlenie są zbliżone do tych, których użyto w scenach wizyjnych. To monochromatyczna sepia, nawiązująca do koloru nieukończony podmalówki na desce Leonarda. Również treść tej sekwencji jest głęboko introspekcyjna. Bohater przez „spowiedź” doświadcza wewnętrznego oczyszczenia.

Jeszcze zanim Aleksander wejdzie do domu Marii, który *notabene* wcześniej ujrzał we śnie, przebiega przed nim dwukrotnie stado zabłąkanych owiec. Zwierzęta te symbolizują dobro, łagodność i uległość, gdyż są to stworzenia bezbronne. *Wszystcyśmy pobłądzili jak owce, każdy z nas się obrócił ku własnej drodze, a Pan zwał na Niego winy nas wszystkich* (Iz 53,6). W ikonografii chrześcijańskiej owca – jako szczególnie zwierzę ofiarne – często jest prefiguracją umęczonego Chrystusa.

Maria to osoba głęboko religijna; zdradza to ascetyczny charakter jej domu. Jest tam krucyfiks, a także fisharmonia – instrument używany w mniejszych kościołach zamiast organów. Taki wygląd wnętrza przywodzi na myśl małą kaplicę, czyli w kontekście poprzednich rozważań „owczarnię”. Surowość i prostota tego domu silnie kontrastują z przepychem willi Aleksandra.

Skojarzenie mieszkania Marii ze świątynią potwierdza się później, gdy zaraz po wejściu bohatera kobieta obmywa mu rytualnie dłonie. Ów gest w tradycji biblijnej jest znakiem nieskalanego sumienia i czystości moralnej. W taki sposób człowiek niesłusznie oskarżony motywuje swoje wołanie o Bożą sprawiedliwość; w *Psalmie 26 (25)* czytamy: *Uniwam moje ręce na znak niewinności i obchodzę Twój ołtarz, Panie* (Ps 26,6). Podobnie brak swojej winy zastrzega Poncjusz Piłat, kiedy wobec tłumu zanurza dłonie w wodzie, mówiąc: *Nie jestem winny krwi tego Sprawiedliwego. To wasza rzecz* (Mt 27,24). W *Ofiarowaniu* nie poznajemy przeszłości bohatera, ale obnaża on swoje wnętrze w monologach skierowanych do syna. Na ich podstawie można sądzić o jego czystości moralnej, dziecięcej wręcz niewinności i lęku przed grzechem. Aleksander, żyjąc we względnym odosobnieniu, w symbiozie z przyrodą i z dala od światowego zgiełku, wydaje się dobrze przygotowany duchowo do spełnienia przeznaczonej mu misji – złożenia ofiary całopalnej.

W domu-świątyni Marii bohater gra fragment preludium Bacha, po czym rozpoczyna swą opowieść-spowiedź. Historię o pięknie dzikiego ogrodu, utraconym na skutek uprawy przez człowieka, można odczytać jako oskarżenie kultury i cywilizacji, które przez nieustanną ingerencję zniszczyły pierwotną wartość natury.

Jednak właściwym celem wizyty bohatera u Marii było polecenie Otta, by – przez wzgląd na jej *szczególną właściwość* – *położyć się z nią* i w ten sposób uratować świat przed zagładą. Nie rozumiejąc takiej drogi postępowania, ale ufając dobrej intencji listonosza, Aleksander zdecydował się na ten ostateczny, zdawać by się mogło irracjonalny czyn. Czym było owo *położenie się z Marią* – rozpaczliwym poszukiwaniem miłości przez człowieka, który stracił już wszelką nadzieję czy też starotestamentową walką o błogosławieństwo? Obydwa przypuszczenia wydają się słuszne.

Odniesienie do historii biblijnego patriarchy ujawniło się już przy tajemniczych odwiedzinach Otta; tym razem nawiązanie dotyczy najbardziej przełomowego wydarzenia w dziejach Jakuba-Aleksandra. Przypomnijmy fabułę biblijną: *Gdy zaś wrócił i został sam jeden, ktoś zmagał się z nim aż do wschodu jutrzenki, a widząc, że nie może go pokonać, dotknął jego stawu biodrowego i wywichnął Jakubowi ten staw podczas zmagania się z nim. (...) i pobłogosławił go na owym miejscu* (Rdz 32,25-26,30). Tajemniczy pojedynek z Bogiem, którego reprezentuje tu Anioł, wygrywa człowiek. A korzyścią, jaką odnosi ze zmagani z niebiańską istotą, jest niejako wymuszone błogosławieństwo. W przypadku Aleksandra można interpretować to bosko-ludzkie starcie jako rodzaj walki duchowej uwiecznionej zwycięstwem. Potrzeba odnowy wiary, modlitwa i obietnica ofiarowania zostają wysłuchane. Odpowiedzią Boga jest miłość Marii i koniec wojny. Ale każdy dar ze swej natury jest wiążący, zobowiązuje do wzajemności. W tym znaczeniu ofiara Aleksandra jest konieczna.

Prawdziwym poświęceniem jest, gdy dla dobra wyższego oddajemy dobro w swej istocie niższe, ale niezwykle dla nas cenne. Ma to sens tylko wtedy, jeśli ofierze tej towarzyszy ból i cierpienie. Dlatego dano Aleksandrowi ukochanego syna, piękny dom, dobrą pozycję społeczną i materialną, a na koniec to, czego mu brakowało – szczerą miłość prostej kobiety. Radość posiadania i wynikające z niej szczęście ziemskie zrodziło tym większy ból konieczności oddania tego, co się kocha. Dlatego Aleksander o poranku, tuż przed dokonaniem swej powinności, płacze, a na znak cierpienia i żałoby wkłada czarną szatę z wyhaftowanym z tyłu znakiem jin i jang. Odpowiedzią Boga będzie oczyszczenie i moralna odnowa bohatera.

Koniec na wpół realnej wizyty w domu Marii zbiega się z doznaniem wizyjnym, podczas którego słychać odgłosy walki, drżenie szkła (które tutaj może oznaczać lęk), szloch mężczyzny i uspokajający kobiecy szep. Po tym widzeniu Aleksander, niczym bohater Prousta, budzi się we własnym łóżku – co potwierdza hipotezę podróży wewnętrznej. Ocknąwszy się, woła matkę, jak mały chłopiec, którego dręczył zły sen. Podobnie pierwszym uczuciem Jakuba, po dokonaniu odkrycia, że walczył z Bogiem, była bojaźń, gdyż kontakt z bóstwem oznaczał niebezpieczeństwo śmierci. Reakcja Aleksandra jest więc przejawem pierwotnej pobożności. Jedynym widocznym śladem stoczonej walki z Aniołem jest fakt, że Aleksander wyraźnie kuleje i dolegliwość ta nie opuści go do końca filmu. *Słońce już wschodziło, gdy Jakub przechodził przez Penuel, utykając na nogę* (Rdz 32,32).

Wieczny powrót

Rola, jaką w *Ofiarowaniu* odgrywa syn Aleksandra, jest najbardziej enigmatyczna i zdaje się – najważniejsza. Już sam jego wygląd wskazuje na ukrytą w nim Tajemnicę. Obszerne, jasne nakrycie głowy zasłania nieznana twarz, biały bandaż chroni szyję, biały w większości jest także strój Chłopca. Biel jest kolorem czystości i niewinności; może też wyrażać odnowę życia duchowego. W *Nowym Testamencie* barwa ta pojawia się jako atrybut aniołów.

Znamienne że Chłopiec nie ma imienia. Jest czystą potencją, pierwiastkiem boskiej energii, prapoczątkiem. Jego wątłe i giętkie ciało to siedlisko życiodajnej

mocy i pełni możliwości, bo jak mówił Stalker, *słabość jest wielkością, a siła marnością*. Ten *jurodivny*, bohater wcześniejszego filmu Tarkowskiego – modląc się o to, by ludzie stali się *bezradni jak dzieci* – trawestuje słowa Mateuszowej ewangelii: *Jeśli (...) nie staniecie się jako dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego* (Mt 18,3). Dziecięcy wiek nawiązuje do stanu przedgrzesznego – osobliwej niewiedzy, dzięki której możliwy jest nieskażony stosunek do życia. Jednocześnie otwartość i świeżość tak młodego umysłu pozwala mu przyjąć irracjonalność boskiego wymiaru świata. Przykładem takiego mistycznego dziecięcia jest dwunastoletni Jezus, którego zrozpaczona matka znajduje w świątyni pocuczającego mędrców.

Na skutek choroby gardła Chłopiec musi milczeć, co podkreśla tajemniczy stan jego „zaślониęcia” przed światem. *Na początku było Słowo* – mówi Aleksander – *ale ty jesteś niemową tak jak ryby*. W tej zabawnej konstatacji kryje się głęboki sens: ojciec, dopatrując się w osobie syna szczególnego daru od Boga, zastanawia się nad jego znaczeniem. Boska natura początkowego Słowa (Logosu, Prarozumu), zostaje przeciwstawiona ludzkiej, niedoskonaliej, którą symbolizuje ryba. Podobną prefigurację można odnaleźć w ewangelicznej przypowieści o obfitym poławie, przytoczonej przez św. Łukasza. Tam Jezus, powołując Szymona Piotra na swego ucznia, powiedział: *Nie bój się, odtąd ludzi będziesz łowił* (Łk 5,10).

Dziecięce igraszki Chłopca, których świadkami jesteśmy w pierwszej sekwencji filmu, tylko na pozór są zabawą. Przywiązanie roweru Otta liną do krzewu można rozumieć jako próbę powstrzymania go oraz pytanie o możliwość odwrócenia biegu wydarzeń, o których Chłopcu wiadomo, że mają nastąpić. Godna uwagi jest też scena skoku, a właściwie nagłego opadnięcia dziecka na plecy ojca. Fragment ten, przez wzgląd na jego szczególne znaczenie dla całości filmu, wymaga dokładnej analizy.

Scena rozpoczyna się odejściem Aleksandra i jego syna od reszty osób w celu *dokończenia rozmowy*. Początkowo pusta przestrzeń zaczyna się zagęszczać. Karłowate pojedyncze drzewa ustępują wysokim i prostym, tworzącym zagajnik. Aleksander siada pod jednym z nich wraz z synem, przytulając go. Kadr ten przypomina przedstawienie *Burzy*, w której wenecki malarz Giorgione ukazał nagą bezbronną kobietę chroniącą swe dziecko przed rozszalałym żywiołem. Tajemniczą i złowieszczą aurę tego obrazu tworzą ciemne, prawie czarne kontury drzew, zachmurzone niebo i rozcinająca je błyskawica. Podobny nastrój przeniknie omawiany fragment filmu.

Chłopiec delikatnie opuszcza objęcia ojca i nie podnosząc się z kolan, okrąża pień, o który wspiera się siedzący Aleksander. W ustach białego ubranego dziecka tkwi łodyżka kwiatu. Obraz taki wywołuje skojarzenie z gołębicą, która po tym, jak wysłał ją Noe, powróciła, *niosąc w dziobie świeży listek z drzewa oliwnego* (Rdz 8,11). W nawiązaniu do tej historii zieloną gałązkę w ustach Chłopca można odczytać jako symbol wiecznie odradzającego się życia, nadziei i błogosławieństwa Bożego.

W dalszej części sceny wzmagą się wiatry będący w filmach Tarkowskiego wyrazem lęku przed nieznanym, przed tym, co może nadejść. W tradycji biblijnej powiew wiatru był postrzegany jako boskie tchnienie, przejaw nadludzkiej mocy. Takie znaczenie motyw ten przyjmuje w *Psalmie* 103 (102): *Dni człowie-*

ka są jak trawa; kwitnie jak kwiat na polu: ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma, i miejsce gdzie był, już go nie poznaje (Ps 103[102],15-16).

W tle dramatycznego monologu Aleksandra, słychać pojedyncze dźwięki ezoterycznej muzyki ludowej, która pojawia się w najważniejszych momentach filmu, być może jako znak obecności Niewidzialnego. Nagle bohater zauważa zniknięcie syna. Na wołanie: *Chłopcze! Mój mały!* – odpowiada mu szelest skrzydeł charakterystyczny dla wzlatującego ptaka. Słyszając ten dźwięk, odwraca się i rozgląda, ale dookoła jest pusto. Zaznaczony w kolejnym ujęciu subiektywny punkt widzenia zdradza, że Aleksandra ktoś obserwuje z góry. Słychać trzepot skrzydeł i gwałtowny świst spadającego ptaka. Tym, kto nagle spada na plecy bohatera, jest jego syn, równie przerażony jak ojciec.

Aleksander zrzuca dziecko na ziemię, wskutek czego mały zaczyna krwawić. To ostatni kadr pokazujący Chłopca przed jego mistycznym snem. Płynąca z nosa krew niesłusznie uderzonego może być znakiem ofiary, proroctwa i wtajemniczenia. Poplamiony dziecięcy sweter Aleksander wyniesie z pokoju syna jak relikwię.

Później słychać dźwięk gromu, który – podobnie jak podczas wcześniejszej rozmowy Aleksandra z listonoszem – *sygnalizuje bezpośredniość obcowania z nadprzyrodzonym oraz dostąpienia rewelacji*¹⁴. Bohater powoli upada, mówiąc: *Boże, co się ze mną dzieje?* Jego słowa dowodzą transcendentnego pochodzenia doznawanej wizji. Nie jest to produkt wyobraźni bohatera ani projekcja jego umysłu, ponieważ widzenie to wydaje się przez niego uświadamione. Ukazany w szczególnej oprawie plastycznej sugerującej doświadczenie wewnętrzne apokaliptyczny obraz świata jakby pochodził z wnętrza obrazu Leonarda. Następuje jednak zmiana perspektywy zarówno przestrzennej (patrzący usytuowany jest w środku drugiego planu i ogląda go z góry), jak i czasowej (świat jest widziany już po katastrofie osadzonej we współczesnych realiach). Niewidoczne u Leonarda wnętrze świątynnej bramy, otoczone podwójnymi schodami, otwiera swą czarną czeluść niczym antyczny grobowiec. Skojarzenie umacnia leżące wewnątrz ciało owinięte w biały całun. Obraz zniszczenia zamyka szyba splamiona krwią. Jak pokaże to następna wizja – krwią Chłopca.

Powyższy szczegółowy opis sceny upadku syna i jego konsekwencji wyklucza możliwość interpretowania go wyłącznie jako dziecięcej zabawy. Czym więc jest i jaką rolę pełni Chłopiec? Jeżeli widzenie Aleksandra ma charakter objawienia i jest dane z zewnątrz, to dziecku można przypisać funkcję *spiritus movens* – przyczyny sprawczej doznanego proroctwa. Teza ta umożliwia następujące odczytanie analizowanej sceny:

1. Podczas monologu Aleksandra Chłopiec znika. W tym czasie, prawdopodobnie, zachodzi jego przemiana w ptaka-aniola. (Nie można podać dokładnego opisu postaci, gdyż jej rozpoznanie zachodzi jedynie w sferze dźwięku. Być może w ogóle jest uwolniona od materialnej powłoki ciała).

2. Ojciec zauważa nieobecność syna, woła go. Zanim Aleksander zdąży się odwrócić, Chłopiec, który stał za nim, zmienia miejsce na wyższe, ponad ojcem. (Zmianę tę sugeruje trzepot skrzydeł charakterystyczny dla wzlatującego ptaka. Na usytuowanie obserwującej postaci ponad bohaterem – prawdopodobnie na drzewie – wskazują subiektywne ujęcia z góry, ukazujące tył głowy i plecy Aleksandra).

3. Aleksander, rozglądając się dookoła, nic nie zauważa. Słychać gwałtowny trzepot rozpościeranych skrzydeł i świst opadającego (jakby na swą ofiarę) ptaka-aniola. Następnie Chłopiec spada na plecy ojca.

Aby potwierdzić sens metamorfozy syna Aleksandra, wystarczy przypomnieć liczne metafory biblijne, w których Bóg występuje jako ptak lub inna istota skrzydlata. Jednym z takich przedstawień posługuje się psalmista, prosząc Boga o zbawczą opiekę: *Strzeż mnie jak żrenicy oka, w cieniu twych skrzydeł mnie ukryj* (Ps 17[16],8). Taką postać przybiera też Duch Boży, zstępując z nieba jako gołębica, podczas chrztu Jezusa. W ikonografii chrześcijańskiej skrzydła odzwierciedlają duchowość w kształcie materialnym. Ptaki, podobnie jak aniołowie, są pośrednikami między niebem a ziemią. Na portalach wielu katedr gotyckich znajdują się wizerunki świętego Mateusza z siedzącą na jego ramieniu gołębicą Ducha Świętego, dyktującą ewangelie.

Obecność Chłopca otwiera i zamyka film, a pomiędzy tymi granicznymi scenami jest on pogrążony w „świętym śnie”. Ten stan zdaje się koniecznym warunkiem, by wszystko zachowało swą dotychczasową postać. Po wysłuchaniu wiadomości o katastrofie Adelajda wyraża niepokój o Chłopca, na co pada odpowiedź: *Nie wolno go teraz zbudzić*. Mistyczna natura tego snu polega na pozostaniu w kontakcie z istotą boską. „Nie budzić” – znaczy „podtrzymać”, „przechować”, nie dopuścić do utraty. Dopóki śpi, dziecko jest jak zasuszone ziarno – przechowuje w sobie cenny materiał, z którego będzie czerpała pokarm przyszła roślina. To obietnica kolejnego początku, wiecznego powrotu „tego, co było”.

Kto patrzy? Uwagi o formie

Pytanie, które jako pierwsze nasuwa się podczas projekcji *Ofiarowania*, brzmi: kto patrzy? z czyjej perspektywy widzimy przedstawione wydarzenia? Tomasz Mann, zapytując we wstępie jednego z dzieł: *Kto dzwoni?* – odpowiadał: *Duch opowieści*¹⁵. Trawestując tę autoripostę stwierdzam: patrzy duch tego filmu. Aby nieco rozjaśnić enigmatyczną konstatację, należy zauważyć, że w przypadku omawianego dzieła między widzem a tym, co jest mu pokazywane, widoczny jest dystans. Nie uczestniczymy bezpośrednio w tym spektaklu – jest tak, jakby nam go ktoś opowiadał. Duchem tego filmu nazywam nadrzędnego widza, przez którego „mleczące oko” filtrowany jest obraz, który następnie do nas dociera. Nie mam na myśli obiektywu kamery – to wyłącznie martwy rejestrator. Prawdziwie istotna jest wyczuwalna w tym obrazie czyjaś obecność; to, że patrząc naszym okiem, widzimy niejako przez oko cudze.

Począwszy od sekwencji spaceru Aleksandra z synem, patrzymy na rzeczywistość czyimiś oczyma. Sceny plenerowe są realizowane w bardzo szerokich planach ogólnych. Kiedy postaci pozostają nieruchome, taką samą postawę przyjmuje też nasz „obserwator”. Na ruch w kadrze reaguje delikatną jazdą kamery, jakby nie chcąc stracić „z oka” swoich podopiecznych. Co ciekawe, oglądane postaci wydają się mniejsze niż w rzeczywistości. Powodem tej domniemanej zmiany proporcji są ujęcia kręcone z lekkiego podwyższenia. „Obserwator” patrzy powściągliwie – badając, jakby wnikał w głąb. W długich ujęciach analizuje relacje przestrzenne między elementami obrazu. Nie jest to

ciekawski podglądacz; każdy jego ruch czy zbliżenie potrzebuje uzasadnienia. Na przykład: twarzy Chłopca możemy się przyjrzeć po raz pierwszy dopiero wtedy, gdy uderzony przez Aleksandra krwawi.

Innego rodzaju obecności „obserwatora” doświadczamy w scenach o charakterze onirycznym. Stonowana ciemnobrunatna barwa jest sygnałem zmiany rzeczywistości, przejścia do wewnętrznego świata bohatera. Kolor, który staje się znakiem, tworzy rytmiczny układ z przestrzenią. Szczegóły obrazu tracą znaczenie, ale kontury nabierają ostrości i wyrazistości. W przeciwieństwie do poprzedniej postawy „obserwator” znajduje się wewnątrz tego, co przedstawiane. Nie ukrywa już swojej wertykalnej pozycji – wizję oglądamy w układzie góra-dół. Zglądając do „wnętrza” Aleksandra, jesteśmy świadkami odwrócenia perspektywy, wzroku wewnętrznego, którym poznajemy meandry myśli bohatera.

Powyższe spostrzeżenia pozwalają sformułować tezę, że „pierwszym obserwatorem” w filmie Tarkowskiego jest „milczące oko Boga”. Omawiany na początku rodzaj oglądu – ową „perspektywę zewnętrzną” – można przypisać starotestamentowemu Władcę. Jego utrwalony w zapisie biblijnym wizerunek sugerował usytuowanie transcendentne wobec człowieka. Porozumiewając się ze swym ludem bezpośrednio, słowem, bądź za pośrednictwem aniołów, zawsze pozostawał jednakowo obcy i niedosiężny. Natomiast drugi rodzaj obecności „obserwatora”, jako pośrednika między nami a obrazem jest tożsamy z mającą źródło w Nowym Testamencie ideą Stwórcy jako wewnętrzną istotą natury ludzkiej.

Obecność Boga na poziomie obrazu przejawia się także w doświadczeniu światła. *Na początku było Słowo (...) W Nim było życie, a życie było światłością ludzi* (J 1,1.4.). Niemal we wszystkich kosmogoniach demiurg rozpoczynał proces tworzenia świata od rozdzielenia światła od ciemności. W Biblii światło oznacza życie, zbawienie i szczęście, domeną ciemności są natomiast zło, kara i śmierć.

W *Ofiarowaniu* nadchodząca noc jest zwiastunem zguby, katastrofy. Jednak nie przybiera ona koloru czerni – na początku jest to błękit, który stopniowo przechodzi w delikatną barwę świtu. Podczas ataku, kiedy prawie wszyscy zgromadzeni są w salonie, niebo przecinają groźne błyski. Złowieszcze sine światło kładzie się na twarzach świadków nadchodzącej Apokalipsy.

W tym samym czasie, gdy Chłopiec śpi w swoim pokoju, za firanką rytmicznie oddychającą powiewem wiatru na przemian zapala się i gaśnie strumień białego, nieziemskiego światła. To symbol mistycznej energii, która jednoczy z pierwiastkiem boskim. Następujące po sobie blask i mrok, który go pochłania, tworzą parę postrzeganą jako dwoistość i sprzeczność. Splot ducha i materii w wątłym ciele Chłopca pulsuje światłem, które dziecko zdaje się pochłaniać i oddawać, promieniując niejako od wewnątrz.

Motyw ten przywodzi na myśl obrazy Rembrandta, gdzie postaci jaśnieją blaskiem nieziemskim, przedwiecznym, który prowadzi do rozpoznania wyższych znaczeń. Tak ukazany jest Chrystus na wieczerzy w Emaus i później, w *Zdjęciu z krzyża*, gdzie jego martwe ciało oświecla twarze stłoczonych gapiów i omdlałej matki. Podobnie w *Powrocie syna marnotrawnego*: niewidomy ojciec – źródło wewnętrznego światła – kładzie dłoń na ramionach syna, przekazując mu jasność, stapiając się z nim w jedno. „Dotknięte” ciało marnotrawnego ma barwę starego złota, współjaśnieje wewnętrznym blaskiem. To moment ze-

spolenia duchowego, najwyższej formy kontaktu, gdzie ciała są instrumentami służącymi doświadczeniu sacrum. Aleksander, zanim zacznie modlitwę, dotyka swego syna. Potrzebuje owej szczególnej energii i siły, by złożyć obietnicę ofiary.

Ciemność to doświadczenie braku światła, źródło lęku, ale też płaszczyzna Tajemnicy. To w półmroku wielu mistycy chrześcijańscy doznawali objawień. Noc jest także uświęconym czasem snu. Zасыpiając, człowiek zanurza się niejako w „aurę religijną”. We śnie dokonuje się obrzęd „przejścia”, możliwe jest pokonanie siły grawitacji rzeczywistości materialnej oraz swobodne przemieszczanie się w przestrzeni. W Starym Testamencie sen był jedną z metod poznania przyszłych wydarzeń oraz rzeczy ukrytych przed intelektem. Bóg często posługiwał się nim, objawiając swą wolę i zamiary.

W *Ofiarowaniu* światło wyznacza granice między rzeczywistością a strefą oniryczną. Kiedy Aleksander kończy modlitwę i zapada w sen, tonacja obrazu gwałtownie ciemnieje. Moment przebudzenia bohatera jest poprzedzony stopniowym rozjaśnianiem, półmrok rozprasza spokojna jasność poranka. Czyżby wydarzenia, które rozegrały się pomiędzy tymi granicznymi punktami były tylko marzeniem sennym? A może doświadczeniem „przejścia”, przekroczeniem zasłony oddzielającej naszą rzeczywistość od świata noumenalnego?

Doświadczenie światła w omawianym filmie ma znaczącą rolę w kreowaniu czasu i przestrzeni. Zarówno w dosłownym znaczeniu tego słowa (tworzenia głębi perspektywicznej i oznaczania mijających chwil), jak i w sensie metaforycznym (wyjścia poza ograniczony świat materii i uobecnienia rzeczywistości transcendentnej). Łaciński źródłosłów *trans-cedo* oznacza „przechodzę”, czyli – wedle Eliadego – „odradzam się”, „regeneruję”. Istotnym składnikiem przejścia-regeneracji jest pokonanie ograniczeń czasoprzestrzennych. Dlatego tylko negatywna forma – ciemność – umożliwia doznanie *numinosum*, podobnie jak jej odpowiednik w sferze dźwięku – milczenie. Nie bez znaczenia jest więc fakt, że tej nocy został przerwany dopływ elektryczności. Podczas wizyty Otta Aleksander zapala lampę naftową, ale zażenowany listonosz pośpiesznie zdmuchuje płomień.

Jedność przeciwieństw

*Ja zaś powiem w tej godzinie i rozjaśnię mą mowę, iżby ciemność przed nią umknęła: Bóg jest różnicą!*¹⁶ Tą jedną frazą Tomasza Manna określić można fascynację Andrieja Tarkowskiego jednoczącymi się siłami dobra i zła. Przejawów owego dualizmu w *Ofiarowaniu* jest wiele.

Tuż przed całopaleniem domu Aleksander nakłada czarną, żałobną szatę. Jest to rodzaj japońskiego kimona, gdzie w miejscu tradycyjnego herbu rodziny umieszczono symbol jin i jang. Naznaczony w ten sposób łączy przeciwstawne siły. To przywilej demiurgii, a przecież Aleksander obcuje z Bogiem. Szczególnie wyrazista jest scena, kiedy wahając się przed podjęciem ostatecznej decyzji o ofierze, bohater zagłębia się i wynurza z czarnej czeluści ogrodowego pomieszczenia. Znak jin i jang zostaje dodatkowo wzmocniony przez na przemian występującą jasność i ciemność, pojawianie się postaci i jej znikanie. To obraz wewnętrznej walki, jaką bohater musi ze sobą stoczyć. Czy stracić wszystko, co ziemskie, lecz być posłusznym Bogu, czy też zachować ludzką namiastkę szczę-

ścia i na tym poprzestać? Jin i jang, owe współistniejące, choć przeciwstawne tradycyjne zasady kosmologii chińskiej wyobrażają podział istniejącej niegdyś prajedności. Zasada jin symbolizuje sferę żeńską, słabość. Jest utożsamiana z ziemią, zimnem, wilgocią, ciemnością. Zasada jang to znak męskości, aktywności i energii. To suchość, ciepło, światło i ogień. Obie zasady są uzależnione od siebie nawzajem, a falista linia podziału oznacza nieustający ruch, odwieczną dynamikę przy jednoczesnym zachowaniu ciągłości.

W ten sposób można interpretować stale obecne w filmach Tarkowskiego motywy wody i ognia. Nierzadko występują one równocześnie – antagonistyczne żywioły spojone jedną pramyśłą. Nie są sobie przeciwstawne, ale wzajemnie na siebie wpływają, współistnieją. W kulminacyjnej scenie *Ofiarowania* ogień pochłania drewniany dom zewsząd otoczony wodą. Jezioro i podmokła łąka stanowią pasywne tło szalejącego żywiołu jasnej czerwieni. Rodzina i goście Aleksandra z przerażeniem pokonują wodne rozlewiska, które bronią dostępu do spełniającej się ofiary. Ich chaotyczność, przypadkowość ruchów i rozpaczliwa dynamika zdradzają bezradność i kruchość wobec tego, co się dokonuje. Obraz ten przywodzi na myśl apokaliptyczną wizję z drugiego planu dzieła Leonarda. Pomarańczowe światło ognia przypomina monochromatyczną sepię w *Pokłonie Trzech Króli*.

Rozlewiska na podmokłej łące, w które upadają znużeni płaczem i bezsilnością bohaterowie, przywracają spokój. Obmyci wodą zyskują ukojenie. Wplątani między siły pramaterii zostają jednakże uzdrowieni i oczyszczeni. Podobnie my, „czytelnicy” tego filmu, przeżywamy *katharsis*. Rozładowane zostają silne uczucia i napięcia narosłe w trakcie lektury, a wywołane budowanym konsekwentnie apokaliptycznym nastrojem i przecuciem nieuchronnej, koniecznej ofiary.

Dychotomia cechuje też poszczególne postaci filmu. W pierwszej scenie poznajemy treść depechy, którą Aleksander dostaje z okazji urodzin od swoich dawnych przyjaciół z teatru. *Ściskamy wielkiego Ryszarda [i] dobrego księcia Myszkina*¹⁷ – *Żart?*¹⁸ – pyta listonosz Otto. Jak to możliwe, aby być zdolnym do połączenia tak przeciwstawnych postaci? Zwłaszcza że, jak później Aleksander wyznaje, jako aktor, wcielając się w role, nie potrafił udawać. Kompilacja cech Lwa Nikołajewicza Myszkina i jego skrajnego przeciwieństwa, króla Ryszarda Trzeciego, prowadzi do rozpoznania dwóch uzupełniających się stron natury ludzkiej. Dobroduszny, wrażliwy i szczerzy Myszkina zostaje skonfrontowany z fałszywym, okrutnym krwiopijcą. O tytułowym *Idiocie* Rogożyn powiedział: *Książę jest całkiem jak ten głupiec boży, a takich Pan Bóg lubi*¹⁹. Delikatna, anielska uroda młodego epileptyka zostaje zestawiona z kalekim, *plugawym diabłem*²⁰ – wedle określenia Lady Anny, jego żony – *straszlwym wystannikiem piekła*²¹. Ryszard, ułomny fizycznie i odrażający, fascynuje swoim demonizmem jako uosobienie zła i wcielenie szatana.

Jeśli odniesiemy to do świata wewnętrznego naszego bohatera, łatwiej będzie zrozumieć jego postępowanie. Złożył ofiarę, ale jednostkową. Wybrał dobro wyższe, lecz skrzywdził rodzinę, a wcześniej sprzeniewierzył się żonie. Etyka prowadząca do wywyższenia bądź potępienia jest tu najmniej adekwatna. Każdy nosi w sobie swoje prawo moralne, własne jin i jang, wedle których żyje i będzie sądzony.

Hipoteza o dwoistości natury ludzkiej polega więc na ambiwalencji, na jednoczesnym przeżywaniu antynomicznych uczuć i pragnień. Takiemu przekona-

niu Tarkowski dał wyraz, mówiąc o szczególnej właściwości dzieł florenckiego mistrza: *Obrazy stworzone przez Leonarda zdumiewają zawsze (...) właściwością jednoczesnego widzenia przedmiotu w przeciwstawnych sensach*²².

Twórca *Ofiarowania* bardzo cenił *Portret młodej kobiety z jałowcem*, który, wykorzystany w *Zwierciadle*, podkreślał cechy głównej bohaterki. W filmie fizjonomia Marty, córki Adelajdy z pierwszego małżeństwa, przywodzi na myśl twarz Ginevry Benci, damy z jałowcem. Także strój, powściągliwość i pulsujący erotyzm wydają się wspólne tym postaciom. O *Młodej kobiecie z jałowcem* Tarkowski pisał: *Jest ona jednocześnie i przyciągająca, i odpychająca. Jest w niej coś tak niewyraźnie pięknego i coś tak samo odpychającego, „diabelskiego”.* (...) *Jest w niej coś z pogranicza dobra i zła. (...) To znaczy, że została zachowana idealna równowaga w elementach kontemplowanego obrazu. W ten sposób wyłania się przed nami możliwość kontaktu z nieskończonością*²³.

Ofiarowanie jako przypowieść

Dlaczego w przypowieściach mówisz do nich? (Mt 13,10) – to ewangeliczne pytanie Chrystusowych uczniów można by zadać reżyserowi omawianego filmu. *Dlatego mówię do nich w przypowieściach, że otwartymi oczami nie widzą i otwartymi uszami nie słyszą ani nie rozumieją* (Mt 13,13). Odpowiedź Chrystusa jednoznacznie wskazuje na istnienie wiedzy, która pozostaje przed ludźmi zakryta. Wiedza objawiona, Słowo, które „było na początku”, nie mogą być pojęte przez „bezsłowne słowa”, czyli „nierozumne umysły”, jak określał ludzi Orygenes. Jest nam dane tylko dotykać prawdy, ale nigdy jej nie poznamy. W tym sensie filmy Andrieja Tarkowskiego są świadectwem jego misji „otwierania duchowych oczu” współczesnego człowieka. Nie pokazują drogi wyjścia z duchowego kryzysu, ale dają intuicyjną wskazówkę, gdzie jej szukać. Celem „mówienia w przypowieściach” jest objawienie się wolnej woli ludzi, czyli tego, *co już zdecydowali w swoim sercu*²⁴.

Ofiarowanie jako przypowieść można rozważać na trzech poziomach. Pierwszy, najbardziej ogólny, dotyczy filmu jako całości. Zarówno formą, jak i treścią, autor nawiązuje do biblijnych przekazów o ludziach doświadczanych przez Boga. Na drugim poziomie znajduje się świat przedstawiony jako przypowieść. Oniryczne wizje, odstawiając, „zastawiają”. Tylko czasami za zasłoną postaci i zdarzeń można odczytać jakiś znak. Trzeci poziom dotyczy struktury filmu – jest to klasyczna kompozycja szkatułkowa. W rozbudowanych monologach bohaterów zawarte są kolejne przypowieści, które zatrzymując, pozornie, bieg wydarzeń, nadają im głęboki sens moralny. Fragment filmu, w którym przywołana zostaje legenda o mnichu Pamwe, chciałabym rozważyć szczegółowo.

Poprzez wnętrze obrazu Leonarda, wchodzimy do świata Aleksandra, gdzie bohater wraz z synem sadzi nagą, wysoką roślinę. Ojciec opowiada chłopcu przypowieść o uschłym drzewie, które pewien mnich kazał swemu uczniowi codziennie podlewać. Po trzech latach cierpliwy młodzieniec zobaczył pierwsze zielone listki na gałązkach, które wydawały się martwe. Odrodzone drzewo jest symbolem zmartwychwstania i nowego życia. Zrzucając liście, umiera częściowo, aby przeżyć jako całość. Podobny sens można odnaleźć w Księdze Hioba: *Drzewo ma jeszcze nadzieję, bo ścięte na nowo wyrasta, świeży pęd nie obumrze.*

Choć bowiem korzeń zestarzeje się w ziemi, a pień jego w piasku zbutwieje, gdy wodę poczuje, odrasta, rozwija się jak młoda roślina (Hi 14,7-9).

Świeżo posadzoną, obumarłą, karłowatą sosnę Aleksander nazywa *ikebana*. W kulturze japońskiej słowo to oznacza sztukę układania kwiatów, traw i gałęzi drzew. W średniowiecznej Japonii takie kompozycje stosowano jako dekoracje do zdobienia ołtarzy w świątyniach buddyjskich. Ich układy i proporcje miały filozoficzne (konfucjańskie) uzasadnienie. Ikebana, przez odpowiedni układ trzech głównych łodyg lub gałęzi, wyrażała relację niebo-ziemia-człowiek: niebo najwyżej, ziemia najniżej i człowiek między nimi. Podobnie jak czyni to Aleksander, Japończycy obkładali pień drzewa kamieniami w celu umocnienia go i przekazania pozytywnej energii. W ten sposób zewnętrzna sceneria stanowi tło wyciszonego, wewnętrznego pejzażu. Oszczędność środków wyrazu rodzi głębię filozoficzną.

Ikebana, w dosłownym tłumaczeniu z języka japońskiego, znaczy tyle, co „żyjący kwiat”. Rozważając etymologię tego słowa, „czytelnik” filmu Tarkowskiego otrzymuje ważną wskazówkę. Oto martwe ciało drzewa, niczym wyschłe ziarno z ewangelicznej przypowieści, jest znakiem ofiary, cierpienia, jakie trzeba ponieść, aby się odrodzić. *Jeżeli ziarno pszenicy wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie tylko samo, ale jeżeli obumrze, przynosi plon obfity* (J 12,24). *Ziarno w żyznej ziemi oznacza tych, którzy wysłuchawszy słowa sercem szlachetnym i dobrym, zatrzymują je i wydają owoc przez swą wytrwałość* (Łk 8,15). Tak też można objaśnić sens przypowieści, jaką Aleksander opowiada Chłopcui.

Jednak przywołana legenda o mnichu Pamwie i posadzonym przez niego suchym drzewie, nie została w filmie dopowiedziana do końca, mimo że Tarkowski znał jej rozwiązanie. Opowieść kierowana do syna podlega zawieszeniu w momencie, gdy sumiennie podlewane przez mniszego ucznia drzewo ożywa. Wątek ten, poza warstwą symboliczną, niesie bardzo ważne przesłanie o konieczności doskonalenia się i wytrwałości w wierze. Dalszy ciąg Aleksander zataja, w nadziei że Chłopiec sam go doświadczy. W *Dzienniku* z roku 1982 można odnaleźć zakończenie tej legendy. Oto drzewo po tym, jak zakwitło, wydało owoce. A mnich zebrawszy je i zaniósłszy do klasztoru, rozdał braciom, mówiąc: *Podejdźcie i spróbujcie owocu posłuszeństwa*²⁵.

Historia Aleksandra i jego syna również pozostaje w zawieszeniu, niedopowiedziana. Jego ofiara jest jednostkowa, nie przyniesie zbawienia wszystkim. Pomoże tylko otworzyć oczy, zobaczyć więcej. Nie ustrzeże ich jednak przed niebezpieczeństwem, jakie rodzi wolna wola, przed koniecznością wyboru. Chłopiec, pamiętając wskazania ojca, cierpliwie pielęgnuje swoje suche drzewko, w oczekiwaniu na jego rozkwit. Tak pojęta i praktykowana etyka ludzkiego działania jest nawiązaniem do sytuacji sprzed upadku, zanim przestraszone się kroków Boga *przechadzającego się po ogrodzie, w porze, kiedy był powiew wiatru* (Rdz 3,8). To zadośćuczynienie i pokuta za grzech, który był owocem nieposłuszeństwa.

Legenda o drzewie odnosi się też do niemożności zgłębienia tajemnic boskich. Tarkowski, jak wielokrotnie to podkreślał, był agnastykiem, nie wierzył w możliwości poznawcze rozumu. Cud dokonuje się, mimo że nie wiemy o jego istocie. Pielęgnacja obumarłego drzewa wymaga wiary, gdyż Tajemnica objawia się, nie zdradzając swojego źródła. *Słuchajcie pilnie, lecz bez zrozumie-*

nia, patrzcie uważnie, lecz bez rozeznania (Iz 6,9) – oto słowa, jakie wypowiedział Bóg, powołując Izajasza na swego proroka.

Kiedy zdolności postrzegania „więcej i intensywniej” towarzyszy talent artystyczny, wówczas owo objawienie się Tajemnicy jako przeżycie estetyczne znajduje zewnętrzny wyraz w twórczości. Odkryciu w sobie takiej zdolności towarzyszy zazwyczaj poczucie misji i odpowiedzialności wobec odbiorców. Tak pojmował sens swojej pracy Andriej Tarkowski – jako powołanie, by mówić o tym, co intuicyjnie było mu objawione. Kantowski obowiązek wypełnienia talentu, którym zostało się obdarzonym, imperatywu kategorycznie wskazujący właściwe postępowanie i inne indywidualne czynniki sprawiają, że tak rozumiana twórczość jest poświęceniem siebie, ofiarą. Prawda ta może pozostać na zawsze ukryta, choć *sensu stricto* artyści uświadamiają ją sobie jako konieczność.

Autor pełni więc rolę przekąźnika, a dzieło jest materialnym wyrazem przeżytego momentu „rozszerzonego widzenia”. Owa ulotna chwila zyskuje wymiar czasoprzestrzenny, staje się uchwytna dzięki przeobrażeniu jej w znak lub system znaków, podstawowy i najistotniejszy czynnik sztuki. To jest rdzeniem ludzkiego życia duchowego – czytać znaki zawarte w sobie. Przez poznawanie świata, jego natury, zmierzać do rozwiązania zagadki, którą – wedle Dostojewskiego – stanowi człowiek.

MONIKA PIĘTAS

- ¹ A. Tarkowski, *Dzienniki*, przeł. i oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1998, s. 490.
- ² M. Leszczyłowski, *Wspomnienie*, „Film na Świecie”, nr 363-364, 1989, s. 89.
- ³ Cytaty z Pisma Świętego według wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wyd. 3 poprawione. Pallotinum, Poznań-Warszawa 1990.
- ⁴ A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Kraków 1987, s. 489.
- ⁵ A. Tarkowski, dz. cyt., s. 417.
- ⁶ Kiriejewski, cytowany przez N. Arseniewa, *Das heilige Moskau*, Paderborn 1940, s. 98. Cyt. za: T. Spidlik, *Mysł rosyjska. Inna wizja człowieka*, przeł. J. Dembska, Warszawa 2000, s. 381.
- ⁷ A. Tarkowski, *Ofiarowanie* przeł. E. Smykowska, w: tegoż, *Scenariusze*, przedmowa i przypisy opatrzył S. Kuśmierczyk, t. II, Warszawa 1998, s. 153.
- ⁸ Tamże.
- ⁹ A. Tarkowski, *Ofiarowanie*, dz. cyt., s. 157.
- ¹⁰ Tamże, s. 145.
- ¹¹ H. Guibert, *Czarny koloryt „Nostalgii”*, przeł. M. Sporek-Czyżewska, „Powiększenie”, nr 1/2 (25/26), 1987, s. 132.
- ¹² A. Tarkowski, *Ofiarowanie*, dz. cyt., s. 161.
- ¹³ Cyt. przez A. Tarkowskiego, w: *Ofiarowanie*, dz. cyt., s. 144.
- ¹⁴ L. Czapliński, *Andriej Tarkowski: paradoks autora czy kompleks rosyjski?* w: *Andriej Tarkowski*, pod red. B. Żmudzińskiego, Kraków 1996, s. 125.
- ¹⁵ T. Mann, *Wybraniec*, przeł. A. M. Linke, Wrocław 1998, s. 6.
- ¹⁶ T. Mann, *Józef i jego bracia*, t. I, *Historie Jakubowe. Młody Józef*, przeł. E. Gałuszkowa-Sicińska, Wrocław 1997, s. 300.
- ¹⁷ A. Tarkowski, *Ofiarowanie*, dz. cyt., s. 146.
- ¹⁸ Tamże, s. 47.
- ¹⁹ F. Dostojewski, *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961, s. 20.
- ²⁰ W. Shakespeare, *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1984, s. 20.
- ²¹ Tamże, s. 19.
- ²² A. Tarkowski, *Konfrontacje*, przeł. M. Mielcarek, „Film na Świecie”, nr 11 (267), 1980, s. 38.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ L. Giussani, *Zmysł religijny*, przeł. K. Borowczyk, Poznań 2000, s. 194.
- ²⁵ A. Tarkowski, *Ofiarowanie*, dz. cyt., s. 326. (podkreślenie – M.P.).