

WĘDRUJĄC PRZEZ MROK I ŚMIERĆ – IWAN IV GROŹNY BUDUJE NOWĄ JEROZOLIMĘ

*Dla Witka Matwiejczyka
– historia, której nie zdołałem mu opowiedzieć,
kiedy jeszcze był z nami*

Hubert Łaskiewicz

Uniwersytet Warszawski
Studium Europy Wschodniej

University of Warsaw,
Centre for East European Studies

e-mail: hubla@kul.lublin.pl

<https://orcid.org/0000-0001-6697-8448>

Streszczenie. Paweł Łungin w filmie „Car”, który opowiada o carze Iwanie Groźnym i jego polityce, przedstawia działania swego bohatera, który dążąc do umocnienia swojej władzy, dąży także do zapewnienia sobie zbawienia. Car buduje pałac-klasztór, Nową Jerozolimę, aby zamieszkać tam z Chrystusem po Paruzji i Sądzie Ostatecznym. Inspiracją do stworzenia scenariusza filmu jest historiografia na temat Iwana Groźnego oraz próba uniwersalizacji studium o władzy świeckiej i duchownej za pomocą odwołań do Pisma Świętego, a przede wszystkim do Apokalipsy św. Jana. Działania cara Iwana w filmie można interpretować jako zachowania szaleńca Bożego, heretyka, czy też szaleńca opętanego wolą panowania i zabijania.

Słowa kluczowe: Iwan IV Groźny; Nowa Jerozolima; Apokalipsa w kulturze rosyjskiej; kino rosyjskie XX wieku; Paweł Łungin

Jednym z celów pracy historyka jest poszukiwanie pewności i prawdy. O tym z Witkiem rozmawialiśmy. Pewność dotyczy nadziei, że właściwie został dokonany wybór zagadnienia badawczego, właściwie zostały postawione pytania, właściwie zostały wybrane materiały źródłowe i opracowania, a ich interpretacja jest dobra, i w rezultacie te i wiele innych pewności dają podstawy do twierdzenia, że

dzieło historiograficzne opowiada/interpretuje w sposób prawdziwy przeszłość. Różnorodność podejść do kwestii prawdy i pewności we współczesnej, przełomu XX i XXI wieku, historiografii sprawia, że przekonania historyków dotyczących tych ważnych zagadnień są bardzo rozbieżne, czasami nawet wykluczające się. Dla historyka – wyznającego zasady historiografii klasycznej – ani powieść historyczna, ani film historyczny czy też inspirowany przeszłością, nie będą raczej tym właściwym obrazem/interpretacją przeszłości. W tym jednak historyk różni się bardzo od otaczających go odbiorców kultury, ponieważ dzieła oparte na studium przeszłości (literatura piękna i film, gry komputerowe, malarstwo historyczne) silniej oddziałują na odbiorców, niż dzieła uważane za historiografię w ścisłym tego słowa znaczeniu. Dzieło sztuki, wypowiedź oparta i na wiedzy, i na wyobraźni stwarza wrażenie obcowania bezpośredniego/unaocznionego ze światem minionym. Splatając wiedzę i wyobraźnię w jedną i nierozzerwalną całość, ma o wiele większą siłę perswazyjną niż dzieło historiograficzne, nawet jeżeli zostało napisane z wielkim talentem literackim. W klasycznym warsztacie historyka luki w materiale źródłowym i brak odpowiednich opracowań nie dadzą się uzupełnić poprzez jednoznaczny i unaoczniającą pracę wyobraźni; osąd krytyczny sprawia, że opowieść musi być czasami nieciągła, czasami trzeba rozważyć kilka możliwych wersji wydarzeń. Dzieło artystyczne w większym stopniu jest wolne od tych ograniczeń, które wprowadza namysł krytyczny. Wymowa symboliczna, siła interpretacji dziejów w malarstwie Jana Matejki oddziałują na wyobraźnię historyczną nadal, chociaż rozbiór krytyczny tych przedstawień i analiza związku przedstawienia i interpretacji z rzeczywistością historyczną w sposób nieunikniony prowadzą do wniosku, że nie są to przedstawienia realistyczne, ale pewien program interpretacji historii (jej kluczowych momentów) mający stanowić przesłanie Mistrza i zachęcający widzów do pogłębionej refleksji nad przeszłością narodową. Tak jest na przykład z obrazem przedstawiającym unię lubelską – obok postaci obecnych na sejmie w Lublinie Jan Matejko namalował też symboliczną postać chłopca, którego do społeczności politycznej Rzeczypospolitej wprowadza Andrzej Frycz Modrzewski, jednakże żadna z tych osób w sejmie unijnym nie uczestniczyła, ale w wizji malarza te postaci są zapowiedzią wspólnoty Polaków poszerzonej o wielką grupę społeczną, która w 1569 r. nie miała jeszcze podmiotowości, ale w 1869 r. już ją uzyskiwała.

W dziejach Rosji postacią, która doczekała się licznych i znaczących interpretacji historiograficznych i artystycznych, jest Iwan IV Groźny. Rzecz jasna, że obrazy Iwana Wasilijewicza (Iwana IV Groźnego), które proponuje historiografia, inspirują te, które są budowane w dziełach artystycznych. Pierwszy car rosyjski (Iwan IV jako pierwszy władca Moskwy koronował się na cara

w 1547 r.) stał się w kulturze historycznej rosyjskiej figurą władcy *par excellence* – postacią, która uosabia wszystkie pożądane i niepożądane cechy wybitnego przywódcy, który siłą woli i dalekosiędnymi zamierzeniami kieruje swoim krajem w stronę wielkości i przyszłej sławy, siły, bezpieczeństwa i suwerenności. Nawet jednak w najbardziej pozytywnych portretach historiograficznych Iwana IV Groźnego są zawarte obrazy relacjonujące jego okrucieństwo, swoistą religijność i działania ocierające się o szaleństwo. Kiedy opinia historyka o carze Iwanie IV jest pozytywna, wtedy okrucieństwo i nawet szaleństwo są uzasadniane jako konieczne, bo tylko przemoc i okrucieństwo będą skuteczne w procesie modernizacji państwa. Natomiast w negatywnym obrazie władcy są dowodem na stopniowe popadanie w szaleństwo lub też znak inherentnego dla państwa i władzy w Rosji sposobu panowania nad społeczeństwem za pomocą represji i przemocy¹.

Na przełomie XX i XXI wieku w Rosji opublikowano wiele dzieł artystycznych, które odnoszą się do czasów i osoby Iwana IV Groźnego. Jedno z nich to dystopijna powieść Władimira Sorokina *Dzień oprycznika* (2006 – wyd. rosyjskie, 2008 – wyd. polskie²), a drugie to inspirowany tą powieścią, aczkolwiek bardzo swobodnie, film Pawła Łungina „Car” (2009). Utwór W. Sorokina rozgrywa się w przyszłości, jest opowieścią o metamorfozie Rosji w XXI wieku, która powraca jakby do typu organizacji państwa i społeczeństwa z czasów Iwana IV, ale z nowymi technologiami. Powieść zawiera też odwołania biblijne, a ściślej – do Apokalipsy św. Jana³. Do tego jeszcze powrócę.

Film P. Łungina zasługuje na uwagę historyków, i to z kilku powodów. Po pierwsze – opowieść została zbudowana na podstawie rekonstrukcji/konstrukcji świata historycznego (kostiumy, architektura, wnętrza, wydarzenia historyczne, postaci historyczne), po drugie – podobnie jak w powieści W. Sorokina – możliwe odczytania sensu filmu odnoszą się nie tylko do „historycznej” Rosji, ale i do czasów współczesnych autorom filmu: jest to moralitet na temat godziwości i niegodziwości władzy i władcy. To napięcie pomiędzy obowiązkami i powinnościami władcy (rozumianymi jako mobilizacja zasobów w celu obrony kraju/panowania nad ziemią i ludźmi, prawo do karania za nieposłuszeństwo) a miłosierdziem i sprawiedliwością wybrzmiewa w dialogach pomiędzy dwoma bohaterami opowieści: carem Iwanem i ihumenem klasztoru sołowieckiego, a potem

¹ Szerzej o tym Ch.J. HALPERIN, *Ivan the Terrible in Russian Historical Memory since 1991*, Pittsburgh 2021.

² W. SOROKIN, *Dzień oprycznika*, przeł. A.L. Piotrowska, Warszawa 2008.

³ A. POLAK, „Dzień oprycznika” Władimira Sorokina, czyli o chorej Rosji, która „wyzdrowiała”, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 319-331.

metropolitą moskiewskim, Filipem (właśc. Fiodorem) Kołyczewem. Po trzecie – odwołania do wątków biblijnych, przede wszystkim do Apokalipsy św. Jana, nadają opowiedzianej w filmie historii wymiar historiozoficzny – film jest ilustracją i medytacją na temat końca czasów, sądu ostatecznego i zbawienia rozumianego na różne sposoby (także chrześcijański). Zabiegi twórców filmu, aby opowieść umieścić w dwóch uzupełniających się kontekstach – historycznym i historiozoficznym, dają widzom (w tym historykom) możliwość dyskusji bardziej na temat sensu historii, niż odtwarzania i dyskusowaniu o wiarygodności i prawdziwości jej poszczególnych elementów: portretów osób historycznych, przebiegu zdarzeń, interpretacji tych zdarzeń wedle – powiedzmy – racjonalnych kryteriów (uwzględniających kontekst społeczny, religijny, polityczny, gospodarczy, wojskowy czy polityczny).

APOKALIPSA – DNI OSTATNIE

Film Łungina rozpoczyna się w 1565 r., kiedy car Iwan panuje nad swoim krajem podzielonym na dwie części: Oprychninę i Ziemszczyznę. Czyni tak, ponieważ ponosi klęski w wojnie inflanckiej z królem polskim i wielkim księciem litewskim Zygmuntem II Augustem, obawia się zdrady bojarów z Nowogrodu, kraj dotyka klęska nieurodzaju i głodu, a metropolita Moskwy rezygnuje ze stanowiska. Wobec tak wielu klęsk i kryzysu państwa car Iwan postanawia przeciwdziałać: chce powołać nowego metropolitę Moskwy, przyjaciela z dzieciństwa Filipa Kołyczewa. Informuje o tym tekst prezentowany na początku filmu i czytany przez lektora. W jednej z części Carstwa, Oprychninie, panują wybrani przez cara oprychnicy, w drugiej zachowano dawne struktury władzy. Oprychników poznajemy w pierwszych scenach filmu, kiedy z rozkazu cara mordują rodzinę jednego z książąt udzielnych. Z mordu dokonanego na księciu i jego otoczeniu uchodzi z życiem tylko jedna osoba – córka księcia, mała dziewczynka, odegra ona w filmie jeszcze znaczącą rolę. Sceny przemocy dokonywanej przez oprychników przeplatają się z obrazem modlącego się cara Iwana. Car na zakończenie modlitwy, w której modli się słowami Apokalipsy św. Jana, prosi Boga, aby ukazał swą moc, przemówił do niego, powiedział, że go miłuje (zwraca się do Boga: „daj znak, że mnie miłujesz”) i ustrzegł jego duszę od potępienia na Sądzie Ostatecznym. W modlitwie cara, która jest kompilacją tekstów z Apokalipsy św. Jana, zostały wykorzystane jej następujące fragmenty: 1, 17-18; 21, 1-27; 22, 1-21, ale szczególnie Ap 6, 1-5 i wiersz 8:

Spojrzałem, a oto koń siny, Jeźdźcowi, który siedział na nim, było na imię Śmierć, a w orszaku jego kroczyła kraina zmarłych. Dano im władzę nad czwartą częścią ziemi; mogli zabijać mieczem i głodem, przez zarazę i z pomocą dzikich zwierząt ziemi⁴.

Postać „Sinego Jeźdźcy”/„Błego Jeźdźcy” występuje także w powieści W. Sorokina *Dzień oprycznika* jako postać ze snów głównego bohatera powieści. Czwarty jeździec Apokalipsy – Śmierć – jest w filmie i w powieści metonimią ostatecznego końca – przeznaczenia ludzkiego świata, gdzie wszystko umiera. W powieści Sorokina nie ma odpowiedzi na pytanie, co będzie (może być dalej), natomiast w filmie P. Łungina jest: dalej, już po śmierci i po sądzie będzie trwała na wieki Nowa Jerozolima – klasztor i pałac zbudowany przez cara Iwana IV Groźnego.

Umieszczając akcję filmu w dwóch wyrazistych kontekstach, jednym chronologicznym (rok 1565) i drugim – biblijnym, którym jest odwołanie się do tekstu Apokalipsy św. Jana, P. Łungin wprowadza już na początku filmu dwie drogi możliwych odczytań filmu historycznego. Mianowicie z jednej strony jest to opowieść o dawnym czasie historycznym, próba przełożenia na język filmu wiedzy o czasach panowania Iwana IV Groźnego, a z drugiej – to opowieść z przesłaniem uniwersalizującym: o władzy świeckiej i duchownej oraz ich celach deklarowanych i osiągniętych, a także o uzasadnieniach religijnych, moralnych i pragmatycznych postępowania władcy⁵.

Scenariusz filmu został napisany przez Pawła Łungina i Aleksieja Iwanowa. Zdjęcia zrobił Thomas Evans Stern – operator pracujący także z Clintem Eastwoodem. Dwie podstawowe postaci – cara Iwana i metropolity moskiewskiego – zostały zagrane przez Pawła Mamonowa (car) i Olega Jankowskiego (metropolita moskiewski Fiodor Kołyczew). Poza tymi dwiema głównymi postaciami, bohaterami dramatu są: lud moskiewski, żołnierze, bojarzy i nowy dwór cara złożony z oprychników (występujące postaci oprychników noszą imiona postaci historycznych: Maluta Skuratow, Aleksy Basmanow i inni). W filmie car przekonuje swojego rozmówcę – metropolitę Moskwy, Filipa Kołyczewa, że jest otoczony przez zdrajców i nieposłusznych, których musi surowo karać za najmniejszy brak posłuszeństwa, bo od tego zależy dobro państwa i ład na świecie. Car zdaje się sugerować, że do niego na ziemi należy władza rozsądzania,

⁴ Przekład z: Pismo Święte Nowego Testamentu, tłum. z języka greckiego S. Kowalski, Warszawa 1980, s. 448.

⁵ Por. uwagi na temat filmów Zhanga Yimou, które są robione w kostiumie historycznym, ale z bardzo wieloma i znaczącymi przesunięciami i zmianami, które sprawiają, że ich historyczność w rozumieniu adekwatności do wiedzy historiografii o epoce jest bardzo niedoskonała. To jednak pozwala na wykorzystanie kostiumu historycznego do opowieści o współczesności czy też uniwersalnej. A. HELMAN, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2010, szczególnie s. 320 i nn. Uwagi o filmie „Cesarzowa” (2006).

co jest dobre, a co jest złe. A potem, już po Sądzie Ostatecznym, on sam będzie sądzony przez Boga. W odpowiedzi metropolita przekonuje władcę, że sztuka rządzenia nie może się opierać wyłącznie na strachu, zemście i okrucieństwie, ale musi być też kształtowana przez chrześcijańskie miłosierdzie. Cara te argumenty nie przekonują i ostatecznie drogi jego i metropolity się rozchodzą. Kiedy car uznaje Filipa za swego wroga, zaczyna go najpierw ignorować, a potem odbiera mu urząd i każe uwięzić. Już w klasztorze, gdzie go zamknięto, ale przed śmiercią, Kołyczew dokonuje cudu i leczy z częściowej ślepoty jednego z oprychników; sam Maluta Skuratow dowiedziawszy się o tym, prosi go o uzdrowienie swojego synka. Ten jednak odmawia. Mnisi, w których klasztorze był więziony, a potem zamordowany metropolita, ukrywają w jednej z cerkwi klasztornych jego ciało. Z rozkazu cara cerkiew ta wraz z zakonnikami, którzy w niej przebywali, została spalona przez ludzi cara.

Pomimo cierpień i nieudanej misji, a także straty stanowiska śmierć metropolity Filipa i jego stos ciałopalny wydają się jednak znakiem pośmiertnego zwycięstwa. Jedno z ujęć filmu pokazuje płonąca cerkiew klasztorną, gdzie w środku znajduje się ciało metropolity wraz z wiernymi mu zakonnikami. Kiedy już płonie cerkiew z ciałem zamordowanego, car udaje się na Kreml, aby tam zasiąść do uczyty z zaproszonym „całym ludem Moskwy”. Przy stole jednak znajduje się sam, a wokół zastawionych stołów kręcą się psy. Ujęcie zostało sfilmowane w dość ciemnych barwach, co jeszcze bardziej podkreśla niesamowitość carskiego bankietu: sam car i wałęsające się pod zastawionymi stołami psy.

Z rozmów pomiędzy carem Iwanem i metropolitą Filipem, prowadzonymi jeszcze przed konfliktem, który ich podzielił, wylania się pogląd cara na to, jakie funkcje społeczne i polityczne oraz religijne powinien pełnić władca (car) wobec swoich poddanych. Przede wszystkim ma prowadzić swój lud do zbawienia, karać surowo grzeszników i w ten sposób „oczyścić” z nich kraj, aby go przygotować na powtórne przyjście Jezusa. Car Iwan opowiada też i pokazuje to metropolicie Filipowi, że buduje nowy pałac-świątynię, ziemską Nową Jerozolimę. Nowa Jerozolima to pojęcie z Apokalipsy – tylko że w Nowym Testamencie chodzi o nową, niebieską Jerozolimę, która zastąpi ziemską, kiedy czas się wypełni. Nowa Jerozolima, pałac wybudowany przez cara Iwana, jest miejscem dla wybranych (otoczenia cara), gdzie będą oni oczekiwali Paruzji Chrystusa i ostatecznego końca świata. W zamyśle cara Iwana jego Nowa Jerozolima ma być nie tylko bezpiecznym miejscem oczekiwania na Paruzję, ale także, kiedy Chrystus nadejdzie, swoistą pułapką na Boga. Chrystus wejdzie do pałacu, ale już go nie zdoła opuścić, bo carska Nowa Jerozolima ma „wejście”, ale nie posiada „wyjścia”. Car dokonuje w ten sposób w opowieści filmowej kilku przekroczeń

kompetencji władzy ludzkiej i świeckiej. Po pierwsze – sam car Iwan tworzy Nową Jerozolimę, podczas gdy ta właściwa, zgodnie z Objawieniem, jest w mocy Boga i tylko On mógłby ją stworzyć (por. Ap 21,1-27). Po drugie – Nowa Jerozolima to pułapka na Chrystusa – czyli to car zbliża Boga do ludzi, to pod carską wysoką ręką (we władzy cara Iwana) znajdzie się Chrystus, a nie odwrotnie; czyli to człowiek (władca) zapanuje nad Chrystusem. I wreszcie trzecie przekroczenie – to car ostatecznie wybierze zbawionych, a nie sam Bóg. W ten sposób poznajemy nie tyle wszechmoc Boga, ile raczej wszechmoc albo uzurpację wszechmocy samego cara⁶. O tym też przekonuje nas kilka innych scen filmu, gdzie oprycznicy sugerują carowi jego nadnaturalną wszechmoc. Nowy pałac władcy ma być przestrzenią „czystą” i dlatego zbudowały go córki – dziewice z najznakomitszych rodzin bojarskich. Sceny filmu, w których po wykonaniu tej pracy są one przeganiane przez opryczników, jakby przeczą deklaracji o „czystości” budowli ze względu na „czystość” budujących. Scena wygonienia dziewcząt, które zbudowały Nową Jerozolimę, jest brutalna i została nakręcona tak, że widzimy wulgarnie zachowanie się opryczników wobec dziewcząt – budowniczych. Także obraz Wybranych (tych, którzy zostaną zbawieni), dla których car zbudował Nową Jerozolimę, jest ambiwalentny: są to członkowie Opryczniny i małżonka cara, których we wcześniejszych scenach filmu poznaliśmy jako osoby okrutne i podstępne. W Nowej Jerozolimie metropolita Filip Kołyczew wydaje się odizolowany. Jest kilka ujęć, które pokazują go samotnego na tle nowej budowli cara. Nawet kiedy car Iwan objaśnia mu, czym jest ten nowy pałac-klasztór, twarz metropolity wyraża poczucie przerażenia i dystansu, co najmniej krytyczne wobec pomysłów cara Iwana.

Nowa Jerozolima cara Iwana jest więc raczej uzurpacją, budowlą uosabiającą pychę człowieka, niż rzeczywistym miejscem dla Zbawionych, o którym mówi Apokalipsa św. Jana. Sam car tłumaczy jednej z postaci filmu – małej dziewczynce niemowie i sierocie (to córka kniazia, którego oprycznicy zamordowali na początku filmu), że będzie to pułapka na Chrystusa. Kiedy wejdzie On do pałacu, nie będzie już mógł z niego wyjść. Car Iwan mówi też, dlaczego w pałacu nie ma ani dachu, ani okien. Ta jego opowieść odnosi się do obrazu świata (świata cara i jego najbliższych), kiedy już się dokona Paruzja. Dach wtedy – tłumaczy car dziewczynce – nie będzie potrzebny, bo po końcu świata nie będzie już ani śniegu, ani deszczu; zawsze będzie świeciło słońce. Podobnie zbyteczne są okna, ponieważ po końcu świata na ziemi nie będzie już niczego, nic na co można by popatrzeć.

⁶ M. Lis, *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religiosa” 51 (2018), nr 2, s. 83-92.

Zbierając rozsiane w filmie znaki i gesty symboliczne wykonywane przez cara Iwana i interpretując je w duchu *Opowieści o Antychryście* Władimira Sołowiowa (1900) i nawet nieco szerzej – w świetle teologii prawosławnej, można je wszystkie nazwać metonimiami obrazu władcy Moskwy jako Antychrysta.

1. W gestach wykonywanych przez cara Iwana pocałunek oznacza nie akt miłości i szacunku, ale wyrok śmierci. Kiedy całuje on Filipa w więzieniu – uprzedza wcześniej Malutę Skuratowa, że pocałunek będzie oznaczał rozkaz zabicia metropolity.

2. Budowanie na ziemi Nowej Jerozolimy, pałacu dla władcy i pułapki dla Chrystusa, jest świętokradztwem – odwróceniem sensów: Nowa Jerozolima jako twór ziemski oznacza redukcję Boga do wymiaru człowieka. Chrystus schwyty w pułapkę, jak mówi Iwan, na wieczność zamieszka z nim i z jego wybranymi w pałacu Nowa Jerozolima.

Przypisanie w filmie carowi Iwanowi IV budowy Nowej Jerozolimy jest przeniesieniem w jego czasy planów patriarchy Moskwy i całej Rusi z XVII wieku, Nikona (1605-1681). Rozpoczął on w czasie swojego patriarchatu budowę pod Moskwą monasteru pod nazwą Nowa Jerozolima, ale nie zakończył jej (został pozbawiony stanowiska na rozkaz cara Aleksego Michajłowicza w 1666 r.). Ostatecznie monaster ten został zbudowany w końcu XVII wieku, po rewolucji popadł w ruinę, a w wieku XXI został odbudowany i odremontowany. Z epoką cara Iwana IV Groźnego nie ma żadnego związku. W żadnym wypadku nie miał też wpływu na kształt scenografii w filmie. Jego architektura jest zupełnie inna niż to, co zostało stworzone jako Nowa Jerozolima w scenografii filmu Pawła Łungina. W Cerkwi rosyjskiej w XVI wieku wyobrażenia związane z Apokalipsą nie były rozpowszechnione. Na zachodnich ścianach cerkwi malowano, inspirując się Apokalipsą i apokryfami, sceny z Sądu Ostatecznego – nie ma jednak zachowanych obrazów Nowej Jerozolimy, która w okolicy roku 1000 była częstym motywem malarstwa miniaturowego w rękopisach – oczekiwano wtedy w kręgach uczonych końca świata i Paruzji Chrystusa w obu (Wschodniej i Zachodniej) tradycjach chrześcijańskich. Porównując architekturę pałacu Nowej Jerozolimy wybudowanej w opowieści filmowej o Iwanie Groźnym z architekturą monasteru Nowa Jerozolima pod Moskwą (zdjęcia oddają stan obecny, a więc po zniszczeniach z czasów sowieckich i po odbudowie w XXI wieku), można dojść do wniosku, że w filmie pałac jest samodzielny pomysłem wyobraźni twórców – nie nawiązuje do udokumentowanych tradycji architektonicznych Moskwy. Można nawet powiedzieć, że ze względu na funkcję pałacu-klasztora w obrazie filmowym (jest to raczej miejsce kaźni i przemocy: wobec córek bojarskich, które go budowały, wobec prawdziwych i mniemanych zdrajców cara) przypomina konstrukcją i funkcją miejsca krwawych ofiar w Ameryce przed Kolumbem.

W powieści W. Sorokina Rosja odwraca się od pewnych przejawów nowoczesności (traktowanych jako zepsucie), aby powrócić do czasów dobrych i autentycznych – do epoki cara Iwana Groźnego, jako znaku i figury tożsamości rosyjskiej „niezanieczyszczonej” obcymi wpływami. Swoją drogą autor umieszcza czas akcji swojej powieści w roku 2027, a więc to już bardzo niedługo (patrząc z perspektywy roku 2024). Świat, który został w niej przedstawiony, to odpowiedź elit rządzących Rosją na wyzwania dotyczące życia gospodarczego, politycznego, społecznego i moralnego. Jakkolwiek zepsucie przyszło do Rosji opisywanej przez Sorokina z zewnątrz, z „Zachodu”, to również wewnątrz niej, jak można sądzić ze świata przedstawionego w powieści, pełno jest przemocy, w tym seksualnej, a także narkotyków i przemocy wynikającej z nadużycia władzy. Przemoc ta jednak nie podważa „czystości” nowej Rosji, która powróciła do czasów „początku”, czyli epoki Iwana IV Groźnego, aby zachować swoją tożsamość.

W kulturze rosyjskiej, szczególnie końca XVII i początku XVIII wieku w jednym środowisku religijnym zainteresowanie wizjami z Apokalipsy wzrastało, ale raczej w kontekście końca czasów i nadejścia Antychrysta⁷. Dawano temu wyraz w tekstach religijnych. O tym pisali przede wszystkim starowiercy, którzy odrzucili reformy cerkiewne patriarchy Nikona (wspominanego wcześniej), i po trwającym wiele lat oporze wobec reformy Cerkwi prawosławnej patriarchatu moskiewskiego (po reformie cara Piotra I Cerkwi synodalnej), utożsamili cara Piotra I z Antychrystem. Tradycje religijne starowierców, ich ewolucja i podział społeczności na wiele kierunków życia religijnego zasiliły wyobraźnię religijną nie tylko różnych odłamów starowierów, ale także Cerkwi synodalnej⁸. Wyobrażenia apokaliptyczne rozwinęły się w środowiskach tak religijnych, jak i niereligijnych w czasie dochodzenia bolszewików do władzy i potem, już w czasach funkcjonowania ZSRS. Do wyobraźni apokaliptycznej odwołuje się też tytuł, który wybrał dla swojej powieści Borys Sawinkow (w polskim przekładzie *Czwarty jeździec Apokalipsy*)⁹. Co ciekawe, na podstawie tej powieści Karen Szachnazarow nakręcił film w 2004 r.: „Jeździec imieniem Śmierć”. B. Sawinkow i jego towarzysze, eserzy (Partia Socjalistów-Rewolucjonistów), stosujący terror indywidualny stają się, zgodnie z tytułem, czwartym jeźdźcem Apokalipsy, którego imię to Śmierć.

Rzecz ciekawa, że tak wyraziście i w sposób przemyślany i rozbudowany funkcjonujący w filmie wątek apokaliptyczny w opisie postaci cara Iwana Groźnego

⁷ H. KOWALSKA-STUS, *Apokalipsa w kulturze rosyjskiej*, „Slavia Orientalis” 62 (2013), nr 2, s. 157-167.

⁸ H. KOWALSKA-STUS, *Kultura i eschatologia. Moskwa wieku XVII*, Kraków 2007.

⁹ W oryginale „Конь бледный” (Błady Koń): B. SAWINKOW, *Czwarty jeździec Apokalipsy*, przeł. J. Giebułtowski, Słupsk 2023.

nie występuje w innych – bardzo ważnych dla kinematografii sowieckiej – dziełach filmowych, w których car Iwan jest postacią centralną. Nie ma go w dziele Sergiusza Eisensteina „Iwan Groźny” cz. 1-2 (1944-1945), Władimira Gorrikerera „Carska Narzeczona” (1964), Giennadija Wasiliewa „Car Iwan Groźny” (1991), Borysa Blanka „Sekrety Kremla XVI wieku” (1991), Aleksieja Sałtykowa i Michaiła Sielutina, „Trwoga nad Rosją” (1992, miniserial telewizyjny, cz. 1-4).

W wielu z nich pojawia się problem okrucieństwa i szaleństwa władcy (np. w drugiej części filmu S. Eisensteina), ale nie ma wątku poszukiwania zbawienia, czyli budowania Nowej Jerozolimy. Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak jest, rozsądziłaby ramy tego tekstu. Wydaje się jednak, że jest to istotny problem badawczy.

Motywy apokaliptyczne i co za tym idzie – religijne, są natomiast na pewno tworzywem powieści W. Sorokina. Bohater *Dnia oprycznika* śni o „Bładym Koniu” – znaku śmierci z Apokalipsy. Świat ziemski, jakkolwiek pełen przemocy i raczej poszukujący siły i dominacji niż zbawienia, przemocy tej dokonuje (czynią to ludzie) pod znakiem i niejako płaszczem religijnego zaangażowania. Język rosyjski powieści jest stylizowany na staro-cerkiewno-słowiański – język liturgii. Tak jak w filmie car Iwan oddziela się od świata (bo ten na pewno ulegnie zniszczeniu) murami swego pałacu – Nowej Jerozolimy – tak i w powieści W. Sorokina Rosja jest oddzielona od Zachodu Wielkim Murem i funkcjonuje tylko dzięki współpracy z Chinami. Iwan Groźny – co już zostało powiedziane – jest w tradycji rosyjskiej kultury historycznej figurą uosabiającą postać władcy: czasami (chyba najczęściej w ciągu ostatnich około stu lat) będzie to władca wybitny, który poświęca rzeczy mniej ważne dla najważniejszych: potęga państwa i jego bezpieczeństwo. W postaci cara Iwana skupiają się najistotniejsze dla rosyjskiej kultury historycznej oceny pragmatyczne (sukces/porażka) i moralne (dobro/zło) w odniesieniu do władzy czy to indywidualnej, czy zespołowej¹⁰.

Poszukiwanie przez cara Iwana w filmie „Car” Nowej Jerozolimy (a ściślej rzecz biorąc – jej pomysł i wykonanie), to spojrzenie na władzę w Rosji (zarówno na władcę, jak i na jego otoczenie, na wszystkich poddanych): jaka ona jest, czego chce, co my możemy od niej uzyskać. Obraz ten – wysnuty częściowo z istniejącej historiografii, tradycji filmowej, literackiej, innej – nie jest opracowaniem historycznym zachowującym wierność co do czasu, miejsca i rodzajów zajęć czy osobowości postaci historycznych. Jest jednak nade wszystko rozważaniem historiozoficznym – o tym już było, dobrze byłoby połączyć z tym, co wcześniej, czasami publicystycznym, czasami wychowawczym, a czasami też argumentem w jakiejś toczącej się debacie publicznej.

¹⁰ A. POLAK, „Dzień oprycznika” Władymira Sorokina, s. 319-331.

Wędrowka w poszukiwaniu Nowej Jerozolimy – miejsca dla zbawionych i miejsca Zbawienia¹¹ – zakończyła się w filmie Łungina dla stworzonego przez niego i aktora cara Iwana Groźnego samotną ucztą – z Carstwem, ale bez poddanych. Zakończenie filmu jest bardzo smutne dla samego cara: pokonał wszystkich, ukarał zdrajców i nieposłusznych, a na końcu, kiedy był już, jak sądził, dobrze przygotowany (miał nawet plan schwytania Chrystusa w pułapkę), nie pozostał z nim żaden z poddanych. Poszukiwanie nowego i doskonałego świata prowadzi do dystopii – do stworzenia świata-śmierci, świata-przemocy, co nie będzie mniej bolesne, nawet jeżeli nazwiemy ten świat wzniośle, jako Nową Jerozolimą. Tak zdaje się mówią twórcy filmu. Nie jest to jednak jedyna możliwa interpretacja. Samotność władcy na uczcie może oznaczać nie tylko opuszczenie, ale także ogromny dystans pomiędzy władcą i poddanymi. Grupa opryczników otaczających cara nie musi być parodią Wybranych i Zbawionych, ale po prostu elementem obrazu władzy. Być może interpretacja, w której zostawić należy różne możliwe odczytania drogi cara Iwana przez mrok i śmierć do Nowej Jerozolimy, będzie najwłaściwsza.

Świat Iwana IV Groźnego, ten który znamy z wielu opracowań historycznych, był zapewne inny. Nie wchodząc w wielką dyskusję historiograficzną i historiograficzną na temat interpretacji tej postaci, odwołam się tylko do tego, co wiemy na pewno o guście architektonicznym cara Iwana. Stojąca na placu Czerwonym cerkiew wotywna św. Wasyla Błogosławionego jest bardzo dobrze zachowana. Nawet władze sowieckie nigdy nie zdecydowały się jej zniszczyć. Jej kształty i kolory bardzo daleko odbiegają od tego, co twórcy filmu nazwali pałacem-klasztorem Nową Jerozolimą cara Iwana. Dystans pomiędzy estetyką wyobrażoną w filmie a własnymi wyborami estetycznymi cara Iwana pogłębia przekonanie, że film nie da się zakwalifikować jako film historyczny, ale raczej jako kostium historyczny, który pozwala rozważyć i interpretować (w dodatku niejednoznacznie) zagadnienia związane z władzą ziemską i władzą nie-ziemską. W filmie car Iwan troszczy się i o sprawiedliwość ziemską, i tę wieczną, fundując na ziemi przyszłe Niebo: Nową Jerozolimę. A wieczność nowego miejsca pobytu zapewni schwytanie Chrystusa w pułapkę. Przy czym nie można być wcale pewnym, czy słowa Iwana odzwierciedlają to, co myśli, czy też nie są grą, karnawalem, słowami Bożego głupca (jurodiwego)¹² albo też zwykłego szaleńca?

¹¹ Por. D. KONDUK, *Different Images of God: Theological-aesthetical Evaluation of Films by Andrey Zvyagintsev and Pavel Lungin*, „Journal of Religion & Film” 20 (2016), s. 1-20.

¹² A.C. BIRZAHE, *Representing Holly Foolishness: An investigation of the holly fool as a critical figure in European cinema*. A Dissertation submitted for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Edinburgh, 2012, s. 97-100.

Sam car Iwan Wasiliewicz pozostaje postacią tajemniczą do dziś. Kolejne pokolenia historyków podejmują trud zrozumienia tej postaci, ale nadal jest bardzo daleko do zgody na jednoznaczną interpretację: Tyran? Szaleniec? Wizjoner? Ojciec Ojczyzny? Rozważania o carze Iwanie IV Groźnym jako postaci historycznej wymagają jednak sięgnięcia do innych źródeł niż wyobrażenia pisarzy i artystów filmowych. W tym miejscu można jedynie powiedzieć, że poznanie Iwana IV Groźnego jako postaci historycznej jest w dziejach kultury historycznej i politycznej Rosji mniej istotne niż jego liczne i różnorodne portrety artystyczne i publicystyczne. Te bowiem są o wiele lepiej obecne w wyobrażeniach zbiorowych i dyskursach politycznych.

BIBLIOGRAFIA

Film „Car” (2009), scenariusz: Paweł Łungin, Aleksiej Iwanow; reżyseria: Paweł Łungin; zdjęcia: Thomas Stearns Evans; muzyka: Jurij Krasawin; obsada: Paweł Mamonow (car Iwan), Oleg Jankowski (metropolita Filip) i inni.

OPRACOWANIA

BIRZAHE A.C., *Representing Holly Foolishness: An investigation of the holly fool as a critical figure in European cinema*. A Dissertation submitted for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Edinburgh, 2012.

HALPERIN Ch.J., *Ivan the Terrible in Russian Historical Memory since 1991*, Pittsburgh 2021.

HELMAN A., *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2010.

KONDYUK D., *Different Images of God: Theological-aestttetical Evaluation of Films by Andrey Zvyagintsev and Pavel Lungin*, „Journal of Religion & Film” 20 (2016), s. 1-20.

KOWALSKA-STUS H., *Apokalipsa w kulturze rosyjskiej*, „Slavia Orientalis” 62 (2013), nr 2, s. 157-167.

KOWALSKA-STUS H., *Kultura i eschatologia. Moskwa wieku XVII*, Kraków 2007.

LIS M., *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religiologica” 51 (2018), nr 2, s. 83-92.

POLAK A., „Dzień oprycznika” Władymira Sorokina, czyli o chorej Rosji, która „wyzdrowiała”, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 319-331.

PRZYBYŁ E., *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII wieku*, Kraków 1999.

SAWINKOW B., *Czwarty jeździec Apokalipsy*, przeł. J. Giebułtowski, Słupsk 2023.

SOROKIN W., *Dzień oprycznika*, przeł. A.L. Piotrowska, Warszawa 2008.

WANDERING THROUGH DARKNESS AND DEATH –
IVAN IV THE TERRIBLE BUILDS A NEW JERUSALEM

Abstract. Pavel Lungin's film „Tsar“ tells the story of Tsar Ivan the Terrible and his policy. The ruler, while striving to solidify his power, seeks to secure salvation for himself. The tsar builds a monastery-palace, a New Jerusalem, to dwell there with Christ following the Parousia and the Last Judgement. The film was inspired by historiography on Ivan the Terrible and an attempt at universalizing a study on secular and spiritual power by making references to the Bible, and the Book of Revelation in particular. Tsar Ivan's deeds, as shown in the film, can be interpreted as acts of a madman of God, heretic, or a power-hungry and bloodthirsty madman.

Keywords: Ivan IV the Terrible; New Jerusalem; the Apocalypse in Russian culture; Russian cinema in 20th century; Pavel Lungin