

## **Teologia i film.** Perspektywy badawcze

---

Nikt nie domaga się dzisiaj, aby kino oferowało nam bezpośredni wykład traktatów teologicznych, zajmowało się meandrami dogmatów kościelnych, dosłownie ekranizowało teksty Ewangelii.

Problematyka teologiczna w filmie, którą często określa się jako metafizyczną albo transcendentną, na pierwszy rzut oka może nie mieć nic wspólnego z klasyczną teologią, co nie oznacza, że nie podejmuje ona ważkich problemów życia człowieka.

Książka *Teologia i film. Perspektywy badawcze* teologię rozumie szerzej niż tylko „naukę o Bogu”. Jest to przecież jednocześnie „nauka o człowieku” który do Boga zmierza, nawet wtedy gdy boryka się z trudnościami swojej niewiary. Przyjmuje także możliwość zaistnienia w filmie *locus theologicus*, a więc argumentów dla teologicznego rozumowania (potrzebnych zresztą nie tylko teologom) – takich jak kryteria prawdy, zmysł wiary i rozeznanie „znaków czasu”.

**(Ks. prof. Witold Kawecki)**

---

ISBN 978-83-65432-43-8



9 788365 432438

**Teologia i film.** Perspektywy badawcze



# **Teologia i film**

Perspektywy badawcze

# **Teologia i film. Perspektywy badawcze**

Redakcja naukowa:  
**BARTOSZ WIECZOREK**

© Copyright by dr hab. Mariola Marczak, ks. dr hab. Marek Lis,  
dr hab. Rafał Marcin Leszczyński, o. dr Michał Legan OSPPE,  
dr Bartosz Wieczorek, ks. dr Dawid Stelmach, mgr Dorota Lekka,  
mgr Artur Kołodziejczyk, mgr Joanna Klisz, 2017  
© Copyright by Wydawnictwo «scriptum», 2017

Recenzja naukowa:  
Ks. prof. dr hab. Witold Kawecki

Opracowanie techniczne, dtp:  
Małgorzata Gumularz

Projekt okładki:  
Paweł Sky  
[www.pawelsky.pl](http://www.pawelsky.pl)

Wydanie I

ISBN 978-83-65432-43-8

Wydawnictwo «scriptum»  
Tomasz Sekunda  
tel. 604 532 898  
e-mail: [scriptum@wydawnictwoscriptum.pl](mailto:scriptum@wydawnictwoscriptum.pl)  
[www.wydawnictwoscriptum.pl](http://www.wydawnictwoscriptum.pl)

## Wstęp

Wzajemne relacje Kościoła katolickiego czy szerzej teologii chrześcijańskiej i filmu są intrygującą historią o wzajemnych fascynacjach i uprzedzeniach, o lęku i niezrozumieniu. Są ciekawym obrazem spotkania dwóch różnych światów, opartego na tradycji, konserwatywnych wartościach świata XIX-wiecznego chrześcijaństwa i nowej, świeckiej kultury, opartej na wolności, rozumie i nauce, kształtującej się w krajach zachodnich po Rewolucji Francuskiej. Do ich przedstawienia potrzebne byłoby oddzielne studium, które uwzględniłoby kontekst epoki oraz kontekst kulturowy początków kina i jego relacji do religii. W początkach kina znajdujemy wprawdzie wiele ekranizacji życia Chrystusa czy filmów religijnych, jednak na pewnym etapie ta współpraca się urywa i zapanowuje chłodna obojętność. Ludzie Kościoła (ale i wielu intelektualistów) zaczynają traktować kino jako sztukę mało wyrefinowaną, schlebającą najniższym instynktom, a przez to zagrażającą moralności i obyczajom, gdyż przekazującą w sposób masowy nowe style życia i wzorce zachowań. Ludzie kina z kolei, nie widzą potrzeby uzgadniania czy negocjowania prezentowanych treści z ludźmi Kościoła czy w ogóle tworzenia w duchu wartości chrześcijańskich, gdyż w większości są twórcami, dla których rozdział Kościoła i sfery publicznej jest czymś naturalnym.

Film jest dzieckiem czasów, w których człowiek uwalniał się powoli z od wszelkich instytucji, autorytetów, tradycji, które przegrywały z osądem rozumu – odtąd jedynej i najwyższej instancji oceniającej. Nastąpiło społeczne odejście od instytucji religijnych, w których dawniej człowiek realizował swe duchowe i religijne powołanie. Zaczął się ruch prywatyzowania religii – przestała ona wpływać na życie ludzi i grup społecznych, a stała się kwestią jednostkowego wyboru. Dla religii i jej miejsca w społeczeństwie oznaczało to fundamentalne zmiany. Z kolei dla Kościoła rzymskokatolickiego fundamentalne znaczenie miał Sobór Watykański II, który uznaje autonomię spraw ziemskich i otwiera niejako na nowo Kościół na kulturę.

Przepaść, bolesna przepaść między Kościołem a światem kultury datująca się w Europie wyraźnie od czasów Rewolucji Francuskiej stanowi dotkliwie rozdwojenie w kulturze europejskiej, ukształtowanej przecież w oparciu o wartości chrześcijańskie. Film, powstający pod koniec XIX w., jest niewątpliwie dzieckiem nowej epoki, epoki ruchu, zmiany, rozwoju, nauki, tworzenia się nowych stylów życia. Doskonale też wpisuje się w nowe czasy będąc sztuką dynamiczną, wrażliwą na nowości, uważnie rejestrującą rzeczywistość. Film jest też siłą kreatywną, swą potęgą stwarzania nowych światów potrafi narzucać rzeszom ludzi swoją wizję świata. Jako sztuka masowa sytuuje się powoli jako rywal i konkurent Kościoła, dotychczas mającego monopol na moralność, obyczaje, kanony estetyczne. Kościół nie dostrzegł w porę wielkiej siły kina i nie włączył się w kulturę filmową, a przez to oddał pole na ważnej płaszczyźnie kulturowej i społecznej.

Od dziesiątek lat daje się jednak zauważyć pewne ożywienie wzajemnych relacji. Wielu reżyserów z głębią i powagą odnosi się do religii, *sacrum* i duchowości człowieka, starając się wypracować filmowe środki, które mogłyby podjąć tak nieuchwytnie tematy. Z kolei teologowie coraz częściej widzą w kulturze współczesnej trendy, które zaczynają – jeśli nie sprzyjać religii – to traktować ją jako określony zbiór idei i praktyk życiowych, który ma wiele do zaoferowania współczesnemu światu. Coraz głośniejsze mówi się o kryptoteologiach współczesności, rozwija się

teologia kultury, teologia wizualna, czy partykularne – teologia kina, teatru, obrazu.

W dziedzinie badań nad wzajemnymi relacjami między filmem a religią istnieje obecnie wiele ważnych ustaleń, które skupiają się wokół określenia specyfiki filmu religijnego jako takiego oraz możliwości „przywoływania”, „uobecniania” przez film *Transcendencji*. Są to badania potrzebne, wypełniające dotkliwą lukę w polskiej humanistyce, która długo nie traktowała sfery religijnej jako nośnej kulturowo i ważnej poznawczo. To się na szczęście zmienia i powoli możemy mówić w badaniach nad filmem o „zwróceniu teologicznym”, przygotowywanym w Polsce przez takich badaczy jak M. Lis i M. Marczak.

Należy też podkreślić, że na świecie dynamicznie rozwijają się badania wprowadzające do analiz filmoznawczych perspektywę teologiczną<sup>1</sup>. Dotychczasowe badania skupiały się na określeniu istoty filmu religijnego, odróżnieniu jego różnych gatunków, opisie występujących w filmach tropów religijnych, odnalezieniu religijnej narracji. Odczuwalny jest natomiast brak kompleksowych badań nad sprecyzowaniem aspektu teologicznego analiz filmowych, jako zupełnie nowego, interdyscyplinarnego pola badań, który miałby swój przedmiot, język i metodę<sup>2</sup>. Bez takich rozstrzygnięć podejmowanym z różnego punktu widzenia analizom treści religijnych w filmie grozi rozmycie i rozdrobnienie badań, uniemożliwiający rozwój wiedzy.

Warto też zauważyć, iż wśród badaczy panuje powszechne przekonanie, iż uchwycenie *sacrum*/Boga w filmie jest niemożliwe, można jedynie

---

<sup>1</sup> Ch. Deacy, *Faith In Film: Religious Themes In Contemporary Cinema*, 2005; J. Lyden, *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*, 2003; C. Marsh, *Theology Goes to the Movies: An Introduction to Critical Christian Thinking*, 2007; Ch. Deacy, G.W. Ortiz, *Theology and Film: Challenging the Sacred/Secular Divide*, 2009; G. Lynch, *Understanding Theology and Popular Culture*, 2004; Ch. Deacy, *Screen Christologies. Redemption and the Medium of Film*, 2001.

<sup>2</sup> O konieczność skonstruowania takiego teologicznego modelu apeluje W. Kawecki. Zob. W. Kawecki, *Teologia wobec kultury wizualnej w: Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki, J. S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Kraków – Warszawa 2013, s. 20–27.

mówić o uchwyceniu Jego odbicia, refleksu czy też o zdolności danego filmu do ewokowania Transcendencji. Filmy, które zdają się nie widzieć tej fundamentalnej sprawy łatwo popadają w kicz i odnoszą artystyczną porażkę. Jeśli jednak jakiemuś twórcy uda się zbliżyć do Transcendencji, to staje się on częścią elity filmowej i przechodzi do historii obok takich twórców jak I. Bergman, A. Tarkowski, R. Bresson, L. Bunuel.

Niezwykle ciekawą perspektywą w badaniach teologicznych nad filmem zdaje się być koncepcja *locus theologicus*, opracowana niedawno przez zespół badaczy<sup>3</sup> pod kierunkiem księdza profesora Witolda Kaweckiego, który w wielu swych książkach rozwija zagadnienia z zakresu teologii wizualnej, teologii obrazu, teologii piękna czy szerzej, teologii kultury.<sup>4</sup> Zdaniem W. Kaweckiego „*Locus theologicus* to miejsce, w którym najpełniej okazuje się natura człowieka i otwierają się nowe drogi do prawdy, w którym słuchać głosu współczesności, poprzez które przemawia Duch Święty, humanizując różnorakie formy kultury”<sup>5</sup>.

Koncepcja *locus theologicus* zakłada, iż oprócz tradycyjnych źródeł objawienia w chrześcijaństwie, Bóg komunikuje się z ludźmi na różne inne sposoby. Mogą to być objawienia prywatne, znaki czasu, sny, spotkanie z innym człowiekiem, przeczytana książka czy obejrany film. Wydaje się, iż zawężanie działania Bożego jedynie do form tradycyjnych jest podejściem zbyt restrykcyjnym, zwłaszcza w czasach dzisiejszych, w których ludzie szukają osobistego doświadczenia Boga, szukają własnej duchowości

---

<sup>3</sup> *Wierzyć i widzieć*, W. Kawecki, K. Flader-Rzeszowska, D. Jaszewska, B. Klocek di Biasio, N. Mojżyn, J.S.Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013. *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki, J. S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Kraków – Warszawa 2013.

<sup>4</sup> W. Kawecki, *Ocalić człowieka – ocalić kulturę: personalistyczna koncepcja teologii kultury*, Warszawa 2006. W. Kawecki, *Kościół i kultura w dialogu: od Leona XIII do Jana Pawła II*, Kraków 2008. W. Kawecki, *Ewangelia w obrazach. Teologia w obrazach Caravaggia*, Sandomierz 2012. W. Kawecki, *Teologia piękna: poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań 2013. W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę: studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013.

<sup>5</sup> W. Kawecki, *Teologia wobec kultury wizualnej*, art. cyt., s. 21.

i chcą nawiązać żywy kontakt z Transcendencją. Miejscem teologicznym może być więc prawie wszystko, co dla danej grupy czy osoby stanowi objaw działania rzeczywistości transcendentnej, rozumianej w ramach określonej tradycji religijnej. To ważne dopowiedzenie, gdyż zbyt szerokie pojmowanie Transcendencji jako ponad- czy pozakonfesyjnej rzeczywistości grozi jej rozmyciem i zatarciem pojęć. Miejscem teologicznym może być zatem prawie wszystko, ale warto zauważyć, iż nie można pomijać obiektywnych czynników, które powinny być punktem odniesienia dla danego *locus theologicus*. Przechodząc na płaszczyznę filmową, dla pewnych osób dany film może być źródłem podjęcia decyzji o zmianie stylu życia, może być impulsem do powrotu do wiary czy zachętą do życia opartego na religijnych wartościach, ale dobrze by było, aby te fakty były wsparte przez obiektywną analizę krytyka i teologa, najlepiej w jednej osobie, który potrafiłby oddzielić sferę filmową i estetyczną filmu od moralnej, duchowej, religijnej, kulturowej. Zdarzyć się bowiem może, iż dana osoba odczyta obejrzone dzieło filmowe w sposób teologicznie błędny, gdyż brak jej wiedzy czy kompetencji kulturowych. Nie odbiera to nic z autentyczności jego odbioru filmu i osobistego przeżycia, ale bez krytycznej refleksji taka recepcja może być płytka i krótkotrwała. Przykładowo, po seansie filmowym „Rashomona” Akira Kurosawy można wyjść z przekonaniem, iż nie ma jasnego podziału na dobro i zło, gdyż wszystko zależy od punktu widzenia, każdy ma swoje silne racje, których nie można oceniać. Takie przekonanie jednak, choć silnie przeżyte, nie może stanowić mocnej przesłanki do życia i działania, gdyż pomija cały kontekst religijny i kulturowy japońskiej i europejskiej refleksji na temat dobra i zła. Jednym słowem, za *locus theologicus* nie mogą być uznane miejsca komunikujące nam, nawet z wielką siłą, pewne duchowe prawdy, jeśli pozostają one w jawnej sprzeczności z wewnętrznym przekazem określonej tradycji religijnej. Do odczytania danego filmu w kategoriach *locus theologicus* potrzebne są więc określone kompetencje. Wiele dziś spotkać można filmów kryptoreligijnych, antyreligijnych, ale starających się posługiwać retoryką religijną, filmów wykorzystujących narrację religijną do podważenia samej religii czy filmów udających religijne, ale przedstawiających przeciwne wartości.

Jak powinien się dokonywać proces dochodzenia do owej krytycznej refleksji nad filmem rozumianym jako *locus theologicus*? Wymaga on połączenia kompetencji teologa i krytyka filmowego, czyli wrażliwości na różne style i narracje filmowe, znajomości kontekstu kulturowego filmu, a także zdolności do odnalezienia w filmie określonego potencjału teologicznego. Wymaga też otwartej i pokornej postawy wobec dzieła filmowego, jako potencjalnego komunikatu zawierającego dodatkowe znaczenia, które powinny zostać umiejętnie zdekodowane. Można więc porównać pracę takiego teologa – krytyka do powołania proroka, który musi odczytać znaki czasu, odróżnić znaki fałszywe od prawdziwych, odróżnić głos Boga od głosu „bożków”, a do tego zmagać się z koniecznością uprawomocnienia własnego powołania i uzasadnienia, iż to on jest głosem prawdziwym. Dodatkową trudnością jest konieczność poruszania się po różnych dyscyplinach humanistyki, które są niezbędną pomocą w teologicznej analizie filmowej. Teolog-krytyk powinien znać podstawowe dyskursy nowoczesności, umieć je ocenić i określić kontekst ich funkcjonowania, gdyż to tylko gwarantuje pełne odczytania dzieła filmowego, będącego w znacznej mierze wypadkową głównych idei danego czasu. Na koniec wreszcie będzie mógł stwierdzić czy poprzez dany film „Bóg mówi do człowieka”<sup>6</sup>.

Zebrane w niniejszym tomie teksty są pokłosiem konferencji naukowej „Teologia i film. Perspektywy badawcze”, która odbyła się 24 października 2016 r. na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W tym miejscu chciałbym gorąco podziękować opiekunowi naukowemu mojego grantu księdzu profesorowi Witoldowi Kaweckiemu, bez którego nie byłoby ani konferencji naukowej, ani tej właśnie tej pozycji.

Bartosz Wieczorek

---

<sup>6</sup> M. Marczak, *Kulturowe kompetencje Kościoła w zakresie sztuk wizualnych, ze szczególnym uwzględnieniem filmu w: Sztuka polska a Kościół dzisiaj. Analiza sztuki sakralnej w perspektywie Jubileuszu 1050. Rocznicy Chrztu Polski*, Warszawa 2016, s. 149.

DR HAB. MARIOLA MARCZAK

UNIwersytet WarMińsko-Mazurski w Olsztynie,  
Wydział Humanistyczny

## **Przypowieści religijno-metafizyczne we współczesnym polskim filmie. Rewaloryzacja polskiego katolicyzmu ludowego**

W ciągu ostatnich kilkunastu lat na polskich ekranach coraz częściej pojawiały się motywy oraz tematy inspirowane religią. Były to zarówno bezpośrednie nawiązania do religii, zgodnie z jej duchem, jak i dość luźne inspiracje. Czasem związki ukryte okazują się głęboką inspiracją religijną, a otwarcie jawne – bywają powierzchowne<sup>1</sup> lub prześmiewcze albo i powierzchowne, i prześmiewcze zarazem. Oczywiście zdarza się również, że poważne podejście do tematu religijnego okazuje się niezbyt pogłębione i mało inspirujące; intencja nie gwarantuje zadowalającego efektu. Już choćby wstępny przegląd filmów inspirowanych w jakikolwiek sposób religią pozwala dostrzec, że w porównaniu do wcześniejszego okresu znacznie wzrosła ich liczba oraz, że mamy już do czynienia ze sporą różnorodnością w zakresie rodzaju inspiracji, przez co należy rozumieć zarówno zakres i typ, np., inspiracje tematyczne, fabularne, zapożyczenia motywu (np.: biblijnego, liturgicznego), toposu, wątku, inspiracje biograficzne, historyczne, wprowadzanie protagonistów kojarzonych z religią itp. – jak i korzystanie z różnorodnych form gatunkowych, konwencji

---

<sup>1</sup> Zob. W. Kawecki, *Teologia wobec kultury wizualnej*, [w:] idem et al., *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, Kraków – Warszawa 2013, s.15–29, zwłaszcza s.26–27.

estetycznych, form przedstawieniowych. Z tego powodu zasadna jest teologiczna analiza utworów audiowizualnych zarówno wybitnych czy jawnie religijnych, jak i skromniejszych utworów, będących artefaktami kulturowymi bez większego artystycznego znaczenia bądź „obiektami środka”, przykładami dobrego audiowizualnego rzemiosła. Bez względu na ich artystyczną jakość lub przynależność do rodzaju lub gatunku mogą zawierać w sobie element teologicznego przesłania, mogą być zatem czytane w chrześcijańskim kluczu. Potwierdzeniem są kerygmaticzne analizy Adama Regiewicza, który wykazuje związek z przepowiadaniem o Królestwie Bożym nawet w filmach realizowanych zupełnie poza jakimkolwiek tematem czy choćby kontekstem religijnym<sup>2</sup>. Bez względu na to, czy mamy do czynienia z kinem artystycznym, czy z audiowizualną kulturą popularną, zauważyć można funkcjonalność pewnych struktur znaczących dla komunikowania treści teologicznych.

Jedną z najbardziej funkcjonalnych w teologii filmu form znaczeniowo-narracyjnych jest, moim zdaniem, przypowieść, która ze względu na dominujący typ odniesień w płaszczyźnie konotacyjnej może zostać dookreślona jako przypowieść religijno-metafizyczna. Jest ona ponadto najmocniej zakorzeniona w tradycji religijnej ze względu na prototypowego autora, którym był Jezus Chrystus jako autor przypowieści ewangelicznych. Są one wzorcowymi przykładami ze względu na wyznaczenie konstytutywnych cech oraz podstawowych odmian. Paul Ricoeur<sup>3</sup> teoretycznie ujął to, co ewangeliści zapisali, interpretując parabolę jako rozbudowany symbol, opowieść realistyczną funkcjonującą w dwóch planach znaczeniowych: dosłownym, osadzonym ściśle w realiach znanych odbiorcom oraz symbolicznym – odnoszącym do sfery transcendencji – czy – w duchu antropologii kulturowej – sacrum.

---

<sup>2</sup> Zob. A. Regiewicz, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmaticznej*, Norbertinum, Lublin 2011, idem, *Katechezy w obrazach. Kerygmaticzne czytanie filmu*, Wydawnictwo Serafin, Kraków 2013.

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór 9 wstęp Katarzyna Rosner, tłum. P. Graff, K. Rosner, PIW 1989, s. 154–155, 125–153.

Analiza polskiej produkcji filmowej ostatnich lat pozwala postawić tezę, że forma przypowieści została przez współczesną kulturę audiowizualną zaadaptowana i wchłonięta na tyle płynnie, że dobrze służy zarówno popularnej, tzn. przystępnej w formie komunikacji, jak i wyrafinowanej problematyce.

W ostatnich latach pojawiło się wiele utworów ekranowych zrealizowanych w konwencji realistycznej opowieści, osadzonej w realiach współczesnej Polski, które jednocześnie realizują model przypowieści. Zgodnie z ewangelicznym wzorcem oraz Ricoeurowską wykładnią szczegółowy opis i swojsko wybrzmiewająca fabuła stają się rodzajem palimpsestu, kryjącego w sobie treść, która wprowadza religijne odniesienia. Odczytanie realistycznej fabuły jako paraboli o symbolicznym znaczeniu jest możliwe dzięki procesowi hermeneutycznej pracy interpretacyjnej, ale nie jest konieczne, dzięki czemu religijny przekaz pozostaje dyskretny, choć możliwy do zaktualizowania. W historiach osadzonych w realiach współczesnej prowincjonalnej Polski pokazuje się przeżywanie religii przez przeciętnego/nieprzeciętnego człowieka (mężczyznę, kobietę, dziecko). Realizm w powiązaniu z jakimś rodzajem akceptowalnej „cudowności”, pierwiastka transcendentnego, irracjonalnego, ale jakoś wytłumaczalnego i motywowanego fabularnie czyni z tych utworów rodzaj religijno-metafizycznej przypowieści.

*Requiem* (2001) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego jest pod tym względem przykładem nietypowym, gdyż inspiracje o charakterze religijnym są zupełnie jawne. Powiązано je z jednej strony z fabułą, dotyczącą obrządku pogrzebowego, z drugiej zaś – obecne są w formach symboliczno-wizualnych za sprawą ikonicznych cytatów oraz nawiązań do religijnych przedstawień w sztukach plastycznych, jak również do stereotypowych wyobrażeń ukształtowanych przez lata w ludowej tradycji i kulturze religijnej. Stary Bartłomiej wygłaszając swoje rekomendacje nad grobem kolejnych zmarłych naturalnie lub tragicznie osób ze swojej wioski, anonsuje i poleca nieboszczyka św. Piotrowi jako oddźwiernemu niebios, a kreśląc wizję niebiańskiej szczęśliwości z Panem Bogiem i aniołami, pociesza pozostałych na ziemi bliskich. Wprowadzając tremendum

śmierci w odwieczny porządek świata amortyzuje ból rodziny zmarłego, pomagając w ten sposób pogodzić się z faktem odejścia, przezwyciężyć smutek, ból lub bunt. Od słów Bartłomieja zależy też, w jaki sposób zmarły zostanie zapamiętany, a więc jego ziemską „nieśmiertelność”, dlatego jest on powszechnie szanowany, a jego mowy są niezwykle ważne dla wszystkich, nawet tych, którzy „Boga się nie boją”.

Religijne wyobrażenia tej społeczności są ukształtowane przez kulturowe stereotypy oraz popularną ikonografię, w której ludowy kicz miesza się ze sztuką wysoką, ale sens i waga tej religijności nie ustępuje mądrości filozofów i teologów. Jest nawet czymś więcej, ponieważ nie pozostaje martwym słowem – teorią wykładaną na papierze dla uczonych rozważań, lecz kształtuje ludzkie życie, nadając mu duchową dynamikę. W ten sposób reżyser dokonuje rewaloryzacji „ludowego katolicyzmu”, a być może tylko dokumentuje jego społeczną wartość.

Kolejna przypowieść osadzona jest w typowym dla modernizującej się lub nawet już zmodernizowanej Polski środowisku młodych, dynamicznych przedstawicieli wyższej klasy średniej, którzy pracując w korporacjach lub zakładając własne firmy dorobili się statusu materialnego, pozwalającego na życie pozbawione ograniczeń. Symbolem sukcesu materialnego jest morski jacht, na którym para trzydziestolatków z Krakowa spędza weekend, w czasie którego tuż przy burcie pojawia się mężczyzna w czerwonym swetrze, tytułowy *Trzeci* (2004, reż. Jan Hryniak). Postać ta może być interpretowana jako figura Boga-Ojca, ze względu na swój dojrzały wiek, stanowczość i porządkujący wpływ na życie dwojga *juppies*, do których się przyłącza w ich podróży. Na taką interpretację wskazuje również fakt, że dopóki się przy nich nie pojawił, świat tej pary ludzi sukcesu, był typowym światem bez Boga – zimnym, bez czułości, bliskości, więzi (lodowate małżeństwo na początku filmu, skłócona rodzina w finale). Siwiejący mężczyzna pojawia się znieacka, jakby wyłaniał się morza. W rozdeptanych butach i wymiętych spodniach, ze starym plecakiem, pokazującym brak jakichkolwiek obciążeń i pełną swobodę działania jako towarzysz podróży staje się aktywnym świadkiem małżeńskiego kryzysu oraz zmagania z nim. Podróż

„ostatniej szansy” małżeństwa na granicy rozpadu wydaje się być klęską. Mężczyzna-świadek słucha, zadaje pytania, zmusza samym swoim byciem, ale i konkretnymi działaniami do podejmowania aktywności w sferze zewnętrznej (skonfliktowana para musi wspólnie zająć się niechcianym pasażerem) i wewnętrznej (traktują go jak neutralny punkt odniesienia dla osobistych wiwisekcji, co pozwala, rozeznąć się w sobie, w swoich uczuciach i potrzebach). Gdy mężczyzna umiera w punkcie docelowym podróży są już razem, a on, znów uśmiechnięty w czerwonym swetrze wsiada do samochodu innej skłóconej pary. Symboliczne znaczenie tej postaci jest czytelne: to ktoś, kto dobrze zna życie, rozumie ludzi, wydaje się być niezauważalny, ale zjawia się wtedy, gdy to jest absolutnie konieczne i pomaga ludziom wprowadzić ład w ich życie. Religijne tropy są mgliste, ale metafizyczne odniesienia – bardzo wyraziste. Jakkolwiek zinterpretujemy postać Trzeciego, sugestia osoby, która Jest, choć zwykle jej nie zauważamy, i która pomaga, gdy trzeba jest zantropomorfizowaną figurą Boga, jego wyobrażeniem, dostosowanym do oczekiwań współczesnego, zaabsorbowanego swoim tu i teraz człowieka. To Bóg z amerykańskiego kina popularnego: w zasadzie wszyscy w niego wierzą, ale nie zaprzatają sobie nim głowy, za to oczekują, że będzie ludzi wspierał w trudnych chwilach i tylko wtedy ewentualnie się do niego modlą. Trzeci jest właśnie kimś takim, co więcej – zjawia się nawet nie wołany w modlitwie, choć tego rodzaju sugestia się pojawia, ponieważ bohaterka, grana przez Magdalenę Cielecką, przechowuje srebrny krzyżyk, który jest ważnym ośrodkiem jednej z perypetii.

Najgłębszy wykład wiary przynosi *Edi*<sup>4</sup> (2002) Piotra Trzaskalskiego. Oprócz charakterologicznych podobieństw do Chrystusa oraz tych, związanych z misją zbawczą, warto podkreślić, że film ten realizuje w pełni model przypowieści jako rozbudowanego symbolu, wpisując religijne znaczenia w realistyczną tkankę w wielu możliwych miejscach filmowej struktury. Elementy teologicznego przekazu pojawiają się

---

<sup>4</sup> Szczegółowo pod tym względem film Trzaskalskiego analizuję w: *Edi, the Protagonist of Piotr Trzaskalski's Film as a Christ Figure*, [w:] *Cinematic Transformations of the Gospel*, ed. Marek Lis, Opole 2013, p. 123–136.

w formie filmowo opracowanych religijnych motywów fabularno-narracyjnych, takich jak motyw przebaczenia bratu – „Kainowi”, motyw życia jako drogi („ciągnięcia wózka ” ze złodem), bezdomności jako metafory wygnania z Raju i wędrówki do domu rodzinnego jako powrotu do domu Ojca w niebie. Wśród misternie powiązanych ze sobą wątków narracyjnych *Ediego* pojawia się również motyw religijnie rozumianego, w kontekście Boga Ojca i Matki Bożej, rodzicielstwa-ojcostwa (bezinteresowne i hojne w miłość ojcostwo Ediego wyrażające się w opiece nad przybranym synem); motyw domu rodzinnego na wsi jako raj utraconego i wiejskiego raj u jako obrazu Zbawienia (chwile spokoju i wytchnienia na wsi, w rodzinnym domu – jako presupozycja rajskiego szczęścia). Wreszcie szczególną siłą oddziaływania mają nawiązania ikoniczne: rozlewające się czerwone wino tuż przed okrutną napaścią i okaleczeniem bohatera, samotność w knajpianym tłumie w oczekiwaniu na pewną mękę z powodu niezasłużonej zemsty bossów praskiego półświatka, centralna w filmie scena ukształtowana na obraz *Ecce Homo*, a jednocześnie nawiązująca do zstąpienia do piekieł po śmierci krzyżowej – nagi Edi w ciemności na krześle pod prysznicem po brutalnej kastracji, jego ciało skurczone, owinięte prześcieradłem bezpośrednio po napadzie Braci, jak zdjęte z krzyża ciało Chrystusa, wspomniane nawiązanie do ikon Matki Bożej z Dzieciątkiem (Edi z niemowlęciem na ręku, ze światłem w tle, dającym efekt wyblakłej aureoli). Znaczący jest również bardzo często tu stosowany sposób filmowania, kreujący wizualną stylistykę utworu – w rzucie pionowym z góry, co sugeruje transcendentną perspektywę, czujne spojrzenie i wejście Boga na i w ludzkie sprawy.

Kształt religijnej przypowieści przybiera także odcinek telewizyjnego cyklu *Święta polskie*<sup>5</sup> pt.: *Biała sukienka* (2003, reż. Michał Kwieciński). Młody człowiek w kosztownym aucie zachowuje się w sposób typowy dla współczesnego człowieka – w momencie zagrożenia śmiercią zwraca się do Boga, mimo własnej niewiary, natomiast gdy dzięki cudowi

---

<sup>5</sup> J. Sosnowska, *Telewizyjne kino wartości*, [w:] *Wartość mediów – od wyzwania do szans*, red. A. Baczyński, M. Drożdż, Biblos, Tarnów 2012, s. 101–105. *Święta polskie. Rozmowa ze Sławomirem Rogowskim*, „Kino” 2000, nr 12.

modlitwy, wraca do życia i zdrowia – jego wiara przemija, bohater stara się zracjonalizować i unieważnić cud, którego doświadczył. Młody ksiądz *incognito*, jeszcze bardziej niż Trzeci pokazany został jako wysłannik Bożej Opatrzności, która w równym stopniu czuwa nad wiernymi, jak i zawiedzionymi w wierze. Działania „misyjne” księdza w dzinsach, jak mówi o sobie „pracownika RCCC” (Roman Christian Catholic Church) wobec napotkanego *leminga* są nienachalne, ale mogą okazać się skuteczne, choć dopiero w dłuższej perspektywie. Znacząca jest finalna kwestia księdza w odpowiedzi na próbę powrotu cudem uratowanego do dawnego sceptycyzmu: „Ty może i nie wierzysz, ale pewności to już mieć nie będziesz”. Fakt, iż Bóg czuwa i upomina się o zagubione owce podkreślony został też jednym z ostatnich ujęć, w którym uratowany od śmierci przez modlitwę księdza bohater siedzi pod krzyżem, tworzącym ołtarz, obok którego przeszła właśnie procesja Bożego Ciała. Bohater wydaje się zagubiony, ale transcendentna moc reprezentowana przez Eucharystię i księdza, który ją niesie w procesji oraz siła wierzącej wspólnoty, która jest przez nią uświęcana, pozostawiają widza z silnym poczuciem, że bohater już nie jest pozostawiony sam sobie a jego bunt przeciw Bogu z powodu doznanego cierpienia i utraty bliskiej osoby wydaje się być zneutralizowany lub złagodzony. Jest szansa, że on sam zyskuje przekonanie albo tylko przecucie, że nadzieja, większa niż ludzkie rozpacz i upadki zdeponowana w krzyżu i Eucharystii a udzielana przez kapłana, złączonego ze wspólnotą, może być także jego udziałem.

Na przypowieściowy charakter filmu wskazują: realistyczna sceneria, czytelna, logiczna narracja o podwójnym znaczeniu (można zobaczyć w finale wypadku drogowego szczęśliwy przypadek bądź wymodlony cud – zawieszenie porządku praw fizykalnych). Element religijny został wzmocniony przez symbolikę obrazów, z których najważniejsze są wizerunek Matki Bożej, krzyża oraz ikonografia związana ze świętem Bożego Ciała. Figura Matki Bożej pojawia się na skrzyżowaniu dróg, gdzie dochodzi do wypadku, w którym omal nie stracił życia właściciel luksusowego auta, ale i sprawca wypadku, który zamierzał natychmiast wymierzyć sobie sprawiedliwość na pobliskim drzewie. Zniszczoną

w następstwie wypadku przydrożną figurę otaczają troską, przewożąc rozklekotanym trackiem wszyscy uczestnicy zdarzenia. Wszyscy w tym samym stopniu uratowani w każdym możliwym sensie (ofiara wypadku ratuje życie i zdrowie, sprawcy wypadku – skłócona rodzina, jadąca na procesję uświadamia sobie łączące ją więzi oraz wagę wartości podstawowych, ksiądz – zyskuje potwierdzenie swojej przydatności społecznej oraz misji). Równie ważna jest symbolika procesji Bożego Ciała i samego sakramentu jako żywej obecności Chrystusa, czyli Tego, Który „Pozostaje z ludźmi aż do skończenia świata” pośród ich codziennych spraw i zbawia ich, nie tylko ostatecznie, w wymiarze eschatologicznym, ale w ich codziennej życiowej drodze ku Wieczności. Eucharystia niesiona w procesji pokazana została poprzez fabułę *Białej sukienki* jako teologiczny sens Ofiary Krzyżowej Chrystusa. Symbolika krzyża ustawionego w centrum miasteczka, pod którym siedzi bohater – *leming* w białym garniturze, niejako ten, który rodzi się na nowo i jako *tabula rasa* może być przez Boga zapisany na nowo, dzięki pracy Jego sługi w winnicy współczesnego świata wybrzmiewa jako wyraźny religijny przekaz. Pokazuje, na czym polega uwewnętrzniona wiara dzisiaj i jaki jest sens religijnej kultury oraz jej artefaktów: świątecznej obrzędowości, świętych figur, kapliczek, przydrożnych krzyży. W świetle podwójnej, parabolicznej narracji *Białej sukienki* polska kultura ludowa, katolicka z ducha i zewnętrznej formy, nie jest tylko archaicznym folklorem, lecz głęboko uwewnętrznioną podstawą tożsamości osobowej członków narodowej wspólnoty oraz jej samej jako całości. Film jest rewaloryzacją katolicyzmu ludowego i pokazuje właściwe, to znaczy bardzo ważne miejsce księdza w polskiej rzeczywistości współczesnej oraz przywraca wiarę w wiarę i siłę modlitwy – przynajmniej w logice tej filmowej narracji

*Droga do raj* (2008, reż. Gerwazy Reguła) również opisuje świat polskiej prowincji w konwencji realistycznej. Realizm dotyczy scenerii, obyczajowości, jak również tła społecznego, które pozwala umiejscowić opowieść w środkowym okresie transformacji ustrojowej. Główna bohaterka – Ela (Ilona Ostrowska), tzw. „prosta dziewczyna” o spontanicznej dobroci, jest przedstawicielką licznej grupy tych, którzy najbardziej

odczuli skutki społeczno-politycznych przemian okresu transformacji ustrojowej po 1989 roku. Stąd w fabułę wplecione zostały problemy społeczne typowe dla prowincjonalnej Polski tego czasu (akcja dzieje się w miasteczku na Dolnym Śląsku). W zgodzie ze strukturą przypowieści tak nasycony realistyczny opis łączy się z pewnym naddatkiem o charakterze nadzwyczajnym (w porządku religijno-metafizycznym, ale też estetycznym, wynikającym z konwencji przedstawieniowych). Główna bohaterka, pracownica zakładów mięsnych i sprzątaczką w supermarkecie, samotnie wychowująca synka, niespodziewanie zostaje obdarzona darem uzdrawiania przez dotyk. Dar ten sprawia, że z choroby nowotworowej wyleczony zostaje mężczyzna, u którego boku zyskuje stabilizację życiową i osobiste szczęście, ale jednocześnie staje się ciężarem, gdyż przeciążona pracą, obowiązkami i złymi życiowymi doświadczeniami kobieta czuje się zobowiązana do pomagania innym. W logice narracji okupiony wysiłkiem „nosicielki” dar, będący źródłem dobra dla innych, skutkuje „nagrodą” w postaci prywatnego „raju na ziemi” – wielopoziomowego uzdrowienia życia bohaterki: uzdrowienia ukochanego, przełamania uprzedzeń teściów oraz uzdrowienia ponurego, beznadziejnego życia, które dotąd wiodła.

Religijny przekaz zawarty jest zarówno w przypowieściowej strukturze filmowej opowieści, jak i w koncepcji filmowej postaci. Jest ona ukształtowana jako współczesne ucieleśnienie ewangelicznego człowieka cichego i prostego serca, który nie czuje się godzien wielkich darów i z pokorą znosi życiowe ciężary, nie domagając się niczego w zamian, poza siłami do przetrwania. Ela modli się, żeby Bóg odebrał jej zdolność, której nie czuje się godna, ma wrażenie, jakby Bóg się pomylił. Poprzez swoją protagonistkę Reguła ilustruje Bożą ekonomię świętości, zgodnie z którą – to „niegodni” „prostaczkowie”, którzy nie chcą „chwały świętości” ani rozgłosu są jej kwintesencją.

Przykład Eli Duszyńskiej jest kolejną odsłoną współczesnego katolicyzmu ludowego jako wiary otrzymanej przez tradycję (międzypokoleniową transmisję), ale jednocześnie uwewnętrznionej i współtworzącej osobową tożsamość człowieka, w tym jego system wartości. Tak

rozumiany katolicyzm przejawia się w sposób zewnętrzny, np. przez nawyk chodzenia do kościoła, modlitwy codziennej i zwracania się do Boga w potrzebie (bohaterka modli się w kościele w trudnych chwilach) oraz przekazywania wiary jako duchowego dziedzictwa następnym pokoleniom (bohaterka uczy synka modlitwy wieczornej). Idzie jednak w parze z systemem wartości wyrosłym z katolicyzmu, który skutkuje etyczną formacją osobowości, a w konsekwencji dobrymi działaniami i czynami (odruczami serca), które poszerzają przestrzeń dobra w sferze prywatnej i publicznej (Ela adoptuje córkę zmarłej koleżanki, mimo własnego niedostatku i przepracowania, leczy innych bezpłatnie do późna w czasie wolnym od pracy zawodowej).

W porządku realistycznym jest to opowieść nazbyt optymistyczna, a nawet niewiarygodna, gdyż pokazuje obrót spraw rzadko sprawdzający się w rzeczywistości: dobro i wytrwałość zostają nagrodzone. W porządku wiary natomiast finał antycypuje transcendentną „przyszłość” – wiara nie ułatwia życia, ale obiecuje, że właśnie dobro i wytrwałość zostaną w ostatecznym rozrachunku nagrodzone. Nagroda jednak niekoniecznie będzie „do odebrania” w tym życiu, Raj jest usytuowany w „przyszłości”, jednak – zgodnie ze słowami Chrystusa – jest już tu na ziemi w miłości, ponieważ wtedy On jest pośród tych którzy idą za Nim, dobrze czyniąc.

Jednocześnie z opowieści tej wyłania się sugestia, że czasem Raj możemy mieć już tu na ziemi, o ile nasze wyobrażenie o szczęściu nie będzie zbyt wygórowane. Dominuje w każdym razie pozytywny obraz katolicyzmu oraz wpływu religii na ludzkie życie w każdym wymiarze: społecznym, osobistym, a nawet gospodarczym (w finale młoda para zakłada własny small-biznes).

Podobnie, choć bardziej pesymistycznie pokazano obrót spraw w filmie Tomasza Wiszniewskiego *Wszystko będzie dobrze* (2007), dwunastoletni Pawełek Kwiatkowski postanawia pójść w pielgrzymce na Jasną Górę w intencji uzdrowienia chorej na raka matki. Zawiera przy tym rodzaj przymierza z Matką Boską, nie tylko pokładając w niej nadzieję, ale po prostu będąc przekonany, że jeśli tylko da z siebie wszystko, to Ona w zamian rozprawi się z chorobą. Na ekranie śledzimy zatem

opowieść o prostolinijnym, choć ciężko doświadczonym chłopcu, który podejmuje wysiłek ponad siły z religijnej motywacji. Historia obfituje w szczegóły charakteryzujące rzeczywistość społecznie zaniedbanej polskiej prowincji, typowej wioski na Pomorzu, gdzie bezrobocie przekracza 50%, bieda i alkoholizm są codziennym doświadczeniem większości, a nędza i opuszczenie dotyczą wielu. Pawełek jest synem alkoholika, którego śmierć była wybawieniem dla terroryzowanej przez niego rodziny, a umęczona matka bynajmniej nie rekompensuje dzieciom doznanej przemocy własną czułością i troską, ponieważ jest sfrustrowana klęską własnych prób zapewnienia synom (z których jeden jest niepełnosprawny) minimum egzystencji. Pierwsza, realistyczna warstwa przypowieści ukazuje rzeczywistość, w której fatalna sytuacja ekonomiczna niszczy rodziny, relacje międzyludzkie i wrażliwość, a dzieci jako najslabsze ponoszą konsekwencje sytuacji dorosłych w sposób najdotkliwszy. Jednocześnie jednak staje się punktem wyjścia dla historii religijnej, gdyż dno, które osiąga rodzina prowokuje na pozór najslabszy jej element do działania heroicznego i altruistycznego zarazem. Pawełek, który nie idzie, ale biegnie do Częstochowy, łączy w sobie zarówno cechy Pawła Apostoła, który rozprzestrzenił chrześcijaństwo wśród pogan oraz używał metafory biegu i zawodów sportowych do opisanja pełnej trudów misji głoszenia Ewangelii, jak i Chrystusa, którego w pewnym aspekcie jest figurą. Z Chrystusem łączy dwunastolatka zarówno wysiłek ponad siły podejmowany w ofierze prześlągalnej, jak i przemiana, której dokonuje w towarzyszącym mu nauczycielu-alkoholiku – Andrzeju, który pod wpływem chłopca podejmuje walkę z nałogiem.

Mimo pozornej klęski przedsięwzięcia, w ostatecznym rozrachunku chłopiec doświadcza ukojenia, które można interpretować jako rodzaj szczęścia, choć nie jest ono zgodne z pierwotnymi wyobrażeniami. Paweł osiąga cel pielgrzymki na Jasnej Górze, Matka Boża jednak nie wysłuchuje modlitwy chłopca, jego matka umiera i nie zmartwychwstaje, mimo gorliwej i w pełni ufnej wiary nieletniego pątnika. Maryja obdarza go jednak „większym dobrem”, bo chora na raka matka docenia trud syna, nawraca się i umiera w spokoju, pojednana z Bogiem. Zamiast

matki chłopcy zyskują przybranego ojca w osobie podnoszącego się z alkoholowego upadku nauczyciela, który przestaje pić i godzi się zamieszkać z osieroconymi chłopcami. W ten sposób nawzajem sobie pomagają: Andrzej ma za kogo być odpowiedzialnym i dla kogo się starać, oni wspierają go w walce z nałogiem, który dobrze znają i zyskują prawnego opiekuna, dzięki czemu unikną Domu Dziecka. Okazuje się zatem, że modlitwa została wysłuchana, przymierze zrealizowane, jednakże nie w ten sposób, jakiego oczekiwano. Finałowa sekwencja, w której chłopcy zabierają spod kapliczki Matki Bożej Andrzeja, pijanego z rozpaczy, że trud chłopca poszedł na marne, pokazuje błysk zrozumienia w świadomości chłopca, że oto właśnie Matka Boża dotrzymała słowa, stawiając przed nim i bratem zadanie „wychowania sobie ojca”, którego znaleźli u jej stóp.

Warstwa symboliczna przypowieści jest w tym wypadku tożsama z aspektem religijnym, który we *Wszystko będzie dobrze* budowany jest przede wszystkim poprzez łączność Pawła z Matką Bożą, która uwidoczniła się w bezbrzeżnej wierze chłopca w jej nieograniczoną moc sprawczą oraz w religijnej motywacji młodego pielgrzyma. To ona pomaga mu wytrwać w wysiłku daleko przekraczającym możliwości niedożywionego nastolatka. Możliwa jest także głębsza religijna interpretacja postaci chłopca jako figury Chrystusa<sup>6</sup>.

*Stacja Warszawa* (2013) czytana jako przypowieść jest syntetyczną wypowiedzią o kondycji duchowej współczesnej Polski i Polaków, ale w tym samym stopniu stanowi wypowiedź na temat polskiej współczesnej religijności. Jakkolwiek jest to głos krytyczny, to za symptomatyczny należy uznać fakt, że młodzi twórcy postrzegają indywidualną i zbiorową świadomość swoich rodaków jako ściśle powiązaną z myślą, wyobraźnią i etyką religijną. Znaczące są przejawy zewnętrzne religijności Polaków, takie jak liczne krzyże i krzyżyki, które przewijają się przez całą opowieść

---

<sup>6</sup> Pod tym kątem analizowałam postać Pawełka w artykule: *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2(6), s. 149–170. W tym samym tekście interpretuję film Łukasza Karwowskiego jako przypowieść z apokryficzną figurą Chrystusa.

i znajdują się w każdej niemal przestrzeni, towarzysząc poszczególnym bohaterom. Wyjątkiem jest najbardziej zagubiona i tragicznie przeżywająca swoje osamotnienie Monika, prawdopodobnie pracownica dużej firmy i była żona zamożnego biznesmana. Znaczące, że w końcowej, jawnie już symbolicznej scenie, będącej komentarzem do całości, w której zainscenizowano współczesną Ostatnią Wieczerzę, na tle panoramy Warszawy<sup>7</sup>, gdy Igła-Chrystus dzieli bagietkę wśród uczestników-bohaterów wszystkich filmowych epizodów, a potem wszyscy podają sobie plastikowy, podświetlany krzyż, Monika jedna nie bierze go do ręki, podkreślając odmowę stanowczym gestem. Z drugiej jednak strony postawy odruchowo czynionego dobra pokazują, że nawet jeśli wiara nie jest manifestowana albo nawet wydaje się być odrzucona, to chrześcijaństwo ukształtowało osobową tożsamość wielu ludzi, zwłaszcza zaś ich system etyczny. Potwierdza to zachowanie sprzedawczyni z sex-shopu, która odwozi do domu porzuconą przez syna staruszkę, narażając się na jego agresję oraz alkoholika, który nie zważając na ryzyko utraty pracy, stara się pomóc nieznannej sobie kobiecie.

Istotne są dwa zdania, będące rodzajem diagnozy kondycji duchowej zwyczajnych Polaków, co istotne, wypowiedane przez osoby, których status ontologiczny jest tajemniczy. Na początku Matka Boska we śnie mówi do swojego syna, przebywającego w więzieniu: „Oni cię potrzebują”, ogłaszając niejako stan kryzysu, duchowego zagrożenia, podobnie jak prawdziwa Matka Boża zapoczątkowała aktywną działalność Jezusa w Kanie Galilejskiej, zwracając uwagę na doczesne potrzeby ludzi: „Nie mają wina!”. Drugie zdanie diagnozy wypowiada sam Igła – apokryficzny Chrystus, który przekonuje zatroskaną o niego matkę: „Muszę tam iść, bo ktoś mi ich odbierze!”. Ten ktoś, to – jak się możemy domyślać „ojciec chaosu i kłamstwa”. „Tam”, tzn. pod smoleński krzyż, gdzie ścierają się w walce dwa obozy, na które naród się podzielił. Oba te zdania są syntetycznym określeniem kondycji wszystkich razem filmowych bohaterów,

---

<sup>7</sup> Symboliczne znaczenie ma fakt, że stół ustawiony został na tym samym placu, na którym swoje słynne wezwanie do odnowienia polskiej ziemi przez Ducha Świętego wypowiedział Jan Paweł II.

portretowanej w filmie Warszawy jako specyficznej społeczności wielkomięskiej i całej Polski, gdyż w tej ekranowej Warszawie ogniskują się wszystkie polityczne, społeczne, etyczne i obyczajowe problemy, które twórcy uznali za istotne dla charakterystyki współczesnego społeczeństwa polskiego. Wszyscy bohaterowie *Stacji Warszawa* są zagubieni i wszyscy zagubieni w końcu idą pod krzyż, nawet niewierzący, nawet bluźniący, drwiący, zbuntowani, nawet powierzchowni i zacierzewieni, a zwłaszcza przybici własnymi kłeskami. Wszyscy, z wyjątkiem Moniki, która jest poza religią („mnie to nie interesuje” komentuje w taksówce spór pod krzyżem), spotykają się pod krzyżem, intuicyjnie szukając u jego stóp wsparcia i tam z ust współczesnego prostaczka-wyrzutka z marginesu słyszą tysiącletnie słowa Ewangelii o wierze i miłości. Konsekwencji duchowych tych słów autorki nie pokazują, ale ten, który słowa głosił, tak jak Mistrz z Nazaretu został odrzucony.

*Jasminum* (2006) Jana Jakuba Kolskiego łączy realizm ze stylizacją baśniowo-ludową, prezentując się jako powiastka z morałem o tym, kto, tak naprawdę zasługuje na miano świętego. W filmie tym również mamy do czynienia z rewaloryzacją katolicyzmu ludowego. Pozytywny wizerunek „wiary polskiego ludu” uosabia ulubiona przez reżysera postać świętego Rocha jako bardzo swojskiego, wiejskiego świętego, który nawet w klasztorze jest traktowany nader swobodnie, ponieważ jego figura jest zanieczyszczana przez gołębie. Film o miłości, która kwitnie (dosłownie, bo zakonnicy pachną zapachami różnych drzew owocowych) w klasztorze i która tu ma swoje mistyczne źródło, jest jednocześnie obrazem religii jako wiary przeżywanej i zaangażowanej, która przybrała formę zinstytucjonalizowanej wspólnoty (zakonu) dla większej trwałości, oparcia i wiarygodności oraz pewnej „wygody” funkcjonowania w świecie. Motyw świętego, którym okazuje się nie ten, którego byśmy się spodziewali (czy raczej spodziewałaby się społeczność wewnątrzdiegetyczna, wewnątrz filmowej opowieści), jest w pełni zgodny z ewangeliczną nauką i wzorem powołań Jezusa, który wybierał spośród „społecznych wyrzutków”, z „marginesu”, spoza wielkiego świata uczonych i wpływowych. W *Jasminum* świętym okazuje się

przysłowiowy ubogi, w dziurawych butach, rozumiejący najbardziej palące i głębokie potrzeby tzw. ludzi prostych – co w XXI w. oznacza czytelników tabloidów, zafascynowanych celebrytami. Niespodziewanie dla przeora świętym, otrzymującym stygmaty, okazuje się nie żaden z pachnących zakonników, pogrążonych w kontemplacji i modlitwie, lecz odpowiedzialny za aprowizację klasztoru brat „Zdrówko”, zatroskany o chleb powszedni, rozmawiający ze św. Rochem i małą dziewczynką oraz rozdający pachnące kawałki odzieży zakonników jako „amulety” na miłość dla nieszczęśliwie zakochanych. Przekaz jest – jak widać – miejscami niezgodny z teologią chrześcijańską, ale jej istota została zachowana: pośród wszystkich ludzkich spraw kładzionych przez Boga na szali Sądu Ostatecznego najbardziej prawdopodobne jest, że największą wagę będzie miało dobro uczynione innym ludziom („Wszystko, coście uczynili jednemu z braci moich najmniejszych, mnieście uczynili”), a na tym polu Brat Zdrówko miał największe zasługi.

Przypowieściowy charakter ma także głośny i niezwykle film Lecha Majewskiego *Młyn i krzyż* (*The Mill and the Cross*, 2010), który z racji tego, że jest filmową reprodukcją dzieła malarskiego, wydaje się być pozbawiony fabuły. Mimo to fabuła, choć w formie epizodycznej występuje, ale słabość i mglistość powiązań sprawiają, że tylko wprowadzenie symbolicznej interpretacji w konwencji paraboli może nadać temu dziełu koherentność semantyczną. Najsilniej eksponowanym wątkiem fabularnym oraz ikonycznym jest Droga Krzyżowa – niezawinionego męczeństwa „człowieka z ludu”, cierpiącego niejako w imieniu i zamiast całej społeczności, skojarzona narracyjnie z Męką Chrystusa, choć zupełnie niechciana przez protagonistę. Taką interpretację podsuwa ikonografia, wyraźnie kopiująca obraz Pietera Bruegela st., oraz nawiązania do całej tradycji zachodniego malarstwa religijnego, z takimi motywami, jak zdjęcie Chrystusa z Krzyża, złożenie do grobu, Matka Boża pod Krzyżem, itd.

Ponadto filmowe opracowanie ikonografii Bruegela przez Majewskiego wyraźnie nawiązuje do idei mesjanizmu, w którym kraj cierpiący pod okupacją był przedstawiany jako cierpiący Chrystus

– Mesjasz narodów (tu raczej pokazany jako ofiara ucisku bez akcentowania misji zbawczej). W filmie Majewskiego okupacja Flandrii przez Hiszpanię jest zaprezentowana w podobnym duchu. Umierający na kole, jak na krzyżu, młody chłop-łagodny prostaczek doznaje prześladowań od hiszpańskich okupantów.

W przypowieściach religijno-metafizycznych osadzonych w realiach współczesnej prowincjonalnej Polski pokazuje się przeżywanie religii przez przeciętnego człowieka, który okazuje się przy bliższej obserwacji kimś wyjątkowym, jeśli ocenić go w kategoriach chrześcijańskich wartości sformułowanych przez Jezusa w Kazaniu na Górze. Spośród różnych aspektów religijności obecnej na filmowych ekranach (*Droga do rajy, Jasminum, Wszystko będzie dobrze, Edi, Stacja Warszawa*) najbardziej istotne są dostrzeżenie i dowartościowanie „zwyczajnej świętości”, która oznacza realizację modelu życia chrześcijańskiego w danych (współczesnych) uwarunkowaniach oraz rewaloryzacja katolicyzmu ludowego – pokazanie jego realnej wartości, a także przywrócenie mu należnego miejsca w kulturze, a poprzez nią w świadomości społecznej. W tej koncepcji najważniejsze są świadczenie miłości na rzecz drugiego człowieka i zawierzenie Bogu oraz charakterystyczna dla prawosławia idea, że Kościół jest Kościołem świętych grzeszników, ponieważ ludzie są ułomni, a im bardziej zdają sobie z tego sprawę, tym większe mają szanse na świętość (Ela ma nieślubne dziecko, czyli zgrzeszyła przeciw szóstemu przykazaniu, Paweł odruchowo kradnie, bo tego wymagał od niego ojciec-alkoholik, Edi przeklina i pije nałogowo).

Prezentowane przypowieści z jednej strony interpretują współczesną rzeczywistość, a w niej losy współczesnych Polaków, dorosłych i dzieci, ale także mieszkańców naszego kraju jako religijnych everymanów. Podobnie jak w klasycznych przypowieściach ewangelicznych realistyczne szczegóły scenarii, społeczny bądź nawet polityczny czy historyczny kontekst uwiarygodniają przekaz, zwracają uwagę na jego „autentyzm”, życiowe prawdopodobieństwo, ale przede wszystkim czynią go emocjonalnie bliższym widzowi. Z kolei płaszczyzna symboliczna wprowadza elementy dyskursu teologicznego bądź jedynie pewne religijno-metafizyczne

znaczenia, które uświadamiają widzowi transcendentne zakorzenienie ludzkiej egzystencji. Charakterystyczne są semantyczno-dyskursywne interferencje, bowiem współczesne realia stają się głosem na temat miejsca oraz roli religii we współczesnym świecie, zwłaszcza we współczesnej Polsce, zaś ukryte odniesienia religijne służą pogłębieniu refleksji nad sytuacją współczesnych Polaków w ich egzystencjalnych i społecznych uwarunkowaniach.



KS. DR HAB. MAREK LIS

UNIwersytet Opolski,  
WYDZIAŁ TEologiczny

## Dostrzec Boga w *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego

*Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego, mimo upływu czasu – od jego premiery minęło przecież ćwierć wieku! – jest dziełem, które nie przestaje zaciekawiać i prowokować do stawiania pytań. Znakiem trwałego zainteresowania tymi dziesięcioma godzinnymi filmami w jest nie tylko wydanie w listopadzie 2015 roku odnowionej cyfrowo wersji na płytach DVD i Blu-ray (zarówno w Polsce, jak m.in. w USA i Wielkiej Brytanii), ogłoszenie przez Polską Akademię Filmową roku 2016 „Rokiem Kieślowskiego”, organizowanie projekcji, dyskusji i sympozjów na temat reżysera i jego twórczości<sup>1</sup>, ale także świeże odkrywanie znaczeń *Dekalogu*. Kilka miesięcy temu ukazała się książka *Of Elephants and Toothaches*<sup>2</sup>, druga w języku angielskim w całości poświęcona telewizyjnemu cyklowi<sup>3</sup>. Światowa lista książek, analizujących *Dekalog*

---

<sup>1</sup> Zorganizowane w marcu 2016 wrocławskie sympozjum dokumentuje zbiorowe opracowanie *Światłem i cieniem wydobywał prawdę o człowieku. W dwudziestą rocznicę śmierci Krzysztofa Kieślowskiego*, red. J.K. Wawrzynów, W.Z. Wojtyra, Wrocław 2016.

<sup>2</sup> *Of Elephants and Toothaches. Ethics, Politics, and Religion in Krzysztof Kieslowski's „Decalogue”* red. E. Badowska, F. Parmeggiani, New York 2016.

<sup>3</sup> Pierwsza to C. Garbowski, *Krzysztof Kieslowski's Decalogue Series the Problem of the Protagonists and Their Self-Transcendence*, New York 1996 (oraz Lublin 1997).

z perspektywy różnych dyscyplin, liczy obecnie 12 tytułów (w tym 2 w języku polskim<sup>4</sup>), bez wliczania rozbudowanych nieraz rozdziałów licznych monografii dotyczących szerzej samego Kieślowskiego i jego twórczości. Niewiele filmów telewizyjnych, a nawet kinowych, spotkało się z tak intensywną uwagą krytyków i filmoznawców.

*Dekalog* odczytywany z różnych punktów widzenia odślania wciąż nowe znaczenia: ten cykl był dotąd analizowany nie tylko przez filmoznawców, lecz również etyków<sup>5</sup> oraz teologów<sup>6</sup>, piszących po polsku, angielsku, włosku, francusku, niemiecku, rosyjsku... W niniejszym eseju przyjmuję tę perspektywę badawczą, sytuującą *Dekalog* w nurcie twórczości inspirowanej tekstem religijnym (Biblią), widząc w nim fenomen o charakterze duchowym, społecznym, niekoniecznie odzwierciedlenie postawy religijnej samego reżysera, przecież dość enigmatycznie przezeń wyrażanej. Gdy *Dekalog* trafiał na ekrany, Kieślowski określił siebie samego w pewnej opozycji do wiary („Ludziom wierzącym jest łatwiej. Mówię tak, choć przecież nie jestem człowiekiem niewierzącym”<sup>7</sup>), a Tadeusz Sobolewski dopowiadał: „Nie wiemy nic o wierze ani niewierze samego Kieślowskiego. [...] Kwestię wiary czy niewiary lepiej rozstrzygać ze względu na widza, a nie autora”<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> 10 tytułów – monografii i prac zbiorowych – wymieniają E. Badowska, F. Parmegiani, *Introduction*, [w:] *Of Elephants and Toothaches...*, s. 13, pomijając tom *Kieślowski czyta Dekalog*, red. M. Lis, M. Legan, Opole 2014 i nie uwzględniając własnej publikacji.

<sup>5</sup> Zob. np. *Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst: Krzysztof Kieślowski's „Dekalog” – Filme als ethische Modelle*, red. W. Lesch, M. Loretan, Freiburg–Freiburg (Breisgau)–Wien 1993.

<sup>6</sup> Jedną z pierwszych takich analiz zaproponował L. Baugh, *Imaging the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City 1997; nowością jest podejście z punktu widzenia judaizmu, zob. M. Gold, *Decalogue One: Witnessing a Responsible Ethics of Response from a Jewish Perspective*, [w:] *Of Elephants and Toothaches...*, s. 51–79.

<sup>7</sup> K. Kieślowski, *Pomóc samemu sobie. Z [...] rozm. T. Szyma*, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 46, s. 6.

<sup>8</sup> T. Sobolewski, *Niepotrzebny kult, potrzebne filmy. Z [...] rozm. Katarzyna Kosmala*, [w:] *W kręgu Krzysztofa Kieślowskiego. In memoriam w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2006, s. 44.

Inspiracje Biblią, symbolami i doświadczeniem religijnym są jednak w filmie obecne i dostrzegalne już na poziomie fenomenologicznym analizy<sup>9</sup>. Co jeszcze w *Dekalogu* może zobaczyć widz? Czy może ujrzeć w nim obraz Boga?

### Milczący mężczyzna: Teofanes

Pierwsza część cyklu rozpoczyna się od spojrzenia kamery na mężczyznę w kożuchu (Artur Barciś) i jego długiego (8 sekund) spojrzenia wprost w obiektyw kamery (0'00"–1'23"), wprost w oczy widza, przerwanej sceną z Ireną (Maja Komorowska). Mężczyzna w kożuchu filmowany jest w świetle dziennym, Irena zaś, patrząca na telewizyjny ekran, na którym nieruchomieje jej bratanek, wieczorem. Kolejne ujęcie mężczyzny w kożuchu, patrzącego w obiektyw i ocierającego oko, może łąć (2'19") to kontynuacja poprzedniego ujęcia z Arturem Barcisem. Film zatem rozpoczyna się od sceny końcowej: ekipa telewizyjna odwiedziła szkołę Pawła pierwszego dnia (10'26"), Irena płacze na widok nieżyjącego już bratanka sfilmowanego w reportażu. W prologu *Dekalogu*, *jeden* telewizyjne ujęcia chłopca zwalniają, obraz zatrzymuje się, a w zakończeniu (51'03") zatrzymany na początku telewizyjny obraz znów się porusza i biegnący Paweł znika z ekranu telewizora. Ta rozbudowana sekwencja (mężczyzna nad jeziorkiem / kobieta zatrzymująca się przed witryną sklepową i patrząca na ekran telewizora / mężczyzna ocierający oko) pozwala uznać wydarzenia *Dekalogu*, *jeden* za rozbudowaną retrospekcję: chłopiec, na którego zatrzymujący się telewizyjny obraz spogląda Irena (Maja Komorowska) już przecież nie żyje, łzy w jej oczach oraz łza mniej jednoznaczna w oku postaci granej przez Artura Barcisia wyrażają smutek po jego śmierci. Ten zabieg formalny, mający zasadnicze znaczenie dla właściwego zrozumienia filmu, dostrzegli jednak nieliczni krytycy, m.in.

<sup>9</sup> Wcześniej zaproponowałem innego rodzaju analizę teologiczną *Dekalogu* – pod kątem obecności archetypicznych „figur Chrystusa”. Zob. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kiesłowskiego*, Opole 2013.

Véronique Campan<sup>10</sup>, Joël Magny<sup>11</sup>, Annette Insdorf<sup>12</sup> i Marek Haltof, mniej jednak pewny, że chodzi tu o retrospekcję<sup>13</sup>, a przecież retrospekcja jest tu podwójna: w przerwany przez cięcie montażowe spojrzeniu mężczyzny w kożuchu zawiera się spojrzenie Ireny (1'24"–2'11"), które obejmuje z kolei właściwą akcję filmu (ostatnia scena znów ukazuje telewizyjny ekran ze znikającym chłopcem, widziany z perspektywy Ireny).

Kieślowski już na początku otwierającego cały cykl filmu, choć w sposób jeszcze nieświadomiony przez widza, stawia go wobec tajemnicy: czym spojrzeniem opowiedziany jest *Dekalog, jeden?* To narracja Ireny, a może milczącego mężczyzny, przyglądającego się swoim bohaterom w momentach podejmowania przez nich decyzji najważniejszych? Niedługo po premierze Tadeusz Sobolewski, przyglądając się postaci granej przez Artura Barcisia, obecnej we wszystkich częściach cyklu (oprócz dziesiątej), zauważył, że rola przydzielona tej drugoplanowej postaci jest szczególnie istotna: „zrozumieć ją, oznacza dostarczyć interpretację całemu *Dekalogowi*”<sup>14</sup>. Mężczyzna w kożuchu, siedzący w dzień i noc przy płonącym ognisku, ubrany w biały fartuch pielęgniarz lub lekarz, motorniczy tramwaju w noc Bożego Narodzenia, wioślarz z kanadyjką nad głową, robotnik drogowy i malarz w więzieniu, wędrowiec z dwiema walizkami, ledwo widoczny mężczyzna o kulach wysiadający z pociągu na stacji

---

<sup>10</sup> V. Campan, *Dziesięć krótkich filmów: od pojedynku do dialogu*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków 1997, s. 68, zauważa, że: „Ta przepołowiona scena tworzy ramę całego filmu, nadając opowieści filmowej wymiar retrospekcji, ponieważ w chwili, w której obraz jest ukazany, Paweł już nie żyje”.

<sup>11</sup> J. Magny, *Décalogue, 1: le feu et la glace*, „Études Cinématographiques” 203/210, 1994, s. 87: „Koniec tego biegu stanowi ostatnie ujęcie filmu, włączając narrację w ogromną retrospekcję”.

<sup>12</sup> A. Insdorf, *Podwójne życie, powtórne szanse. O filmach Krzysztofa Kieślowskiego*, przeł. A. Piotrowska, Kraków 2001, s. 106.

<sup>13</sup> M. Haltof, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski*, London 2004, s. 81: „To niejednoznaczne otwarcie sugeruje, że być może wydarzenia pokazane później w filmie są rozbudowaną retrospekcją”.

<sup>14</sup> T. Sobolewski, *La solidarietà dei peccatori*, [w:] Kieślowski, red. M. Furdal, R. Turigliatto, Torino 1989, s. 64.

w Józefowie, student w uniwersyteckiej auli, jadący na rowerze świadek dwóch samobójczych prób Romana: oto milczące role, które w kolejnych częściach *Dekalogu* gra Artur Barciś, pojawiający się w kadrze tylko raz (w *Dekalogu*, *trzy*, *Siedem* i *Osiem*) lub dwa razy (w filmie drugim, czwartym, szóstym, dziewiątym), częściej widać go tylko w *Dekalogu*, *pięć* i odcinku otwierającym cały cykl. Najważniejszy dla zrozumienia tej roli – a więc dla „dostarczenia interpretacji całemu *Dekalogowi*” – okazuje się film ósmy, w którym co prawda Artur Barciś, ubrany w błękitny sweter pojawia się tylko raz, ale – co istotne! – *nie pojawia się* dwa razy. To enigmatyczne stwierdzenie o „niepojawianiu się” można wyjaśnić, analizując sekwencję wykładu Zofii (Maria Kościółkowska), której w wypełnionej studentami auli Uniwersytetu Warszawskiego przysłuchuje się m.in. przybyła ze Stanów Zjednoczonych Elżbieta (Teresa Marczevska). Oto jazda kamery, przesuwającej się w lewo przed siedzącymi w ławkach studentami, kończy się pod ścianą, w ten sposób pokazując audytorium (12'13"). Gdy Elżbieta, opowiadająca o wojennym wydarzeniu, wspomina motywację nieprzyjęcia żydowskiej dziewczynki (ludzie, mający ją uratować podczas wojny, nie mogli „zdobyć się na kłamstwo wobec Tego, w którego wierzą”<sup>15</sup>), kamera wraca w to samo miejsce sali, gdzie tym razem widać znaną z wcześniejszych filmów tajemniczą postać młodego mężczyzny. Opowieść Elżbiety nie zostaje przerwana, poza incydentem ze spóźnionym pijanym studentem, chcącym wejść na wykład, nikt inny nie wchodzi do auli (drzwi znajdują się zresztą z drugiej strony auli), a jednak w miejscu przed chwilą pustym, teraz (14'34") siedzi słuchacz w niebieskim swetrze (Artur Barciś), intensywnie wpatrujący się w kamerę: w widza, w panią profesor? Gdy wykład dobiega końca (18'12"), postaci granej przez Barcisia znowu tam nie ma, znika!

Możliwe wyjaśnienie tej obecności/nieobecności można znaleźć się nie tylko w *Dekalogu*, lecz również we wcześniejszych filmach Kiesłowskiego. Antoni Gralak (Jerzy Stuhr) w filmie *Spokój* (1976) nie dostrzega na ekranie regulowanego telewizora pojawiających się koni w galopie, które tak emocjonują gospodarza hotelu. To *niewidzenie* koni

<sup>15</sup> Cytaty za ścieżką dźwiękową filmu.

jest zapewne próbą rozwiązania niełatwego zadania, jakie stawia sobie kino: czy można pokazać to, co niewidzialne? W jaki sposób medium widzialności, jakim jest film, ma uporać się z rzeczywistością, której nie widać? Bohaterem *Bez końca* (1984) jest nieżyjący mecenas Antoni Zyro (Jerzy Radziwiłłowicz), widoczny i słyszalny jedynie dla widza, odczuwany w jakiś sposób przez tęskniącą za nim żonę (Grażyna Szapołowska): duch, należący do świata rzeczy niewidzialnych, dostrzegalny jest (umownie) jedynie dla widza, choć czasem wydaje się ingerować w bieg wydarzeń. Podobnie w *Dekalogu, osiem* funkcjonuje postać grana przez Artura Barcisia: uważny widz uświadamia sobie, że nie ma go tam fizycznie (początkowo nieobecny w auli, nie mógł niepostrzeżenie wejść ani potem wyjść), jego pojawienie się nabiera charakteru metafizycznego, epifanii (spojrzenie w obiektyw zostało przywołane przez wspomnienie obrazu Boga, okrutnego, bo rzekomo bardziej domagającego się niepopelnienia kłamstwa niż ratowania życia dziecka). Ósma część jest ważna z jednego jeszcze powodu – stanowi łącznik między kilkoma innymi filmami cyklu: przykład do dyskusji etycznej, podany w sali wykładowej (umierający na raka człowiek, jego ciężarna żona i lekarz, mający podjąć decyzję) jest nawiązaniem do sytuacji bohaterów *Dekalogu, dwa*, dopowiadając niejednoznaczne przecież zakończenie tego filmu (finałowa scena rozmowy uzdrowionego Andrzeja z ordynatorem może być interpretowana jako senne marzenie lekarza); film wprowadza również postać filatelisty (Bronisław Pawlik), którego bezcenna kolekcja, odziedziczona przez synów, stanie się katalizatorem dramatycznych wydarzeń w filmie dziesiątym.

Sam reżyser nie ułatwia interpretacji: „Jest ten gość, co się kręci po wszystkich filmach. Nie wiem, kto to jest. To jest facet, który przychodzi i przygląda się. Nam się przygląda, naszemu życiu”<sup>16</sup>. Spośród różnych interpretacji – świeckich (łącznik między filmami, przypadkowy świadek) oraz religijnych (anioł stróż, anioł śmierci, Bóg, sumienie, postać/figura Chrystusa)<sup>17</sup> – najbardziej chyba przekonująca okazuje się zaproponowana

<sup>16</sup> K. Kieślowski, *Autobiografia*, red. D. Stok, Kraków 2012, s. 130.

<sup>17</sup> Szczegółowe omówienie możliwych interpretacji przedstawia M. Lis, *Figury Chrystusa* w „*Dekalogu*” Krzysztofa Kieślowskiego, s. 141–160.

przez Josepha G. Kickasolę, który określa go jako Epifanes, „objawiający”. Ta próba nazwania anonimowego, tajemniczego mężczyzny nawiązuje do *Andrieja Rublowa* (reż. Andriej Tarkowski, 1966), gdzie „występuje postać o tym imieniu, poruszająca się jak duch i zdająca się wiedzieć więcej, niż jest dane większości śmiertelników”. Metafizyczny charakter postaci podkreśla też grecka etymologia imienia: „Teofanes oznacza «Objawienia Boga» i ten termin jest stosowany dla różnych enigmatycznych postaci w Biblii, które zdają się zaznaczać jakiś rodzaj Bożej obecności”. Teofania jest znakiem „ukazania się lub obecności Boga, ale nie Jego bezpośrednim objawieniem, «gdyż nikt nie może ujrzeć Boga i żyć» (Wj 33, 20)”. Teofanes, w interpretacji amerykańskiego filmoznawcy, nie jest Bogiem, lecz „odnosi się do niego jak ikona, materialnie niosąc Jego obecność i odwieczne spojrzenie”, mając pewne jego cechy: są to „jego tajemna wiedza (dostrzegamy, że wie coś, dzięki jego ikonicznemu spojrzeniu), jego wszechobecność w życiu tych sąsiadów, którzy ledwie kontaktują się ze sobą, jego dostrzegalne uczucie dla pewnych postaci (VI) [...]. Można by powiedzieć, że jest on *Dei oculi*, «widzący» wymiar związku Boga ze światem”<sup>18</sup>.

## Płomień niegasnący

*Dekalog*, *jeden* posługuje się jeszcze jednym ważnym symbolem: to ogień. Pełni on swoją rolę w scenie finałowej, gdy płonące świece po wyróceniu ołtarza zaczynają kapać na twarz Maryi na jasnogórskiej ikonie. Sam Kiesłowski mówił, że w jego twórczości są „być może dwie sceny religijne – to znaczy, dwie sceny o wierze. Jedna, w *Przypadku*, o potrzebie wiary, i druga, która również jest o potrzebie wiary – przez zaprzeczenie – gdy bohater przewraca ołtarz w *Dekalogu*, *jeden*”<sup>19</sup>. Joseph G. Kickasola pyta,

<sup>18</sup> J.G. Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieslowski. The Liminal Image*, Continuum, New York – London 2004, s. 163n.

<sup>19</sup> K. Kiesłowski, „*The inner life is the only thing that interests me*”: *A Conversation with [...] of P. Coates*, [w:] *Lucid Dreams. The Films of Krzysztof Kieslowski*, red. P. Coates, Trowbridge 1999, s. 168n.

czy te łyzy Madonny nie są symetryczne do łyż Teofanasa: „film zaczyna się i kończy bożym żalem”<sup>20</sup>. Nie można więc pominąć symbolicznego znaczenia ogniska, przy którym stale, nie opuszczając go w dzień i noc, siedzi mężczyzna w kożuchu:

– widać go w sekwencji otwierającej film (czyli rozbudowaną retrospekcję),

– jest w scenie, gdy Paweł zatrzymuje się przy martwym psie (5’22”),

– jego ujęcie pojawia się między poobiednią rozmową Ireny z Pawłem o Bogu a symultaniczną, zwycięską grą w szachy (z kapitalnym nawiązaniem do postaci Śmierci z *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana; 19’22”–19’38”),

– w nocy, gdy Krzysztof wychodzi nad jeziorko, by sprawdzić grubość lodu, widzi płonące na brzegu ognisko i siedzącego przy nim mężczyznę: zbliża się, obaj długo na siebie patrzą (31’16”),

– po załamaniu się lodu, Krzysztof pośród ludzi nad jeziorkiem dostrzega dym i wciąż płonące ognisko; zaledwie na pół sekundy w górnej części kadru pojawia się rękaw kożucha, zapewne należącego do postaci granej przez Artura Barcisia (42’26”).

Rola Barcisia została przez Kiesłowskiego znacznie rozbudowana w porównaniu z opublikowanym scenariuszem, gdzie postać siedząca przy ognisku pojawia się tylko trzy razy: gdy Krzysztof wieczorem idzie sprawdzić wytrzymałość lodu, on i „mężczyzna w kożuchu” („ma młodą, zamysłoną, a jednocześnie uśmiechniętą twarz”) patrzą przez chwilę na siebie (scena 13<sup>21</sup>), gdy strażacy szukają ciał chłopców (scena 24), gdy „wychodzi z kręgu światła”, podczas gdy ciało Pawła zostaje położone na noszach (scena 29).

Richard Walsh pośród sposobów wykorzystania Biblii w filmach zwracał uwagę na znaczenie ich tytułów: „Efekt nie jest inny przy nadawaniu tytułów sztuce abstrakcyjnej. Twórca stosuje pamięć historii biblijnej

<sup>20</sup> J.G. Kickasola, op. cit., s. 173.

<sup>21</sup> Numery scen za opublikowaną wersją scenariuszy: K. Kiesłowski, K. Piesiewicz, *Dekalog*, Warszawa 1996, s. 19–30.

jako zasób kultury, aby sugerować pewne interpretacje<sup>22</sup>. Jednym z przykładów wskazanych przez Walsha jest właśnie *Dekalog*, którego inspiracje Kiesłowski czerpał przecież z Biblii, ze Starego Testamentu<sup>23</sup>. Jeśli tak, to być może należałoby zinterpretować obecność milczącej postaci przy ognisku inaczej, niż uczynił to prawosławny teolog Michał Klinger, który widzi w stosowanych przez Kiesłowskiego symbolach (Czarna Kobieta, czarna dziura w lodzie...) „ikonę ciemności”, przez którą objawia się Bóg. Pomija jednak Klinger niegasnący płomień ogniska, i ze smutkiem – acz błędnie! – konstatuje, że „Człowiek w kożuchu odszedł...”<sup>24</sup>. Jeśli opowieść o Pawle, Krzysztofie i Irenie jest retrospekcją, to nie tylko nie odszedł, ale trwa przy ognisku, nad w połowie roztopioną powierzchnią jeziora, czyli jakiś czas po zimowym wypadku Pawła (film otwiera scena finałowa)!

Jeśli Biblia rozbrzmiewa w tytule filmu – przecież Dekalog to dziesięcioro przykazań, zapisanych na kartach Starego Testamentu (Wj 20, 1–17; Pwt 5, 6–22) – to należy odnaleźć właściwy kontekst, doczytać, jakie wydarzenia w biblijnej Księdze Wyjścia uprzedzają przekazanie Mojżeszowi tablic z przykazaniami. Zanim Mojżesz znieś z Góry Horeb (Synaj) przykazania, by ogłosić je ludowi, wcześniej dostrzeże u stóp tejże góry krzew, który płonie, lecz się nie spala, usłyszy od Anioła Pańskiego, utożsamianego z samym Bogiem, który z nim rozmawia, Jego Imię, oznaczające „JESTEM, KTÓRY JESTEM” (Wj 3, 14). Michał Klinger widzi w mężczyźnie czuwającym przy ogniu cytat z *Procesu* Franza Kafki: to „strażnik bramy do prawa”. Wydaje się jednak, że taka interpretacja milczącego mężczyzny jest zbyt oderwana od pozostałych filmów *Dekalogu*: ta postać w kolejnych częściach cyklu nie jest już żadnym „strażnikiem bramy”, ze współczuciem towarzyszy bohaterom filmów, w kilku przypadkach jakby próbując powstrzymać przed popełnieniem nieodwracalnego czynu

<sup>22</sup> R. Walsh, *Bible Movies*, [w:] *The Continuum Companion to Religion and Film*, red. W.L. Blizek, Continuum, New York 2009, s. 228.

<sup>23</sup> K. Kiesłowski, *Autobiografia*, s. 121n.

<sup>24</sup> M. Klinger, *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu” Krzysztofa Kiesłowskiego*, [w:] *Kino Krzysztofa Kiesłowskiego*, s. 52n.

(pod wpływem jego spojrzenia Anka w filmie czwartym powstrzymuje się przed otwarciem koperty; w filmie piątym Jacek, morderca u progu zbrodni, próbuje skryć się, niczym biblijny Kain, przed napominającym spojrzeniem Teofanesa<sup>25</sup>). Wbrew zdaniu Margarete Wach, również nie wystarczy dla wyjaśnienia sensu obecności Artura Barcisia uznać, że służy on formalnemu, dramaturgicznemu zabiegowi: „Niemy świadek zapewnia połączenie pomiędzy epizodami”<sup>26</sup>. Gdyby tak było, reżyser wprowadziłby zapewne tę samą postać we wszystkich filmach: tutaj role (a więc i postacie) w kolejnych filmach są różne.

Kieślowski, po wątpliwościach co do sensu kręcenia filmu wyrażonych w *Autobiografii*, podszedł do Dekalogu i *Dekalogu* z całą powagą. Pierwszy bohater, ukazujący się na ekranie w odcinku otwierającym cały cykl, jest postacią metafizyczną (wątpliwości rozwiewa jego obecność/nieobecność w filmie ósmym), w jego spojrzeniu – już po śmierci Pawła – zawiera się opowieść Ireny. Czy zatem Kieślowski w swoim biblijnym filmie nie odsyła widza na biblijną górę Horeb, usytuowaną teraz nad brzegiem jeziora na warszawskim osiedlu, by najpierw pokazać płonący i niegasnący ogień (krzew płonący/ognisko), a w kolejnych częściach – pozwolić na odkrywanie obecności Anioła Pańskiego (Boga), który Mojżeszowi objawił imię „JESTEM, KTÓRY JESTEM”. Spośród bohaterów *Dekalogu*, którzy poza „swoimi” częściami pojawiają się wyjątkowo i epizodycznie, tylko o milczącym mężczyźnie możemy powiedzieć, że JEST, objawiając się bohaterom filmów w szczególnych dla nich momentach, przypominając wciąż na nowo o lekceważonych przykazaniach. W przeciwieństwie do kiczowatych pseudoepifanii licznych filmów biblijnych, usiłujących przedstawić obraz Boga (np. Bóg jako dziecko w *Exodus: Bogowie i królowie*, reż. R. Scott, 2014) lub pozwolić usłyszeć Jego głos (*Dziesięcioro przykazań*, reż. C.B. DeMille, 1956) Kieślowski pokazuje postać zwyczajną, jakby zdając sobie sprawę z tego,

<sup>25</sup> Słowa przestrogi skierowane do Kaina („Grzech leży u wrót i czyha na ciebie, a przecież ty masz nad nim panować”, Rdz 4, 7) m.in. stanowią punkt wyjścia teologicznych rozważań w filmie *Na wschód od Edenu* (reż. Elia Kazan, 1955).

<sup>26</sup> M. Wach, *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*, Köln 2000, s. 271.

co twierdzi teologia, że Boga nie da się pokazać inaczej jak zwykłego człowieka<sup>27</sup>: być może w tej niepozornej twarzy Milczącego Mężczyzny i jego symbolicznych obecnościach skrywa się Bóg.

\* \* \*

Hans-Joachim Schlegel zauważa, że „czasami reżyserzy, których filmy stymulują refleksję nad religijnymi (lub bardziej specyficznie, chrześcijańskimi) wartościami, próbowali świadomie wymknąć się jakiemukolwiek zaszufladkowaniu instytucjonalnemu. To oczywisty przypadek Krzysztofa Kiesłowskiego, reżysera *Dekalogu*, który stale odrzucał takie klasyfikowanie: «Na litość Boską, nie mam nic wspólnego z Kościołem»<sup>28</sup>.

Jednak Costica Bradatan, komentując wypowiedź Agnieszki Holland o obecnej u Krzysztofa Kiesłowskiego potrzebie wiary (a to co innego niż przynależność wyznaniowa), pisze: „Jest kuszące widzieć w Kiesłowskim teologa, nawet jeśli wiecznego heretyka, bez boga, bez kościoła – «myśliciela religijnego» (z braku lepszego określenia), niezdolnego do przynależenia do określonego wyznania lub religii, lecz szczerze zainteresowanego tym, co otwiera na doświadczenie wyższej rzeczywistości»<sup>29</sup>. Rzeczywiście: *Dekalog* odczytywany przez teologów odślania znaczenia, które wykraczają poza laicką filmową wypowiedź o charakterze socjologicznym czy etycznym. Zresztą, „Bóg, jeśli jest naprawdę obecny w filmach *Dekalogu*, znajduje się w nim w aluzjach, niejednoznaczności i sprzecznościach»<sup>30</sup>, bo przecież Bóg, który zostałby zrozumiany, sfotografowany, ogarnięty ludzkim rozumem i logiką, przestałby być Bogiem.

<sup>27</sup> Zob. np. L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 122n.

<sup>28</sup> H.-J. Schlegel, *Religion and Politics in Soviet and Eastern European Cinema: A Historical Survey*, [w:] *Iconic Turns. Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, red. L. Berezhnaya i C. Schmitt, Leiden – Boston 2013, s. 54.

<sup>29</sup> C. Bradatan, *Entangled in God's Story. A Reading of Krzysztof Kieslowski's Blind Chance*, [w:] *Religion in Contemporary European Cinema. The Postsecular Constellation*, red. C. Bradatan, C. Ungureanu, Routledge, New York – London 2014, s. 81.

<sup>30</sup> P. Sicker, *Divine Possession: Metaphysical Covetousness in Decalogue Nine*, [w:] *Of Elephants and Toothaches...*, s. 213.



## Teologiczne aspekty filmów o Harrym Potterze

Teologia jest nauką o Bogu uprawianą przez człowieka w świecie ukształtowanym za sprawą ludzi. Innymi słowy, w teologii wymiar transcendentny spotyka się nieustannie z wymiarem ludzkim, tworząc jedną całość. Sytuacja ta powoduje siłą rzeczy, iż teologia chrześcijańska nie może istnieć w izolacji od wytworów ludzkiego ducha: ludzkiego języka, sztuki, mitologii, filozofii, literatury itd. Z tego też powodu teolog musi nieustannie nawiązywać dialog z kulturą, a ponieważ podlega ona ciągłym zmianom, zatem również teologia powinna być otwarta na nowe przejawy aktywności kulturowej człowieka i adaptować się do zmieniającej się sytuacji, czyli stosować tzw. *zasadę akomodacji*.

Jednym ze stosunkowo najnowszych przejawów kultury ludzkiej jest sztuka filmowa<sup>1</sup>. Teolog pragnący dialogu ze światem nie może jej ignorować, ponieważ zdobyła ona sobie ważne miejsce w kulturze współczesnego człowieka. Zetknięcie się teologii z fenomenem filmu jest zatem rzeczą nieuniknioną. Konieczne w związku z tym staje się postawienie kilku ważnych pytań dotyczących relacji pomiędzy teologią a dziełem filmowym. Można sformułować je następująco: czy istnieje wspólna płaszczyzna badawcza dla teologii i filmu oraz czy teologia może być perspektywą badawczą, która mogłaby być wykorzystana do analizy filmowej?

---

<sup>1</sup> Istnieje ona już co prawda od ponad stu lat, atoli w porównaniu ze sztuką pisania czy rysowania jest stosunkowo nowym zjawiskiem.

W przekonaniu autora niniejszego artykułu znakomitą filmową egzemplifikacją, pozwalającą odpowiedzieć na owe pytania, jest seria filmów o Harrym Potterze. Oglądając wspomniane filmy, dochodzi się do przekonania, iż w dziele filmowym może występować cały szereg treści, które nie tylko stanowią płaszczyznę badawczą dla teologii, ale wręcz stają się w pełni zrozumiałe dopiero wtedy, gdy zostaną poddane analizie teologicznej<sup>2</sup>. Autor postara się udowodnić, iż filmy o Harrym Potterze stanowią przykład dzieła filmowego, w którym zawarte zostały ważne motywy teologiczne, choć zarazem przysłonięte są one fasadą nawiązującą do mitów i magii. Aby przedostać się przez ową baśniową zasłonę konieczna jest znajomość teologii, gdyż dopiero analiza „Pottera” w perspektywie soteriologicznej pozwala na zrozumienie przesłania w nim zawartego. W artykule zostanie udowodnione, iż filmy (podobnie zresztą jak i książki o Potterze) nie promują w gruncie rzeczy magii, co zarzucało im wielu krytyków<sup>3</sup>, ale miłość i poświęcenie, które górują nad

<sup>2</sup> Saga o Harrym Potterze jest godna uwagi także dlatego, iż zdobyła ona uznanie milionów widzów na całym świecie, stając się ważnym zjawiskiem w kulturze masowej. Podobnie wielkim zainteresowaniem cieszą się książki, na podstawie jakich nakręcono filmy o Potterze, które „[...] rozeszły się w nakładzie ponad czterystu pięćdziesięciu milionów egzemplarzy i zostały przetłumaczone na siedemdziesiąt dziewięć języków” (J.K. Rowling, J. Tiffany, J. Thorne, *Harry Potter i przekłete dziecko*, tłum. M. Heskokołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2016, s. 363). Jak się okazuje, opowieść o Potterze oddziaływała na bardzo wielu ludzi, warto więc zastanowić się, jakiego rodzaju jest owo oddziaływanie, w jaki sposób zostają ukształtowani jej odbiorcy, często wszak osoby bardzo młode, jakie przesłanie wychowawcze jest z nią związane?

<sup>3</sup> Na gruncie polskim znanym krytykiem twórczości Rowling jest Aleksander Posacki SJ (zob. przykładowe artykuły ks. A. Posackiego na temat serii o Potterze: *Cuda Harry'ego Pottera*, „Nasz Dziennik” 2001, nr 228, 29–30 września, s. 18–19; *Czy należy się bać Harry'ego Pottera i Pokemonów?*, „Katecheta” 2001, nr 12, s. 36–38; *Egzorcysta ostrzega*, „Nasz Dziennik” 2002, nr 5, 7 stycznia, s. 8–10; *Harry Potter i Gabriel Amorth*, „Nasz Dziennik” 2002, nr 16, 19–20 stycznia, s. 16–17; *Harry Potter otwiera na opętanie, czyli kolejna inwazja neopogaństwa, gnozy i magii*, „Nasz Dziennik” 2007, nr 177, 31 lipca, s. 15–17; *Harry Potter i śmiercionośne antysakramenty*, „Nasz Dziennik” 2008, nr 22, 26–27 stycznia, s. 16–18). Artykuły polemiczne wobec Rowling znaleźć można także na <http://www.apologetyka.katolik.pl> w zakładce *Harry Potter – zagrożenie dla naszej wiary?* Z kolei przykładem radykalnie antypotterowskiej książki jest opracowanie niemieckiej autorki Gabriele Kuby *Harry Potter – dobry czy zły?*, tłum. D. i W. Muszyńscy, Radom

magią i ostatecznie pozwalają ją przewyciężyć. Są to więc wartości typowo chrześcijańskie. Przyjrzyjmy się najpierw głównemu tematowi serii o Potterze, który stopniowo rozwija się przed widzem w kolejnych jej częściach, potem natomiast dokonamy teologicznej analizy opowieści o młodym czarodzieju.

---

2006, z którego wynika, że Harry Potter jest zły i to nawet bardzo. Krytyka zawarta w antypotterowskich artykułach i książkach koncentruje się głównie wokół magicznej fasady sagi o Harrym Potterze. Nie ma tu miejsca, aby wdawać się w szczegółową polemikę z krytycznymi opiniami na temat opowiadań o Potterze, warto jednak zauważyć, że adwersarze twórczości Rowling najwyraźniej zakładają, że odbiorcy „Pottera”, zwłaszcza dzieci, nie są w stanie odróżnić literackiej fikcji od rzeczywistości, co może zachęcić ich (je) do praktykowania czarów. W opinii autora niniejszego artykułu krytycy „Pottera” powinni zachować więcej wiary w dziecięcy zdrowy rozsądek i zdolność odróżniania fikcji od rzeczywistości, tym bardziej że saga o Potterze (zwłaszcza od jej trzeciej części) skierowana jest do starszych dzieci, czyli takich, które mają już rozwiniętą zdolność oddzielania fikcji od rzeczywistości (D. Kowalewska, *Harry i czary-mary, czyli o wartościach edukacyjnych w cyklu powieści „Harry Potter”* J. K. Rowling, Kraków 2005, s. 357, 374, 388). W dziecięcych zabawach ławka na podwórku może stać się karetą, piaskownica Sahara, a rachityczne drzewka mrocznym zaczarowanym lasem, co jednak nie oznacza, że dzieci rzeczywiście uważają ławkę za karetę, piaskownicę za Saharę, a drzewka za zaczarowany las. Zob. też na temat krytyki serii o Potterze: D. Bruncz, *Cerkiew prawosławna na Cyprze vs. Harry Potter*, 16.01.2003, <http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/cerkiew-prawoslawna-na-cyprze-vs-harry-potter/> (dostęp 31.12.2016); M. Kropidłowski, *Harry Potter promuje magię?*, 05.11.2004, <http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/harry-potter-propaguje-magie/> (dostęp 31.12.2016); A. Klimczak, *„Harry Potter” i „Kod Leonardo da Vinci” niebezpieczne*, 07.03.2005, <http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/harry-potter-i-kod-leonardo-da-vinci-niebezpieczne/> (dostęp 31.12.2016); idem, *Harry Potter zakazany w warszawskiej szkole*, 09.12.2005, <http://www.ekumenizm.pl/religia/inne/harry-potter-zakazany-w-warszawskiej-szkole/> (dostęp 31.12.2016); D. Walencik, *Nowy Harry Potter – stare zarzuty fundamentalistów*, 10.07.2007, <http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/nowy-harry-potter-stare-zarzuty-fundamentalistow/> (dostęp 31.12.2016); eadem, *Harry Potter napiętnowany w watykańskim miesięczniku*, 16.01.2008, <http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/harry-potter-napietnowany-w-watykanskim-miesieczniku/> (dostęp 31.12.2016); eadem, *Harry Potter a chrześcijańska teologia*, 28.03.2008, [http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/harry-potter-a-chrzescijanska-teologia/#disqus\\_thread](http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/harry-potter-a-chrzescijanska-teologia/#disqus_thread) (dostęp 31.12.2016); D. Hryciuk, *Magiczna pedagogika w powieściach i filmach o Harrym Potterze – polemika wokół twórczości Joanne K. Rowling*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2009, nr 4, s. 158–168).

Już w początkowych scenach pierwszego filmu, znanego jako *Harry Potter i kamień filozoficzny* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), dowiadujemy się, iż jego główny bohater w niezwykle sposób przeżył atak złego czarnoksiężnika Lorda Voldemorta, nazywanego przez swoich zwolenników (śmierciożerców) Czarnym Panem, który uśmiercił rodziców Harry'ego. Voldemort zamierzał zabić małego Pottera, jednak jego zaklęcie odbiło się od Harry'ego i trafiło Czarnego Pana, pozbawiając go większości magicznej mocy i materialnego ciała. W tym wydarzeniu niespotykane było to, iż nikt jeszcze nie przeżył wspomnianego zaklęcia. Wychowywany przez mugoli<sup>4</sup> Harry dowiedział się o zaistniałej sytuacji dopiero w swoje jedenaste urodziny od Hagrida, gajowego w Szkole Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie, który jednak nie potrafił wytłumaczyć chłopcu, dlaczego wydarzenia przyjęły tak nieoczekiwany obrót. Sprawa wyjaśnia się dopiero pod koniec wspomnianego filmu, Harry Potter musi bowiem ponownie stawić czoło Voldemortowi, którego dusza, pozbawiona swojej materialnej powłoki, wegetuje w ciele pewnego ambitnego czarodzieja, profesora Quirrella, zatrudnionego w Hogwarcie na stanowisku nauczyciela obrony przed czarną magią. Pod wpływem Czarnego Pana czarodziej ów stara się przejąć przechowywany w szkole kamień filozoficzny, który może przywrócić pełnię życia Voldemortowi. Podczas walki z Quirrellem Harry instynktownie dotyka jego twarzy swoimi dłońmi, co sprawia, iż ciało nauczyciela rozsypuje się w proch, w związku z czym dusza Czarnego Pana ponownie traci swą materialną siedzibę. Po zwycięstwie nad opętanym przez Voldemorta czarodziejem Harry stawia pytanie dyrektorowi Hogwartu, Albusowi Dumbledore'owi, uważanemu za największego czarodzieja swoich czasów, dlaczego Quirrell nie mógł znieść jego dotyku. Odpowiedź udzielona przez Dumbledore'a jest bardzo ważna dla zrozumienia kolejnych filmów o Potterze, a brzmi ona

---

<sup>4</sup> Termin ten określa ludzi nieposługujących się magią. W tłumaczeniu polskim został on utworzony od angielskiego słowa *muggles*, wymyślonego przez J.K. Rowling (A. Polkowski, *Kilka słów od tłumacza, czyli krótki poradnik dla dociekliwych*, [w:] J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, tłum. A. Polkowski, Poznań 2000, s. 323).

następująco: „Matka oddała za ciebie życie, a tak wielki czyn zostawia ślad. Ten ślad żyje w całym twoim ciele”. – „Co to jest”? – dopytuje się Harry. „Miłość Harry, miłość”. Dumbledore wyjaśnił ponadto chłopcu, że Quirrell nie mógł znieść jego dotyku, gdyż ofiara jego matki zapewniła mu ochronę przed złem i śmiercią. W ten sposób Harry Potter dowiedział się po raz pierwszy, ale bynajmniej nie ostatni, iż miłość prowadząca do poświęcenia życia jest silniejsza od magii.

Również Czarny Pan poniewczasie zrozumiał, że to właśnie ofiara matki Harry’ego przyczyniła się do utraty przez niego ciała i czarodziejskich mocy. W filmie *Harry Potter i czara ognia* (*Harry Potter and the Goblet of Fire*) odrodzony Voldemort wyjaśnia swoim zwolennikom, iż stracił moc przez miłość. „Widzicie, gdy słodka, kochana Lili Potter oddała swoje życie za jedynego syna, zapewniła mu wielką ochronną moc. Nie mogłem go dotknąć” – mówi Voldemort. Czarny Pan jest przekonany, że zdołał pokonać ochronną moc ofiary matki Harry’ego, używając do zaklęcia przywracającego ciało krwi Pottera. Voldemort po raz kolejny nie potrafi jednak docenić siły miłości, gdyż nie rozumie, że moc chłopca bierze się nie tylko z ofiary jego matki, ale także wypływa z samego Harry’ego, a konkretnie z jego zdolności do miłości i poświęcenia. W książkach i filmach o Potterze podkreśla się bardzo wyraźnie, iż owa zdolność do kochania i poświęcenia góruje nad umiejętnościami magicznymi. Przekonuje nas o tym jedna z najważniejszych scen filmu *Harry Potter i Zakon Feniksa* (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*), w której wypowiedziane zostaje proroctwo dotyczące losów Harry’ego i Czarnego Pana. Brzmi ono następująco: „Oto nadchodzi ten, który ma moc pokonania Czarnego Pana. [...] A choć Czarny Pan nazaczy go jako równego sobie, będzie on miał moc, jakiej Czarny Pan nie zna [...]”. Mocą tą jest miłość, gotowość do złożenia ofiary za przyjaciół. Voldemort nie ma przyjaciół, lecz tylko podwładnych i nie wie, czym jest miłość, dlatego też w kulminacyjnej scenie filmu o Zakonie Feniksa, w której walczy z Dumbledorem i Potterem na korytarzach Ministerstwa Magii, nie potrafi przejąć kontroli nad ciałem i umysłem Harry’ego, ponieważ nie jest w stanie znieść miłości, którą ma w sobie chłopiec. Co prawda,

Czarnemu Panu na chwilę udaje się opętać Harry'ego i wydobyć z umysłu chłopca wspomnienia najbardziej dramatycznych zdarzeń w jego życiu, czym sprawia mu ogromny ból, jednak chwila tryumfu upadłego czarodzieja nie trwa długo, gdyż Harry, broniąc się przed Voldemortem, przywołuje obrazy ludzi, których kocha, wyrażając jednocześnie swoje współczucie dla Czarnego Pana z powodu jego nieznajomości miłości i przyjaźni. Miłość do przyjaciół i współczucie dla śmiertelnego wroga, które ma w sobie Harry, sprawiają, iż Voldemort opuszcza w pośpiechu ciało i umysł chłopca, nie mogąc zdzierżyć potęgi pozytywnych uczuć, które wzbudził w sobie Potter. Czarna magia Voldemorta przegrała zatem ponownie z miłością Harry'ego.

Należy w tym miejscu wyraźnie podkreślić, że Pottera nie uratowały jego umiejętności magiczne, sprawność w posługiwaniu się oklumentą (czyli sztuką zamykania umysłu na penetrację z zewnątrz), ponieważ Harry'emu nigdy nie udało się jej opanować. Zwycięstwo zapewniła mu wyłącznie zdolność do miłości, współczucia i poświęcenia<sup>5</sup>! W zwycięstwie Harry'ego nie ma więc w gruncie rzeczy niczego magicznego! Jak więc widać, w powieściach Rowling i filmach powstałych na ich podstawie mamy do czynienia raczej ze zjawiskiem deprecjonowania magii, a nie z jej promocją. Tym, do czego zachęca Rowling odbiorców swojej sagi, nie jest praktykowanie magii, ale rozwijanie empatii i zdolności do miłości.

Niedoceniana przez Voldemorta zdolność do kochania i poświęcenia staje się przyczyną jego ostatecznej klęski w książce *Harry Potter*

---

<sup>5</sup> W książce o Zakonie Feniksa Albus Dumbledore, tuż po skończonej walce z Voldemortem, wypowiedział do Harry'ego, zdruzgotanego swoją słabą znajomością oklumenty, znamienne słowa: „W ostatecznym rozrachunku nie liczyło się już to, że nie potrafisz zamknąć przed nim swojej świadomości. Nie oklumentą cię ocaliła, ale twoje serce” (J.K. Rowling, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, tłum. A. Polkowski, Poznań 2004, s. 921). A tak na marginesie tytułu zacytowanej książki, to warto dodać, że symbol feniksa, użyty przez Rowling w odniesieniu do środowiska czarodziejów sprzeciwiających się Voldemortowi, jest nawiązaniem do antycznej symboliki chrześcijańskiej. Wystarczy poczytać teksty Ojców Kościoła, aby to zrozumieć. Polecam zwłaszcza traktat Laktancjusza *De ave Phoenixe (O ptaku Feniksie)* oraz jego późniejszą interpretację przez Grzegorza z Tours zapisaną w dziele *De cursu stellarum ratio*.

*i insygnia śmierci (Harry Potter and the Deathly Hallows)*, na podstawie której nakręcono dwa filmy kończące serię o młodym czarodzieju. W drugim ze wspomnianych filmów Harry dowiaduje się, iż odniesienie zwycięstwa nad Czarnym Panem będzie możliwe tylko wtedy, gdy zginie z rąk Voldemorta. Musi się tak stać, ponieważ w ciele chłopca znajduje się część duszy Czarnego Pana, która wniknęła w Harry'ego w chwili, gdy Voldemort stracił ciało, rzucając na niego zaklęcie uśmiercające. Owa część duszy czarnoksiężnika przebywająca w Harrym czyni Voldemorta nieśmiertelnym. Choć Harry może uciec i porzucić przyjaciół, ratując w ten sposób własne życie, postanawia jednak złożyć się w ofierze. Opuszcza zatem oblężony przez siły Voldemorta zamek w Hogwarcie i staje przed obliczem Czarnego Pana, nie próbując się nawet bronić. Voldemort zabija go, nie zdając sobie sprawy z tego, że czyniąc to, ściągając na siebie zgon. Nie pojmując, że śmierć chłopca zapewniła ochronną moc przyjaciołom Harry'ego i doprowadziła do unicestwienia części duszy Voldemorta wszczepionej w Pottera. Odtąd Voldemort staje się zwykłym śmiertelnikiem, którego można pokonać jak każdego innego czarodzieja. Na tym jednak nie kończy się poświęcenie Harry'ego Pottera. Po swojej śmierci wędruje on do pełnego spokoju świetlistego miejsca, w którym wita go zmarły Albus Dumbledore. Były dyrektor Hogwartu wyjaśnia Potterowi, że może wrócić do swojego ciała i toczącej się bitwy lub pójść dalej w kierunku światła. Harry ma najwyraźniej ochotę pozostać w świetlistej krainie, postanawia jednak powrócić do ciała, aby pomóc swoim przyjaciołom w rozprawieniu się z Voldemortem. W finałowym starciu z Czarnym Panem Harry pokonuje go, uwalniając tym samym świat od zła.

Z powyższego wynika, że definitywne zwycięstwo nad złem zapewniły Harry'emu nie jego umiejętności magiczne, gdyż Voldemort bez porównania lepiej znał się od niego na magii, lecz zdolność chłopca do miłości i ofiara złożona przez niego za przyjaciół. W celu podkreślenia tryumfu miłości nad magią w przedostatniej scenie *Insygniów śmierci* Harry przełamuje zdobytą podczas pojedynku z Voldemortem tzw. czarną różdżkę, która czyni posługującego się nią czarodzieja niezwyciężonym. Różdżka

ta nie przyniosła jednak zwycięstwa Voldemortowi, okazując się w zetknięciu z miłością i ofiarą Harry'ego przedmiotem bez większej wartości. W związku z tym Harry, pomimo nalegań jego przyjaciela Rona, aby zatrzymał czarną różdżkę dla siebie, niszczy ją i wyrzuca w przepaść<sup>6</sup>.

Tak w skrócie przedstawia się główny wątek filmów o Harrym Potterze. Przeanalizujemy go teraz pod kątem soteriologii chrześcijańskiej.

Teolog chrześcijański, oglądający filmy o Potterze bez uprzedzeń, zwróci uwagę na fakt, iż sposób, w jaki Potter odnosi zwycięstwo nad złem, bardzo przypomina nowotestamentową koncepcję ofiary Chrystusa. W 5 rozdziale *Listu do Efezjan* apostoł Paweł napisał: „Chrystus umiłował was i siebie samego wydał za nas jako dar i ofiarę Bogu ku miłości wonnej”. O ofierze z życia Chrystusa pisał również Paweł w 1 Kor 5, 7 i Rz 8, 34. Podobna nauka pojawia się w *Liście do Hebrajczyków* 9, 14, 16; 10, 9-10, 12 oraz w *Pierwszym liście Jana* 2, 2 i 4, 10. Ofiara Chrystusa łączona jest przez autorów nowotestamentowych z jego miłością do ludzi, która stanowi główną motywację męczeńskiej śmierci Jezusa na krzyżu. Z kolei w 13 wersecie 15 rozdziału *Ewangelii Jana* Jezus sam wskazuje na przyczynę swojej ofiarniczej śmierci, stwierdzając, iż „większej miłości nikt nie ma nad tę, jak gdy kto życie swoje kładzie za przyjaciół swoich”. Efektem Chrystusowej ofiary jest oczyszczenie ludzi z grzechów oraz uwolnienie ich od śmierci, o czym pisze Paweł w 15 rozdziale *Pierwszego listu do Koryntian*. Według Pawła ofiara Chrystusa sprawiła, iż śmierć została pokonana i nie panuje już nad ludźmi.

---

<sup>6</sup> Świadomość, że miłość jest czymś znacznie silniejszym niż magia rodzi się w Harrym stopniowo. Początkowo, jest on zafascynowany magią i doznaje uczucia rozczarowania, gdy dowiaduje się od Dumbledore'a, iż jego przewaga nad Voldemortem nie tkwi w jakichś specjalnych umiejętnościach magicznych, lecz polega na zdolności do miłości. Wraz z wiekiem i nowymi doświadczeniami Harry zaczyna zmieniać swoje zapatrywania na magię i pojmować, że nie ma ona szans w konfrontacji z miłością. Pamiętać trzeba, iż saga o Potterze jest opowieścią o dojrzwaniu, o porzucaniu tego, co dziecięce (czyli magii i cudowności) na rzecz tego, co dojrzałe, a więc w tym wypadku na rzecz miłości i wyborów prowadzących Harry'ego do dobrowolnej ofiary z życia. Ów proces dojrzwania głównego bohatera sagi (czyli także stopniowego porzucania przez niego fascynacji magią) jest dobrze widoczny dla każdego odbiorcy książek i filmów o Potterze, o ile podchodzi do nich bez uprzedzeń.

W przypadku śmierci Harry'ego Pottera trudno jest mówić, iż jej skutkiem było oczyszczenie kogokolwiek z grzechów, z pewnością jednak w opowieściach o młodym czarodzieju jest silnie obecna myśl, że jego ofiara uratowała ludzi od panowania zła i śmierci niesionej im przez Voldemorta, podobnie jak ofiara matki Harry'ego zapewniła mu ochronną moc przeciw zakłęciu uśmiercającemu. Oprócz tego, zgodnie z zacytowanymi słowami Jezusa z *Ewangelii Jana*, Harry z miłości do przyjaciół poświęcił swoje życie, nie zważając na ich prośby, aby tego nie czynił. Analogia z ofiarą Jezusa jest tu więc bardzo dobrze widoczna, a sam Harry staje się figurą Chrystusa<sup>7</sup>. Ponadto poświęcając się za przyjaciół, Harry poszedł drogą poświęcenia i samozaparcia, którą każe iść swoim wyznawcom Chrystus. Można więc powiedzieć, że zachował się on jak prawdziwy chrześcijanin. Wynika z tego, że zasadniczy wątek filmów o Harrym Potterze, pomimo swojej baśniowo-magicznej fasady, jest na wskroś chrześcijański, promując ideał poświęcenia i samozaparcia oraz myślenie w kategoriach chrześcijańskiej soteriologii. Należy dodać, że w filmach o Potterze nie tylko Harry poświęca się za przyjaciół, pojawia się w nich bowiem wiele osób, które ryzykują lub oddają życie w imię miłości i przyjaźni. Promuje się w nich ponadto lojalność, odwagę, współczucie, mądrość, umiar, czyli cnoty, które powinny być bliskie każdemu chrześcijaninowi. Rowling poddała także krytyce samolubstwo, pychę, konsumpcyjny styl życia, wartościowanie ludzi ze względu na ilość posiadanych dóbr materialnych, piastowane stanowisko czy pochodzenie. W opowieściach o młodym czarodzieju spotykamy też wyraźne potępienie rasizmu i ksenofobii, które w świecie czarodziejów przejawiają się w pogardzie części z nich do mugoli oraz czarodziejów półkrwi<sup>8</sup>. Można więc śmiało stwierdzić, iż filmy (i książki) o Harrym Potterze niosą ze sobą ważne przesłanie oraz szereg pozytywnych wartości, niezbędnych w trakcie procesu kształtowania młodego człowieka<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Por. D. Walencik, *Harry Potter jak Jezus*, 27.10.2010, [www.ekumenizm.pl/religia/inne/harry-potter-jak-jezus/](http://www.ekumenizm.pl/religia/inne/harry-potter-jak-jezus/) (dostęp 31.12.2016).

<sup>8</sup> Czyli osób pochodzących z rodzin, w których jedno z rodziców jest mugolem.

<sup>9</sup> Według Dagmary Kowalewskiej, oceniającej serię o Potterze pod kątem peda-

Biorąc pod uwagę powyższe spostrzeżenia, dochodzimy do konkluzji, iż w sadze o Harrym Potterze mamy do czynienia nie tylko z chrześcijańską soteriologią, ale także z etyką. Wszystko to sprawia, iż opowieść o młodym czarodzieju staje się znakomitym polem badawczym dla teologów oraz doskonałą pomocą dla duszpasterzy, katechetów i pedagogów<sup>10</sup>.

gogicznym, opowieści o młodym czarodzieju posiadają niezaprzeczalne walory wychowawcze. Jej zdaniem: „Dobro i zło przedstawione w opowieściach o Harrym Potterze, ze względu na to, iż ukazane są tak, by ich właściwe odczytanie nie nastąpiło nastoletniemu odbiorcy większych trudności, mogą pomóc mu zobaczyć je we właściwym świetle. Pod względem funkcji wychowawczej powieści te wydają się wartościową lekturą dla młodego czytelnika. [...] Powieści o Harrym Potterze w znacznym stopniu wpisują się w zadania szeroko pojmowanej edukacji, jakimi są: rozwijanie wiedzy, osobowości i moralnego zmysłu dzieci i młodzieży” (D. Kowalewska, op. cit., s. 389).

<sup>10</sup> Walory sagi o Harrym Potterze docenił Kościół Anglii, który używa książek i filmów o młodym czarodzieju do ewangelizacji i katechizacji (D. Bruncz, *Harry Potter, Bóg i wiara*, 24.07.2007, <http://www.ekumenizm.pl/religia/inne/harry-potter-bog-i-wiara/> (dostęp 31.12.2016)). Kościół ten wydał nawet poradnik *Mixing it up with Harry Potter*, w którym zawarte zostały wskazówki, w jaki sposób korzystać z „Harry’ego Pottera” w trakcie nauczania religii i pracy misyjnej (J. Szymański, *Harry Potter w służbie ewangelizacji*, 21.07.2007, <http://www.ekumenizm.pl/religia/inne/harry-potter-w-sluzbie-ewangelizacji/> (dostęp 31.12.2016)). Książkami o Harrym Potterze posługują się również studenci teologii z Yale, „[...] żeby rozpatrywać takie tematy jak grzech, zło i zmartwychwstanie. [...] Zdaniem uczestników kursu z Yale poprzez obiektyw książek o Harrym Potterze lepiej można zrozumieć teologię, która do tej pory wydawała się im czymś zupełnie oderwanym od życia” (D. Walencik, *Harry Potter a chrześcijańska teologia...*, op. cit.). Do pracy duszpasterskiej i katechetycznej zaprzął sagę o młodym czarodzieju również rzymskokatolicki duchowny z Holandii, twórca popularnego podcastu Catholic Insider (<https://sqpn.com/category/podcasts/ci/>), ks. Roderick Vonhogen, „[...] wydobytą z niej duchowe przesłanie [...]” (eadem, *Harry Potter, Gwiezdne Wojny i katolicka ewangelizacja przez podcasting*, 30.09.2005, <http://www.ekumenizm.pl/religia/spoleczenstwo/harry-potter-gwiezdne-wojny-i-katolicka-ewangelizacja-przez-podcasting/> (dostęp 31.12.2016)). O wychowawczej roli opowiadań o Potterze jest również przekonany rzymskokatolicki arcybiskup Hamburga Werner Thissen, według którego ucza one dzieci dokonywania wyborów pomiędzy dobrem i złem (D. Bruncz, *Abp Thissen: Harry Potter pomocą każdego dnia*, 13.11.2003, <http://www.ekumenizm.pl/publicystyka/abp-thissen-harry-potter-pomoca-kazdego-dnia/> (dostęp 31.12.2016)). Do książek i filmów o Harrym Potterze odnosi się pozytywnie wielu rabinów żydowskich (w tym także nurtu ortodoksyjnego), zdaniem których propagują one wartości i zasady biblijne, zaś Harry Potter – ich zadaniem – mógłby być Żydem. Historie o Potterze wykorzystywane są przez nich jako pomoc w trakcie nauczania Tory i teologii judaizmu. Na przykład „Rabbi

Z całą pewnością za sprawą serii o Harrym Potterze można pozytywnie odpowiedzieć na pytanie, czy zasadne jest analizowanie dzieła filmowego przez pryzmat teologii<sup>11</sup>.

---

Moshe Rosenberg – nauczyciel w ortodoksyjnej jesziwie w Riverdale – uważa Harry'ego za skarb, który może być przydatny w nauce mimo – albo dlatego – że nie pochodzi ze źródeł żydowskich i przestępstwem byłoby nie wykorzystać tej świetnie napisanej książki dla dzieci. Razem ze swoimi uczniami rabin przywołuje podobieństwa między postaciami z książki a biblijnymi patriarchami i prorokami” (D. Walencik, *Harry Potter i judaizm*, 20.12.2005, <http://www.ekumenizm.pl/religia/judaizm/harry-potter-i-judaizm/> (dostęp 01.01.2017)).

<sup>11</sup> Związek sagi o Harrym Potterze z teologią chrześcijańską nie powinien dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że jej autorka należy do (ewangelicko-reformowanego) Kościoła Szkocji, do którego konwertowała z anglikanizmu. Rowling podkreśla, że jej książki odwołują się do koncepcji zmartwychwstania i życia po śmierci. Z tego też powodu ważnym motywem w książce Harry Potter i insygnia śmierci jest napis na nagrobku rodziców Pottera: „Ostatnim wrogiem, który zostanie zniszczony, będzie śmierć” (1 Kor 15, 26) (D. Bruncz, *Zmartwychwstanie – pointa przygód Harry'ego Pottera*, 18.10.2007, <http://www.ekumenizm.pl/religia/inne/zmartwychwstanie-pointa-przygod-harryego-pottera/> (dostęp 31.12.2016)).



O. DR MICHAŁ LEGAN OSPPE

UNIwersytet Papięski Jana Pawła II w Krakowie

## Film jako misterium teodramatyczne – polemika z Hansem Ursem von Balthasarem

„Misterium teatru staje się misterium realnej obecności, jeszcze zanim stanie się misterium przemiany. Zupełnie inaczej niż w kinie, które zawsze pozostaje obrazem. Scena jest absolutną terażniejszością”<sup>1</sup> – pisał Hans Urs von Balthasar. Warto więc zastanowić się – skoro badamy jego Teodramatykę w kontekście *stricte* filmowym – czy powyżej wyrażona opinia zgodna jest z badaniami teoretyków filmu i teatru, oraz czy przeniesienie rozumienia idei teodramatycznej na grunt filmowy jest naukowo uprawnione.

Temat teatralnych źródeł filmu omawiany był wielokrotnie przez teoretyków kina, którzy zgodnie podkreślają, iż film potrzebował wielu lat, by nauczyć się języka teatru, dziś powiedzielibyśmy „gramatyki teatru”, dzięki której opowiadanie dramatu w sposób komunikatywny jest możliwe. Pierwsza ekranizacja powieści Henryka Sienkiewicza *Quo vadis?* trwała 60 sekund. Fakt ten dowodzi, iż problem ekranizacji dramatów, a jeszcze szerzej problem dramatyczności sztuki filmowej obejmuje wiele zagadnień<sup>2</sup>. Wobec faktu, iż w niniejszym opracowaniu udowodnimy, iż film jest spadkobiercą dramatu i jako taki – stosując

---

<sup>1</sup> Balthasar H. U. von, *Teodramatyka I*, s. 261.

<sup>2</sup> P. Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1972, ss. 180–187.

sobie właściwą gramatykę i język – może stać się narzędziem do refleksji teodramatycznej, skupimy się na powiązaniu filmu z dramatem liturgicznym i biblijnym.

Specyfikę owego procesu przechodzenia od narracyjności samego przekazu biblijnego do wizualnej przedstawieniowości najpierw misteriów, a w dalszym planie filmów pasyjnych uzmysławia ks. Marek Lis, proponując stosowanie do opisu podobnych zagadnień terminu „transmediatio”<sup>3</sup>. W opisanym przezeń procesie „translatio – transmediatio” streszcza się sens tego, w jaki sposób ewoluowały metody prezentowania treści biblijnych w sztuce. Klasyczne „translatio” (czyli przekład między różnymi językami, ale w obrębie jednego medium) ustępuje miejsca „transmediatio” (czyli przenoszeniu znaczeń i treści między różnymi mediami, np. między drukiem a filmem). Termin „transmediatio”, nawiązujący do zaproponowanej przez Romana Jacobsona koncepcji tłumaczenia intersemiotycznego (transmutacji), okazuje się niezwykle przydatny do analizy łączności między filmem pasyjnym i dramatem liturgicznym, a zwłaszcza misteriami w tym sensie, że choć zakłada przeniesienie znaczeń między dwoma różnymi systemami semantycznymi, to nie wyklucza pośredniego przenoszenia treści. W przypadku filmu pasyjnego oznacza to, że choć jego fabuła nawiązuje treścią do Biblii, to pośrednie „ogniwo” misterium wcale nie musiało zostać pominięte. Przeciwnie – jego obecność wzbogaca transmedialny przekład, niejako konstytuuje jego złożoność.

Wziąwszy zatem pod uwagę podniosły charakter dramatu liturgicznego, jego obrzędowość i przesunięcie akcentów z ludyczności przedstawienia na teologiczną wymowę prezentowanych wydarzeń, można przypuszczać, że to przede wszystkim ten gatunek, a nie misteria, wpłynęła na ukształtowanie się w świadomości kulturowej sposobów ukazywania wydarzeń biblijnych, w tym również Męki Chrystusa. Przeciwnie takiemu przypuszczeniu przemawiają jednak dwa istotne fakty. Po pierwsze, dramaty liturgiczne i misteria były w wiekach średnich gatunkami

---

<sup>3</sup> Marek Lis, *Audiowizualny przekład Biblii. Od „translatio” do „transmediatio”*, Opolo 2002, s. 69.

współlistniejącymi, i choć zasadniczo odmiennymi, to jednak pod względem tworzyw i struktur w wielu punktach stycznych. Julian Lewański podkreśla, że „gatunkowo były one [misteria – dop. M.L.] tak od gier kościelnych dalekie, że ich wzajemna relacja polegała raczej na współlistnieniu niż na bezpośredniej zależności. Można natomiast twierdzić, że zależność genetyczna faktycznie była, ale opisać ją trzeba inaczej. Oto misterium korzysta z pewnych narzędzi, z pewnych zasad roboczych, wreszcie z pewnych wzorców, modeli ukształtowania postaci, struktur językowych, które poprzednio w oficjach łacińskich zostały bądź sformułowane, bądź wydoskonalone”<sup>4</sup>. Tak więc „triada tekst Ewangelii / dramat liturgiczny i misteria / film pasyjny”<sup>5</sup>, przyjmująca teatr średniowieczny za swoistą kulturową matrycę, okazuje się nienaruszona. Po drugie, to właśnie misterium wydaje się mieć szereg cech łączących go z filmowymi przedstawieniami Pasji najściślej, bo nie wyłącznie dzięki prostemu transponowaniu treści przekazów biblijnych, ale na płaszczyźnie niejako konstrukcyjnej czy stylistycznej.

Skupić się należy na kilku najważniejszych cechach misterium, które mogą przemawiać za sugerowaną przeze mnie łącznością między teatrem średniowiecznym a filmem pasyjnym<sup>6</sup>. Pierwszą z nich jest tzw. akcja szeregową. „Oznacza to – pisze Julian Lewański – że kolejne wydarzenia następują po sobie bez dramatycznego uzasadnienia, nie są koniecznym wynikiem poprzednich wydarzeń, nie muszą być

---

<sup>4</sup> Julian Lewański, *Dramat liturgiczny*, [w:] *Poetyka: zarys encyklopedyczny. Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, red. Maria Renata Mayenowa, z. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 81.

<sup>5</sup> G. Nadgrodkiewicz, *Quem queritis in sepulchro, o Christicolae? O teatralnej proweniencji wczesnych filmów pasyjnych*, maszynopis wykładu wygłoszonego podczas konferencji naukowej *Między filmem a teatrem* na Uniwersytecie wrocławskim w dniach 13–14 maja 2010.

<sup>6</sup> Trzeba zastrzec, że wskazanie podobieństw między filmem pasyjnym a misteriami nie może się wiązać z bezpośrednim zastosowaniem czy przełożeniem terminologii bądź klasyfikacji teatru średniowiecznego na film. Ich wykorzystanie służy jedynie wyupukleniu pewnych zależności, które w zakresie powinowactwa obu sztuk wydają się szczególnie istotne.

dramatycznie umotywowane. Jak się łatwo domyślić, kolejne wydarzenia sceniczne – to teatralne realizacje przebiegu wybranych wydarzeń, opisanych w Ewangelii, Biblii i „Żywotach Świętych”. Także kolejność wypadków jest zalecona przez porządek wskazany w źródle<sup>7</sup>. Ta właściwość misteriów okazuje się wyjątkowo bliska najwcześniejszym przeniesieniom na ekran tematu pasyjnego. Już w drugim w historii filmie pasyjnym<sup>8</sup> można odnaleźć echa owego szczególnego ustrukturywania narracyjnego, które Lewański nazwał akcją szeregową. W *Życiu i męce Jezusa Chrystusa* (*La vie et la passion de Jésus-Christ*, 1897, wytwórnia braci Lumière) Georges Hatot opowiada, a właściwie – należy się tu wyrazić ściślej, unikając współczesnych konotacji z narratywnością – zaledwie przedstawia wybrane wydarzenia z życia Jezusa (od pokłonu Trzech Mędrców do Zmartwychwstania), komponując w całość pojedyncze obrazy Jego Męki, Ukrzyżowania i Śmierci. Film ten jest bowiem cyklem trzynastu scen, swoistych lekko tylko poruszonych *tableaux*, które nie są połączone żadnym nadrzędnym zamysłem dramaturgicznym. Między poszczególnymi scenami nie istnieje nic akcji w rozumieniu współczesnym. Niektóre sekwencje mogłyby w ogóle zostać pominięte, ponieważ koherencji całości tego filmu nadaje w zasadzie jedynie odniesienie do narracyjnego uszeregowania wydarzeń pasyjnych w samych tekstach Ewangelii czy do powszechnej znajomości wydarzeń biblijnych, nie zaś wpisana w dzieło intencja twórcza.

Tak pojmowaną bliskość średniowiecznym misteriom można odnaleźć także w dwóch innych filmach pasyjnych z okresu wczesnego kina. Zarówno w *Żywocie i męce Jezusa Chrystusa* (*La vie et la passion de Jésus Christ*, reż. Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, 1902–1905, wytwórnia PathéFrères), jak i w *Narodzinach, życiu i śmierci Chrystusa* (*La naissance, la vie et la mort du Christ*, reż. Alice Guy-Blaché, 1906, wytwórnia Gaumont) szeregowość czy sekwencyjność akcji jest regułą

<sup>7</sup> Julian Lewański, *Misterium*, op. cit., s. 208.

<sup>8</sup> Do naszych czasów nie zachował się pierwszy film opowiadający historię życia i śmierci Jezusa: składająca się z 12 scen *Pasja Chrystusa* (*Passion du Christ*) zrealizowana we Francji w 1897 r. przez Léara (wł. Albert Kirchner).

konstrukcyjną równie częstą jak w misteriach. Dowodzi tego popularna w dobie wczesnego kina praktyka dystrybucyjna. Organizatorzy pokazów i właściciele kin mieli bowiem możliwość wybierania z katalogów producenckich i kupowania nie tylko całych filmów, ale także poszczególnych sekwencji, scen, czy nawet pojedynczych ujęć, które następnie montowali wedle własnego uznania i zgodnie z zapotrzebowaniem lokalnej publiczności. W ten sposób upowszechniały się wersje tego samego filmu różniące się między sobą często w bardzo znacznym stopniu. Doskonałym przykładem jest tu właśnie film Zekki i Nongueta, do dziś istniejący w kilku konfiguracjach montażowych. Tom Gunning podaje na przykład, że w katalogu Pathé Frères na rok 1903 film ten był oferowany w trzech różnych wersjach: z 32, 20 lub 12 scenami<sup>9</sup>. Podobnie rozumiana autonomiczność wybranych sekwencji cechuje również film Alice Guy-Blaché, choć wytwórnia, w której powstał, nie spoglądała aż tak chętnie jak Pathé na koncepcję filmu jako stosunkowo dowolnie formowanego asamblażu. Sprzężenie zwrotne między potrzebami rynku a systemem produkcji i dystrybucji było jednak na tyle silne, że zarówno Gaumont, jak i Pathé stosowali podobną technikę znakowania swoich filmów, asekurując się przed prawdziwie dużą dowolnością w kształtowaniu ostatecznej wersji filmu przez organizatorów pokazów. Zabiegi te były też przejawem swoiście pojętych praktyk antykonkurencyjnych, które musiały być podejmowane wobec bardzo licznych realizacji tematyki biblijnej we wczesnym okresie istnienia kinematografu. Nawet oko mniej spostrzegawczego widza z pewnością bardzo szybko dostrzeże, że większość ujęć w filmie Zekki i Nongueta jest „opieczętowana” słynnym logotypem Pathé – kogucikiem (np. w scenach narodzenia i złożenie hołdu przez mędrców, ucieczki do Egiptu czy cudownego połowu ryb). Również w *Narodzinach, życiu i śmierci Chrystusa* niemal połowa scen

---

<sup>9</sup> Tom Gunning, *Passion Play as Palimpsest: The Nature of the Text in the History of Early Cinema*, [w:] *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion (An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema)*, red. Roland Cosandey, André Gaureault, Tom Gunning, Les Presses de l'Université Laval – Les Éditions Payot Lausanne, Sainte-Foy – Lausanne 1992, s. 106.

sygnowana jest charakterystycznym okrągłym logo z nazwą wytwórni Gaumont (np. ostatnia wieczerza czy ujęcie z zaprzaństwem Piotra). Mniej lub bardziej subtelnie inkrustowane w scenografię czy namalowane gdzieś w tle, logo takie zawsze pełniło swoją podstawową funkcję: pozwalało niejako autoryzować film w chwili, gdy w kawałkach był sprzedawany organizatorom pokazów<sup>10</sup>.

Ta wczesna praktyka kinematograficzna zaświadcza zatem o szczególnym charakterze filmów pasyjnych. Właściwa im, a powinowata również misteriom teatralnym akcja szeregową była śladem stosunkowo dużej swobody inscenizacyjnej, która z kolei warunkowana była silnym zakorzenieniem tematu pasyjnego w kulturze. W miarę dowolne „żonglowanie” wybranymi scenami z narracji biblijnej (oczywiście z zachowaniem chronologii wydarzeń) ostatecznie i tak odnosiło się do ewangelicznego korpusu synoptycznego. Ten zaś, w swym podstawowym katechetycznym zakresie, znany był w niemal równym stopniu przez odbiorców wykształconych i niepiśmiennych, a dzięki temu mógł pełnić funkcję *sui generis* instancji scalającej czy właśnie matrycującej opowiadaną/przedstawianą historię. Owej biblijnej matrycy porządkującej (dodatkowo wzmocnionej przez tradycję i kulturową długotrwałość tematyki pasyjnej) należy zatem przypisać szczególną moc sprawczą. To dzięki niej wybrane sceny Pasji (zarówno w misteryjnych mansjonach, jak i na ekranie), ułożone w szeregi, mogły stać się namiastką koherentnej linii narracyjnej (czy jej niebudzącym podejrzeń surogatem). Noël Burch, odwołując się do filmu Hatota, posługuje się w tym kontekście określeniem nieuniknionego porządku (Porządku nad Porządkami), który rządzi pojawianiem się kolejnych *tableau vivants*. Następstwo tych obrazów, „uświęcone” biblijnym przekazem i ugruntowane tradycją, może być więc postrzegane jako ta instancja, która w kulturze Zachodu

---

<sup>10</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć, że w tym wczesnym okresie kina oczywiście nie istniało jeszcze pojęcie reżysera jako autora we współczesnym rozumieniu. Co jednak ciekawe, wiele funkcji dzisiejszego autora „wszechwładnego” pełnił wówczas właśnie organizator pokazów jako ten, kto ostatecznie kształtował film.

funduje linearność całej historii<sup>11</sup>. Opuszczenie w ciągu prezentowanych wydarzeń na przykład sceny ze wskrzeszeniem Łazarza nie wpłynęło przecież na właściwą (czytaj: zgodną z literą Biblii) recepcję archetypu Chrystusowej Męki. Co jednak ciekawe, ciągi tych pasyjnych obrazów byłyby z pewnością, jak zauważa Burch, „całkowicie pozbawione narratywnego znaczenia dla jakiegokolwiek odbiorcy niezaznajomionego z podstawami wiedzy o religii chrześcijańskiej”<sup>12</sup>. Tym bardziej więc możemy sądzić, że udramatyzowana w misteriach średniowiecznych historia pasyjna „miała moc ustanowienia zasady narracyjnej linearności w kinie na długo przed tym jak wykształciła się w nim składnia”<sup>13</sup>. Sytuująca się w tle tych spostrzeżeń misteryjna akcja szeregowa, dając kulturowo kompetentnemu widzowi sposobność do dopowiedzenia sobie pominiętych scen pasyjnych (oczywiście przy założeniu obecności scen kluczowych pozwalających zidentyfikować samą opowieść), okazuje się zatem pokrewna ciągom quasi-narracyjnym w filmach o Męce Chrystusa, ale także w pewnym sensie konstytuuje narratywność filmową jako taką. Teatralną proveniencję subgatunku filmu pasyjnego należałoby więc postrzegać być może nie tylko w kategoriach genologicznych, zwłaszcza jeśli uznamy jej rolę w formowaniu zasady narracyjnej linearności, która domaga się udziału widza w konstruowaniu diegezy. Przy wskazywaniu na wagę tej kwestii proporcje muszą być jednak zachowane – w okresie kina atrakcji, do którego z pewnością zaliczają się pierwsze filmy pasyjne, zapewnienie odbiorcom feerii obrazów było dużo istotniejsze niż zaofiarowanie im funkcjonalnej instancji narracyjnej. Jak zauważa Gunning: „celem filmowych widowisk pasyjnych było raczej zilustrowanie i przywołanie znanej historii niż wykreowanie kompletnej diegezy z wartkim strumieniem narracyjnym”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Noël Burch, *Passions and Chases – a Certain Linearization*, [w:] idem, *Life to Those Shadows*, przeł. Ben Brewster, British Film Institute, London 1990, s. 146.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>14</sup> Tom Gunning, op. cit., s. 107.

W kontekście tego spostrzeżenia przywołać można kolejną cechę misterium, która mogłaby zaświadczać o jego wpływie na ukształtowanie się filmowych sposobów przedstawiania Pasji – jego świecki charakter, a zarazem istotną funkcję społeczną<sup>15</sup>. Ponownie odwołajmy się do słów Juliana Lewańskiego: „Z upływem czasu utrwalało się misterium więcej jako zjawisko o charakterze społecznym niż jako dzieło artystyczne, jako dzieło pracowni pisarskich. Był ten gatunek pierwszym teatrem powszechnym, przypominającym w tym aspekcie nieco teatry starożytnej Grecji. [...] Ma on tak bogaty wystrój zewnętrzny, że jest atrakcyjny sam przez się, nie przez treść religijną. Wartość społeczna misterium polegała [...] w znacznej mierze nie na jego treściach ideowych, ale na czynnościach realizacji spektaklu; nie idea, ale spektakl był stymulatorem wartości społecznych. [...] Misteria nie miały mecenasów, tak jak miał ich teatr dworski, nie miały zleceniodawców, były własnością społeczności miejskiej”<sup>16</sup>. Silnie tutaj podkreślany przez Lewańskiego społeczny walor misterium sprawił ostatecznie, że pozostając w łączności z dramatami liturgicznymi, „przejęły na siebie funkcję ilustracyjną jako masowy środek porozumiewania z wiernymi”<sup>17</sup>. Misteria, będące ówczesną wersją Biblii dla ubogich, okazują się więc korespondować z podobną funkcją najwcześniejszych dokonań kinematografii. Filmy z epoki „kina prymitywnego” pełniły przecież identyczną jak średniowieczne misteria funkcję – stanowiły rodzaj masowej rozrywki bazujący na najprostszyc emocjach, schlebający niewyszukanym gustom i w istocie niewiele mający wspólnego z prawdziwym przeżyciem religijnym. Jak notuje Aleksander Jackiewicz, pierwsze filmy pasyjne były „niby święte obrazki albo przypominały ilustracje do tekstów Ewangelii, spektakularne odwzorowania zwłaszcza Męki Pańskiej”<sup>18</sup>. I dalej: „były to żywe obrazy zrobione

---

<sup>15</sup> P. Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1972, ss. 96–100.

<sup>16</sup> Julian Lewański, *Misterium*, op. cit., s. 300.

<sup>17</sup> Julian Lewański, *Dramat liturgiczny*, op. cit., s. 81.

<sup>18</sup> Aleksander Jackiewicz, *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 43.

z naiwnym pietyzmem, przypominającym malarstwo średniowiecza lub średniowieczne misteria”<sup>19</sup>.

Filmowych przykładów obrazujących tę właśnie społeczno-rozrywkową funkcję jest tyle, ile w historii pasyjnej wydarzeń cudownych. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby o filmie *Chrystus chodzący po wodzie* (*Le Christmarchant sur lesflots*, 1899) autorstwa Georges’a Mélièsa – uważanego za pioniera nurtu kreacjonistycznego w kinie. Film – pisze ks. Marek Lis – opisuje ukazaną w Ewangeliach scenę (Mt, 14, 22–33, Mk 6, 45–52, J 6, 1–15), w której Jezus przychodzi do apostołów znajdujących się w łodzi na środku wzburzonego jeziora. Zastosowaną techniką były nakładane maski oraz podwójne naświetlanie kliszy, dzięki którym uzyskano iluzję chodzenia Jezusa po powierzchni wody<sup>20</sup>. W podobny sposób, z wykorzystaniem podwójnej ekspozycji, zrealizowane zostało ujęcie Jezusa chodzącego po wzburzonych falach w filmie Zekki i Nongueta. Identyczne rozwiązanie trikowe Méliès zastosował ponownie w *Żydzie Wiecznym Tułaczem* (*Le juiferrant*, 1904), w którym usytuowany na pierwszym planie tytułowy bohater obserwuje przesuwaną się w górnej części kadru obrazę Jezusa dźwigającego krzyż. Również Alice Guy wykorzystuje kreacyjne możliwości nowego medium – w scenie Zmartwychwstania Chrystus unosi się nad sarkofagiem. Cud powstania z grobu trikowo zobrazował także Georges Hatot, podobnie zresztą jak Zecca i Nonguet, którzy dodatkowo w scenie Wniebowstąpienia zainscenizowali skomplikowane unoszenie się Chrystusa na obłoku – najpierw wertykalnie, a następnie diagonalnie w głąb kadru.

W tych wszystkich Mélièsovskich z ducha atrakcjach trudno się oczywiście doszukiwać chęci zobrazowania jakichś złożonych idei religijnych; ich istotą jest raczej zamiar zaprezentowania iluzjonistycznych możliwości kinematografu; podobnie jak w przypadku misteriów, idea ustępuje tu sposobowi realizacji. Między innymi na podstawie takich właśnie zależności można sądzić, że filmy te były równoważne misteriom w statusie atrakcji, w eksploatacji tematyki religijnej „na zasadzie

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Adam Bujak, Marek Lis, *Pasja. Misteria i film*, Biały Kruk, Kraków 2004, s. 140.

reprodukcji powszechnych wyobrażeń – często nazbyt schematycznych, a zawsze wyłącznie ilustracyjnych”<sup>21</sup>. Cechował je podobny ludyczny potencjał, plebejski charakter, czy wręcz zgodność z ideą *Biblii Pauperum*. Filmy realizujące tematyką pasyjną w sposób niemal identyczny jak średniowieczne misteria pozwalały na przenikanie się dwóch – wydawałoby się – zupełnie rozłącznych sfer: *teatrum sacrum* i *teatrum profanum*. Na tym planie całkowitemu przemieszaniu ulegały funkcje katechizacyjna i rozrywkowa, widowiskowość prezentowanej historii okazywała się równie (jeśli nie bardziej) istotna jak jej właściwe przesłanie. A zatem nie tylko eliptyczna struktura narracyjna, ale również typowa dla kina atrakcji „feryczność” historii pasyjnej dowodzą szczególnego powinowactwa tego subgatunku ze specyfiką teatru średniowiecznego. Owa zależność wyda się tym bardziej widoczna, jeśli przypomnimy, że najwcześniejsze filmowe widowiska pasyjne były kontynuacją tradycji popularnych u schyłku XIX wieku wykładów pasyjnych wzbogacanych pokazami przeźroczy. Ilustrowane wykłady Johna L. Stoddarda, nawiązujące do misterium pasyjnego z Oberammergau, są tego najlepszym przykładem<sup>22</sup>.

Szczególnie wartą przeanalizowania cechą misteriiów są tzw. krzyżowania akcji, pozwalające dopatrzeć się w tym gatunku czegoś w rodzaju pierwotnego zamysłu, którym w sensie dramaturgicznym mogło się później posłużyć kino. O tej cesze Julian Lewański pisze następująco: „Pewnym ożywieniem owego płynącego ciągu wydarzeń są krzyżowania akcji. Mamy tu na myśli takie sytuacje, gdy dramaturg przerywa jakiś ciąg spraw na krótki czas, zajmuje się innymi wypadkami i osobami, a następnie wraca do tamtej pierwszej sprawy. Tak właśnie w „Nativité” [czternastowieczne misterium bożonarodzeniowe – dop. M.L.] musi

---

<sup>21</sup> Iwona Kolańska, *Film biblijny*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Rabid, Kraków 2001, s. 197.

<sup>22</sup> Zob.: Charles Musser, *Passions and the Passion Play: Theatre, Film and Religion in America, 1880–1900*, „Film History” 1993, vol. 5, nr 4, s. 428 i następn. Co szczególnie ważne, narracyjny aspekt najwcześniejszych pasji filmowych okazuje się ich wyznacznikiem gatunkowym równie istotnym, jak ich aspekt iluzjonistyczny. Musser podkreśla zresztą, że w dobie kina atrakcji podobnymi cechami odznaczał się inny również popularny gatunek – filmy z walk bokserskich (Charles Musser, op. cit., s. 451).

zostawić obraz stajenki z dzieciątkiem, aby [...] wyobrazić aniołów zwiastujących Nowinę pasterzom, ich naradę i wędrowkę do Betlejem. [...] Takie zawieszenia czasu dla jednego ciągu działań, aby zająć widza innymi sprawami – wyjaśnia Lewański – są stosunkowo częste w większych kompozycjach. W wypadku misterium na Boże Narodzenie zatrzymał się czas w stajence betlejemskiej, aby akcję przenieść między pasterzy. Ci przywędrują do tej samej stajenki. W ten sposób autor pokonywał trudność wyrażenia sytuacji w różnych miejscach, ale akcja jest w rzeczywistości ta sama, to znaczy jedna: adoracje Dzieciątka przez Marię, Józefa, Aniołów, pasterzy, królów – kolejno sprowadza się ich, jakby koncentrycznie, do tego samego żłobka<sup>23</sup>. Ta podejmowana przez autorów średniowiecznych misterii praktyka inscenizacyjna, pozwalająca na przemieszanie planów nie tylko przestrzennych, ale i czasowych, wydaje się mieć wiele wspólnego z filmowym montażem. Od razu trzeba jednak zaznaczyć, że w żadnym razie nie chodzi tutaj o fakt bezpośredniego posiłkowania się pionierów kinematografii jakimikolwiek osiągnięciami teatru misteryjnego. Fakt, że montaż filmowy został wynaleziony w toku wypracowywania przez kinematograf własnych środków wyrazu i że jako taki jest techniką *stricte* filmową, pozostaje bezdyskusyjny. Chodzi mi tu raczej o rodzaj pewnego pokrewieństwa w sposobach wyrażania i – po raz kolejny – o uzmysłowienie, że triada «tekst Ewangelii – misteria – film pasyjny» pozwala wyciągać wnioski dotyczące genezy filmowych przedstawień Pasji”.

Montaż filmowy mógł mieć swoją „techniczną antecedencję” w misteryjnych krzyżowaniach akcji. O ewentualnym pokrewieństwie w tym zakresie mogłyby świadczyć funkcje, jakie w misteriach pełniły wspomniane krzyżowania, a w filmach – montaż. W obydwu przypadkach byłaby to zatem między innymi możliwość łączenia akcji dziejącej się w różnych miejscach i w różnym czasie czy łączenia dwóch różnych płaszczyzn znaczeniowych (np. planów przedstawień dosłownych i alegorycznych). Tę dość ryzykowną tezę dotyczącą krzyżowań akcji jako swoistej prototypowej (czy nawet protofilmowej) techniki montażowej mogłyby jednak

<sup>23</sup> Julian Lewański, *Misterium*, op. cit., s. 247.

wspierać przykłady najstarszych filmów pasyjnych, których twórcy inspirowali się niektórymi inscenizacyjnymi rozwiązaniami misterii ludowych, oczywiście przy założeniu, że przynajmniej w szcążkowej formie spektakle te zachowały elementy teatru średniowiecznego. Pasje odgrywane w Horzycach, a zwłaszcza w Oberammergau, były przecież inspiracją dla filmu Georges'a Hatota<sup>24</sup>, ale także dla Henry'ego C. Vincenta, reżysera *Widowiska pasyjnego* (*The Passion Play of Oberammergau*) z 1898 roku. Również Zecca i Nonguet, ale także Alice Guy (zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę pewne rozwiązania scenograficzne czy kwestie ikonograficzne) pozostawali pod wyraźnym wpływem spektakli z Oberammergau. To zresztą wydaje się zrozumiałe, zważywszy że cieszące się ogromną popularnością, a wystawiane raz na dziesięć lat (m.in. w roku 1890 i 1900) spektakle bawarskiej Pasji przypadały właśnie na okres narodzin i kształtowania się medium filmowego. Misteryjne źródło inspiracji było zatem w tym przypadku niemal oczywistym punktem odniesienia, skoro wczesne kino wyjątkowo chętnie posiłkowało osiągnięciami sztuki teatru.

W kontekście tych zagadnień specjalnego znaczenia nabiera jeszcze jedna cecha misterii wyszczególniona przez Juliana Lewańskiego. Chodzi tu o tzw. symultanność sceny, opisywaną przez autora w następujący sposób: „Misterium wykształciło dla siebie pewną specjalną formę przestrzeni scenicznej, mianowicie scenę symultanną. Jej odrębność i specyficzność polegała na tym, że widzowie widzieli jednocześnie wszystkie dekoracje przygotowane dla całej sztuki, mianowicie skonstruowane dla każdej jednostki spektaklu mansjony, więc odrębne konstrukcje wyobrażające różne budynki i miejsca (niebo, piekło, świątynie, pałace rabinów), ustawione obok siebie na placu lub na podium. Akcja przenosiła się kolejno od jednego mansjonu do drugiego. Persony dramatu przeważnie znajdują się na scenie cały czas na odpowiednim dla siebie miejscu i zaczynają działać wtedy, kiedy przychodzi czas ich występu”<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Por. też: Adam Bujak, Marek Lis, op. cit., s. 112; Marek Lis, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005, s. 143–144.

<sup>25</sup> Julian Lewański, *Misterium*, op. cit., s. 209.

Tak zorganizowana scena wymuszała więc na widzach nie tylko wejście w pewną konwencję (widzieli przecież postaci, które – choć obecne na scenie – ze względów obiektywnych nie mogły w danym momencie uczestniczyć w dziejącej się akcji), ale również uruchomienia swoistego procesu odbiorczego. Ten specyficzny rodzaj odbioru komunikowanych przez sztukę treści umownie można nazwać mentalnym „wymontowaniem” z całości percypowanego obrazu, ze wszystkich mansjonów tylko tych elementów, które w danej chwili budowały akcję. Wydaje się więc, że obydwie opisane wyżej cechy teatru misteryjnego, czyli krzyżowania akcji i scena symultanna (pojmowane jako prototypowe techniki montażowe), mogą decydować o jednej z istotniejszych zależności między filmem pasyjnym czy biblijnym a dramatem średniowiecznym. Protofilmowość tych rozwiązań – traktowana czy to w kategoriach źródła inspiracji, czy też swoistego zapożyczenia inscenizacyjnego – mogłaby zatem być kojarzona z eliptyczną narratywnością obecną zarówno w misteriach, jak i wczesnych filmach pasyjnych.

Porównując średniowieczne misteria oraz filmy poświęcone życiu i Męce Chrystusa, dostrzec można jeszcze jeden istotny paralelizm. Wspominana już przeze mnie gatunkowa niejednorodność filmu biblijnego wydaje się bowiem iść w parze z podobną heterogenicznością misteriów, które podczas całej swej obecności na średniowiecznych scenach nie wykształciły żadnej pisanej poetyki<sup>26</sup>. Co więcej, przez cały okres artystycznej żywotności stawały się coraz bardziej niekształtne, oscyływały między takimi skrajnościami stylistycznymi, jak religijna podniosłość i melodramatyczność, dowolnie kompilowały biblijne wątki, w minimalnym stopniu cechowała je łączność między intencją dramaturga a jej scenicznym ucieleśnieniem w dziele inscenizatora. Elementy te odnaleźć można również we wczesnych filmach pasyjnych, ale także w wielu filmach biblijnych (jeśli przyjąć szerszą definicję), które krytyka lubi nazywać ewangelicznymi amalgamatami<sup>27</sup>, stanowiącymi zlepek biblijnych

<sup>26</sup> P. Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer, Berkeley* 1972, s. 11.

<sup>27</sup> Por.: Adam Bujak, Marek Lis, op. cit., s. 130.

wątków często układających się w ckliwą, kiczowatą historię. Ta widoczna w obydwu przypadkach gatunkowa niejednorodność, brak określonej poetyki i wyraźnie sformułowanych sposobów przedstawiania ma swoją przyczynę najprawdopodobniej w samej specyfice poruszanych tematów. Obydwa gatunki podejmują bowiem próbę dramatycznego ukazania zagadnień wyjątkowo trudnych do eksplikacji, jak prawdy teologiczne, sens Chrystusowego wcielenia czy tajemnica Zmartwychwstania. Być może problemy te z natury swej nie są przeznaczone do wykładania za pośrednictwem temporalnej sztuki przedstawiającej (jak teatr czy film) i przy każdej tego rodzaju próbie prawdziwy sens biblijnego przesłania nie zostanie w niej transmitowany.

Owo gatunkowe niedookreślenie w zaskakujący sposób zbliża tak odległe w czasie rodzaje sztuk. Film pasyjny i misteria łączy zatem coś więcej niż zwyczajowo dostrzegana, a pejoratywnie pojmowana teatralność (film jako „teatr w puszcze od konserw”). Teatralizacja jako zabieg intencjonalny może się tutaj wydawać stosowniejszym określeniem, jeśli zechcemy mówić o świadomym inspirowaniu się określoną konwencją teatralną. Tropienie takich właśnie inspiracji kieruje nas ku jeszcze jednej istotnej kwestii. Tom Gunning w cytowanym już artykule posługuje się w odniesieniu do filmu pasyjnego bardzo obrazową metaforą palimpsestu, przy czym określenie to traktuje on prawie dosłownie jako dokument czy zapis, który tuż pod powierzchnią ukrywa ślady wcześniejszej inskrypcji, zdradza swą intertekstualność, przywołuje inne konteksty czy odsyła do tekstów bazowych. „Wszystkie filmowe widowiska pasyjne – zauważa autor – pokazują bardzo wyraźną relację między tym, co Gérard Genette określa jako „hipertekst” (każdy nowy i osobny tekst), a tym, co nazywa on „hipotekstem” (oryginalny tekst, do którego hipertekst się odwołuje). Widowiska te mogą być zatem uważane za palimpsest. W istocie jednak ta intertekstualna relacja okazuje się bardziej złożona. Filmowe widowiska pasyjne są oczywiście swoistą adaptacją tekstu Ewangelii, a ponadto często odwołują się do dramatyzacji teatralnych (takich chociażby jak widowiska wystawiane w Oberammergau czy Horzycach), ale również do tradycji liturgicznej (stacje Drogi Krzyżowej)

czy przedstawień wizualnych, takich jak klasyczne malarstwo czy rozmaite figurki i żłóbki betlejemskie. Ponadto, filmy te odsyłają również do siebie nawzajem, zwłaszcza wtedy – a przypomina nam o tym przypadek produkcji z wytwórni Pathé – gdy kolejna seria filmów pasyjnych zostaje wyprodukowana w tej samej wytwórni ściśle według ustalonych kilka lat wcześniej wzorców<sup>28</sup>. Okazuje się więc, że tak pojęty krąg inspiracji i odniesień filmu pasyjnego warunkuje już nie tylko samą jego stylistykę, ale również kwestie gatunkowe, narracyjne oraz ikonograficzne. Należy przy tym raz jeszcze zastrzec, że analogii między filmowymi przedstawieniami Pasji a teatrem misteryjnym nie można rozpatrywać w kategoriach jakichkolwiek zależności *sensu stricto* genetycznych czy bezpośredniego posiłkowania się osiągnięciami sceny misteryjnej przez twórców filmowych. Powinowactwa między obydwoma omawianymi gatunkami tkwią raczej w sposobach przedstawiania, w wypracowanych regułach dotyczących przeniesienia narracji biblijnej w tkanę teatru czy filmu, wreszcie w metodach zmagania się z samym tematem religijnym.

Refleksja nad filmem i teatrem stanowi także sferę zainteresowań estetycznych Romana Ingardena, choć dwa krótkie teksty o filmie i dwie rozprawy o teatrze wypadają skromnie w kontekście analiz zapisanych przez polskiego fenomenologa na setkach stron poświęconych dziełu literackiemu, malarskiemu czy muzycznemu. Lecz na tych zaledwie kilkudziesięciu stronach rozmyślań nad teatrem i filmem sformułowane zostały hipotezy, sądy, konkluzje czy tylko intuicje poznawcze, z których czerpali inspiracje filmoznawcy i teatrologi różnych opcji teoretyczno-metodologicznych, reprezentujący nie tylko humanistykę polską<sup>29</sup>. Píše on: „Widowisko filmowe jest tworem artystycznym stojącym na pograniczu wielu sztuk, które współdziałając ze sobą splatają się w twory całkowicie osobliwe”<sup>30</sup>. Można to rozumieć dwojako:

---

<sup>28</sup> Tom Gunning, op. cit., s. 103.

<sup>29</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim. Wypadki i następstwa. Widowisko kinematograficzne (film)*, Warszawa 1960, s. 12.

<sup>30</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim. Wypadki graniczne. Sztuka teatralna*, Warszawa 1960, s. 14.

– czynnik konstytuujący dzieło filmowe jest złożony z pierwiastków innych sztuk, lub

– jest kilka czynników konstytutywnych, lecz czynnikiem przedstawiającym jest [...] ciąg lub strumień fotograficznie zrekonstruowanych wyglądów”<sup>31</sup>, czyli film ma swoje specyficzne tworzywo, różne od językowego.

Ogólnoestetyczne sądy Ingardena o dziełach różnych dyscyplin mają dla filmu i teatru znaczenie istotne. Bowiern obie dziedziny są dyscyplinami pogranicza wielu sztuk. Toteż rozstrzygnięcia dotyczące literackiego, muzycznego, malarskiego czy architektonicznego tworu adaptuje filozof wprost na obszar sztuki filmowej czy sztuki teatru. Pisząc o „literackości”, „malarskości” czy „muzyczności” filmu i teatru nadaje pierwiastkom tych sztuk w dziele filmowym czy teatralnym takie same właściwości, jakie posiadają w swych autonomicznych formach. Mimo podkreślenia pograniczności (interdyscyplinarności), w rozważaniach dochodzi raczej do wykazania podobieństwa niż skonstatowania autonomiczności i odrębności filmu i teatru wobec swych pierwiastków składowych. Tą kontrowersją Ingarden otworzył nowy problem poznawczy, dotyczący procesów integracyjnych, generujących nową jakość artystyczną czyli znak filmowy i teatralny. Kwestię semiozy teatralnej i filmowej podjęli przedstawiciele innych stanowisk badawczych, głównie strukturaliści i semiolodzy<sup>32</sup>.

Rozprawy o filmie i teatrze pisane były w różnym czasie, Ingarden modyfikuje swoje poglądy wraz ze zmianą technologii filmowej czy praktyki artystycznej zarówno w teatrze, jak i w filmie. Udźwiękowanie kina uznał za zmianę artystycznie doniosłą. Film jako przedmiot analiz Ingardena jest widowiskiem gotowym. Filozof pomija stronę techniczną

---

<sup>31</sup> J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, „Studia Estetyczne” 1965, t.2; T. Kowzan, *Znak w teatrze*, „Dialog” 1969, nr 3; Idem, *O autonomiczności sztuki widowiskowej*, „Pamiętnik Teatralny” 1970, z.1–2; J. Misiewicz, *Dramat pisany a tekst teatralny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. X.

<sup>32</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim. Wypadki graniczne. Sztuka teatralna*, Warszawa 1960, s. 14.

realizacji, jak również literacki etap scenariuszowy. Fenomenologicznie odróżnia celuloidowy fundament od widowiska filmowego wytworzonego za pomocą „celuloidowego paska i światła”.

Za podstawowy konstytutywny czynnik dzieła filmowego uznaje „obraz”, ściślej szereg obrazów, które „pozwalają pojawić się czasowo rozpiętym dzianiom się w ich pełnym, konkretnym przebiegu”<sup>33</sup> danym tak, jak w potocznym doświadczeniu. Wyglądy wprost przedstawiają świat filmu, toteż język, którym posługują się postacie filmowe nie odgrywa roli środka przedstawiania, pełni funkcję pomocniczą, uzupełniającą, wyłącznie jako mowa postaci i obce sztuce filmowej jest użycie języka w innych funkcjach (np. komentarza).

Ingarden pisze, że budowa dzieła filmowego przypomina do pewnego stopnia budowę widowiska teatralnego. W obu wypadkach jest to twór dwuwymiarowy, tzn. warstwowo-fazowy, warstwowy w swym przekroju poprzecznym i fazowy jako rozwijający się w czasie. W dziele filmowym i teatralnym, odbieramy jakiś świat przedstawiony „trójwymiarowy”, świat ludzi, rzeczy i zjawisk brzęczący i barwny. Różnice polegają na tym, że dzieło teatru nadbudowuje się na żywych ludziach i rzeczywistych przedmiotach. Film zaś na ruchomych zdjęciach, które do swego powstania wymagały świata realnego, ale same zdjęcia po usunięciu tegoż świata mogą analogiczny świat projektować. Film rezygnuje z szukania bezpośredniego fundamentu bytowego w żywych osobach i rzeczach materialnych. Mimo podobieństw, rozwiązania czasowe filmu odbiegają znacznie od struktur czasowych dzieła teatru. Czas wewnętrzny dzieła filmowego, a więc czas, w jakim rozgrywają się wypadki świata przedstawionego, jest znacznie dynamiczniejszy od odpowiedniego czasu dzieła teatru. Technika filmowa umożliwia błyskawiczne przemieszczanie się z miejsca na miejsce i przeskakiwanie dowolnych odcinków czasowych. Możliwości filmu są znacznie większe w modyfikowaniu

---

<sup>33</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim. Wypadki graniczne. Sztuka teatralna*, Warszawa 1960, s. 406.

struktur temporalnych i organizacji przestrzeni<sup>34</sup>. Ostatecznie uważa filozof film za twór artystyczny interdyscyplinarny, pokrewny zarówno dziełu malarskiemu (warstwa plam świetlnych i wyglądów wzrokowych), jak i literackiemu (warstwa językowa). Dzieło filmowe najbliższe jest jednak widowisku teatralnemu, mimo wspomnianych różnic, zawierając w sobie także warstwę brzmieniowo-muzyczną. Można również stwierdzić, że dzieło filmowe przynależy, z jednej strony, do dzieł sztuki czasowej, ale zawiera także pierwiastki sztuki przestrzennej. Jest sztuką przedstawiającą, lecz zawiera momenty sztuki abstrakcyjnej. Jest więc zjawiskiem złożonym, o szczególnie skomplikowanej konstrukcji, toteż problemy związane z jego artystyczną budową uważa filozof za szczególnie różnorodne i trudne<sup>35</sup>.

Do istoty filmu i teatru – sztuk widowiskowych – filozof dochodzi pośrednio poprzez pierwiastki składające się na złożoną całość i niestety wybrana metoda zdeterminowała rezultaty poznawcze, nie udało mu się ustalić specyfiki struktur tych twórców artystycznych. Zresztą samo pojęcie filmu i teatru w międzyczasie uległo zmianie.

Roman Ingarden na temat dzieła filmowego i teatralnego wypowiedział się na marginesie swoich refleksji estetycznych. Niemniej fenomenologiczna metoda, umożliwiającą docieranie do istoty badanych przedmiotów pozwoliła na sformułowanie teorii budowy tych dzieł i sposobu istnienia oraz rozwiązanie kwestii ich tożsamości. Najbardziej kontrowersyjna teza Ingardena, klasyfikująca sztukę teatru i filmu jako wypadki graniczne literatury, przez modernistyczną humanistykę (filmoznawstwo, teatrologię) została odrzucona. Postmodernistyczne ujęcie nadaje koncepcji „literackości” nowy sens. Ingardenowskie rozumienie „przyliterackości” można uznać za antycypację kategorii „tekstualność”, która jest podstawową kategorią ontologiczną współczesnej tekstualnej teorii kultury.

---

<sup>34</sup> Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, Warszawa 1958, s. 315.

<sup>35</sup> Ibidem.

Film nie jest ułomnym teatrem, konkluduje Ingarden będący pierwszym filozofem, który zrozumiał sens kina w „obrazie” jako głównym czynnikiem przedstawiającym i w „ruchu ciała” jako komponencie świata przedstawionego. Postawienie kwestii graniczności filmu musiało budzić zastrzeżenia. Hipoteza, iż film jest granicznym wypadkiem literatury (malarstwa czy muzyki) nie została należycie udowodniona. „Misterium teatru staje się misterium realnej obecności, jeszcze zanim stanie się misterium przemiany. Zupełnie inaczej niż w kinie, które zawsze pozostaje obrazem. Scena jest absolutną terażniejszością” – pisał Hans Urs von Balthasar. Udowodniliśmy – mam nadzieję – że wielki teolog nie docenił dramatycznych możliwości kina, które unosi z pewnością ciężar dramatu, a nawet czasem – Teodramatu.



DR BARTOSZ WIECZOREK

UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie,  
Wydział Teologiczny,  
Katedra Dialogu Wiary z Kulturą

## Gnostycka teologia *Łowcy androidów* Ridleya Scotta

### Wstęp

*Łowca androidów*<sup>1</sup> Ridleya Scotta powstał na podstawie wydanej w 1968 r. powieści Philipa K. Dicka „Czy androidy marzą o elektrycznych owcach”, będącej połączeniem literatury *noir z science fiction*, intrygującej detektywistycznej historii i ponurej dystopii<sup>2</sup>. Film zachował niepokojący nastrój książki, której sednem jest pytanie o istotę człowieczeństwa w czasach apokaliptycznych, w czasie końca cywilizacji.

W poniższym tekście dokonana zostanie analiza filmu *Łowca androidów* Ridleya Scotta, w której modelem interpretacyjnym filmu będzie starożytna gnoza, jak i jej współczesne transformacje, przede wszystkim w twórczości Philipa Dicka. Podejście takie zgodne jest z postulatem, iż każdy, kto podejmuje się analizy danego filmu powinien

---

<sup>1</sup> W artykule analizowana jest wersja filmu z 2007 r.

<sup>2</sup> M. Kaczmarek, *Bóg w sprayu. Filozofia według Philipa K. Dicka*, Warszawa 2012, s. 141.

sam skonstruować własny model teoretyczny odpowiadający danemu filmowi<sup>3</sup>. Teologia gnostycka staje się w takim ujęciu perspektywą badawczą, która służy do analizy filmu. Dzięki takiemu podejściu analiza filmowa zostaje wzbogacona o perspektywę teologiczną (jednak nie wyznaniową)<sup>4</sup>. W tekście przyjmuje się też założenie, iż o „religijnym charakterze filmu decyduje współcześnie nie temat i treści religijne, lecz problematyka i sposób jej rozwiązania”<sup>5</sup>. Zastanawiając się nad możliwością religijnej interpretacji dzieł filmowych M. Sokołowski uważa też, iż film podobnie jak literatura powinien być badany w aspekcie obecności w nim elementów religijnych czy sakralnych<sup>6</sup>.

## Gnostycki światopogląd

*Łowca androidów* jest pełen religijnych symboli, a fakt, iż pochodzą z różnych i często niepowiązanych tradycji jest skutkiem postmodernistycznej estetyki, wedle której jest skomponowany. Perspektywą, która pozwala uporządkować te różne narracje i idee jest gnostycyzm. Film, jeśli za jego główną strukturę narracyjną uznamy gnostyckie mity i idee ukazuje się jako spójne dzieło, które jest obrazem postmodernistycznej kondycji: wykorzenienia i alienacji jednostki, braku obiektywizmu, kryzysu tożsamości osobowej. Zgodnie z postmodernistycznym duchem film nie przedstawia żadnej ostatecznej odpowiedzi, żadnej drogi zbawienia, ale pozostawia jednostkę samą wobec jej poszukiwań religijnych

---

<sup>3</sup> Zob. J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2013, s. 27. Bardzo ciekawe efekty dało np. zastosowanie metody antropologicznej do analizy filmowej przez ś. Kuśmierczyka. Zob. S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014.

<sup>4</sup> Ch. Deacy, G. W. Ortiz, *Theology and film. Challenging the Sacred/Secular Divide*, Malden – Oxford – Carlton, 2008, s. 5–6.

<sup>5</sup> M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002, s. 7.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 66.

i filozoficznych<sup>7</sup>. Tak wymowa filmu zgodna jest zresztą całkowicie, ze stwierdzeniem Dicka, czysto gnostyckim w wymowie, iż: „Moją myślą przewodnią jest to, że cały świat nasz jest zręczną, skomplikowaną i nowoczesną imitacją”<sup>8</sup>.

Gnostycyzm to najdawniejsze dziedzictwo tradycji ezoterycznej i metafizycznej basenu Morza Śródziemnego. Jego istotą jest radykalny dualizm Boga i świata. Bóg w tej tradycji jest pozaświatowy<sup>9</sup>, a świat nie jest ani jego dziełem ani mu nie podlega. Kosmos jest dziełem sił niższych, które nie znają prawdziwego Boga. Bóg jest całkowicie ukryty przed stworzeniem, a poznać go, doznać gnozy (poznania) można tylko na drodze nadprzyrodzonej iluminacji. Człowiek prawdziwy wedle gnostyków to iskra duchowej substancji pogrążonej w materialnym świecie, a ciało jest jego więzieniem. Człowiek z natury jest nieświadomy swego boskiego pochodzenia, dlatego potrzebne jest mu objawienie, interwencja boskiego Zbawcy, który udziela mu zbawczej wiedzy o jego boskim pochodzeniu<sup>10</sup>. W różnych więc odgałęzieniach starożytnej gnozy odnajdujemy te same elementy<sup>11</sup>. Ich zbieżność bierze się z tego, iż gnoza jest mitycznym wyrazem doświadczenia samego siebie<sup>12</sup>. Przejawia się różnorodnie w kulturze i w twórczości filozofów, mistyków, pisarzy. Pojawiła się też, w swoistym kontekście, w twórczości Philipa K. Dicka, by następnie jeszcze inaczej wybrzmieć w filmie Ridleya Scotta<sup>13</sup>. Przekazy gnostyckie

<sup>7</sup> P. Mawby, *The Kingdom is Within: Religious Themes and Postmodernity in Ridley Scott's Blade Runner* w C.M. Cusack, P. Oldmeadow, *The End of Religions? Religion in Age of Globalisation*, Sydney 2001, s. 139.

<sup>8</sup> M. Kaczmarek, op. cit., s. 45.

<sup>9</sup> „U podstaw systemów gnostyckich leży kategoria nieznanego Ojca, absolutnie Innego, czyli apofatycznie rozumianej świetlistej Przasady”. I. Trzcinińska, *Gnostycka wizja Boga w: Oblicza gnozy*, red. E. Przybył, Kraków 2000, s. 23.

<sup>10</sup> Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 58–60.

<sup>11</sup> G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1988, s. 73.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>13</sup> Dick nie miał wpływu na kształt scenariusza, co było przyczyną jego frustracji. Zob. L. Sutin, *Boże inwazje. Życie Philipa K. Dicka*, tłum. L. Jęczyk, Rebis, Warszawa 2005, s. 355–356.

bowiem „czerpią swój materiał z najrozmaitszych, już istniejących tradycji, opierają się na nich, a równocześnie umieszczają je w nowych ramach, w konsekwencji czego tradycje te uzyskują inny charakter i ukazują się w zupełnie innym świetle”<sup>14</sup>.

## Zasada Zebry

Philip Dick używał „randetnych rekwizytów SF – wyposażonych w maci kosmitów, światów równoległych i sztuczek supertechnologii – do tworzenia najbardziej wizjonerskiej prozy amerykańskiej w tym stuleciu”<sup>15</sup>. Dick, zwany Dostojewskim *science fiction* zmagał się w swych dziełach z fundamentalnymi problemami. „Bo wśród kosmitów, androidów i przeskoków w czasie Dicka obsesyjnie pochłaniały trzy pytania: Kim jest człowiek? Co to jest rzeczywistość? Kim jest Bóg?”<sup>16</sup>. Odpowiadając w swoich książkach na te pytania żongluje on gnostyckim paradygmatem mówiącym o walce dwóch przeciwstawnych sił, Dobra i Zła<sup>17</sup>.

Wedle Dicka Bóg potrzebuje człowieka do samospelnienia. W rozwijanej pod koniec życia koncepcji Absolutu Dick uważa, iż pierwotna siła sprawcza pod nazwą „Ungrund” uległa amnezji, zapomniała jakby o sobie i potrzebuje jakiegoś impulsu do przebudzenia – to znany motyw gnostycki. „Ungrund” tworzy więc system zwany Zebłą, który ma przywrócić mu pamięć. Jest to system komputerowy zarządzający programami produkującymi obraz świata, jest to jakby lustrzane odbicie samego Boga. Zebra, zwany niekiedy demiurgiem ma zostać zniszczony, kiedy Bóg odzyska pełną pamięć. Wtedy nierealny świat zostanie zastąpiony prawdziwym, a uwięzione w fałszywym świecie istoty odzyskają

---

<sup>14</sup> K. Rudolph, *Gnoza*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1995, s. 55.

<sup>15</sup> L. Sutin, op. cit., s. 13–14.

<sup>16</sup> M. Jędrzejczak, *Dick Philip Kindred. Życiotwórczość*, Warszawa 2008, s. 10.

<sup>17</sup> Zob. H. A. Lenkiewicz, *Śmiech w maszynie świata. Humor według Philipa K. Dicka*, Piła 2008, s. 43.

nieśmiertelność i powrócą do Boga. Sam Bóg, w swej istocie pozostaje jednak dla Dicka do końca niepoznawalny<sup>18</sup>.

Bóg (Ungrund) tworzy demiurga, aby osiągnąć samoświadomość. Demiurg tworzy z kolei rzeczywistość empiryczną, która zaślania człowiekowi Boga, zawiera jednak ukryte wskazówki dotarcia do Niego. Chcąc wrócić do Boga należy więc porzucić świat stworzony przez demiurga i uwolnić z fałszywej rzeczywistości. Impulsem, który skłania człowieka do podjęcia takiej drogi jest zdaniem Dicka cierpienie. Ból, niezgoda na świat, perspektywa śmierci skłaniają do refleksji i poszukiwania Boga<sup>19</sup>. Taki bunt i egzystencjalne cierpienie prezentuje w filmie android Roy Batty.

W swym dziele *Egzegeza* Dick pisał w tonie gnostyckim: „Przesłanie brzmi: nie wierz w to, co widzisz, to uwodzicielska, zła pułapka. Za nią kryje się zupełnie inny świat [...]”. Świat wokół jawi się w późnej twórczości Dicka jako dzieło szalonego demiurga, który pozbawiony boskiej mocy począł świat ułomny i pełen cierpienia. Fakt jednak, iż w owym złym świecie doświadczamy miłości i dobra niezawodnie wskazuje, iż gdzieś daleko istnieje prawdziwy Bóg, który kocha ludzi. Celem pisarstwa Dicka staje się w tym momencie dostarczenie ludziom kryteriów rozpoznania ułudy złego świata i odkrycia drogi do dobrego Boga. Jedną z zasad, które do Boga prowadzą jest „zasada Zebry”, która wzięta została z prawa mimikry, przejawiającego się przykładowo w tym, że niektóre owady potrafią tak się upodobnić do liścia, że są niewidoczne, zebry zaś dzięki swoim paskom są wśród gałęzi niedostrzegalne dla lwów. Dick zdaniem Dominiki Oramus proponuje „mimikrę wyższego rzędu”<sup>20</sup>: „Boga, który jest z nami, ale niedostrzegalny, bo zdaje się nam fragmentem czegoś, co wcale nie jest istotne: wzorem płyt na chodniku, gnaną wiatrem ulotką reklamową, kiczowatą piosenką pop czy głupim filmem

---

<sup>18</sup> Zebra to zamaskowana istota, której nie sposób odróżnić od tła, czyli od świata, to potężna dobroczynna siła wkradająca się do świata i gwarantująca zbawienie oraz powrót do duchowej ojczyzny. Zob. H. A. Lenkiewicz, op. cit., s. 46-47.

<sup>19</sup> Zob. M. Kaczmarek, op. cit., s. 201.

<sup>20</sup> L. Sutin, op. cit., s. 317.

dla nastolatków”<sup>21</sup>. Taki Bóg-Zebra jest rozważany na stronach „Valisa”, to Bóg, który nie może przebić się do świata poprzez szum medialny i najróżniejsze religijne oferty „zbawienia dla każdego”, to Bóg, który nie może przebić się do ludzi, którzy biorą otaczającą ich sztuczną rzeczywistość za prawdziwą, nie może być zobaczony, gdyż oczy ludzkie nie nawiąły się do szukania Boga.

### **Maszyna czy człowiek?**

Los Angeles roku 2019 w *Łowcy androidów* to mroczna, przeludniona metropolia, której obraz dowodzi, iż ani nauka ani technika, ani sam rozwój ekonomiczny nie są w stanie zapewnić właściwego kształtu dla funkcjonowania ludzkości. Drapacze chmur, gigantyczne budowle w kształcie piramid świadczą w nim nie o potęgę ludzkiego umysłu i wyobraźni architektów, ale są obrazem końca pewnego świata, który zamienił życie ludzi w prawdziwe piekło. Warto zwrócić tu uwagę na warstwę wizualną filmu, gdyż jest ona swoistym argumentem na rzecz gnostyckiej wizji świata w nim zawartej. Mroczna przestrzeń, na której tle wybijają się niczym gigantyczne mrowiska olbrzymie piramidy z tysiącami światełek, co obserwujemy w scenie początkowej, to doskonały obraz uwięzienia świetlistych cząstek w materii, a więc naczelny *topos* gnostyków. Tłoczący się w ciągle padającym deszczu i nieustannej ciemności, rozświetlanej sztucznym światłem z olbrzymich reklam ludzie przywodzą na myśl otępiełe stado zwierząt gnane bezmyślnym instynktem. To faktycznie niewolnicy, wykonujący podstawowe prace, nie mający szans na odmianę losu, ba, nawet nie marzący o niej. Tylko nieliczni mogą przenieść się na odległe marsjańskie kolonie, ale tam ich los nie ulegnie zasadniczej odmianie, choć będzie nieco łatwiejszy. I znów, bliska to idea dla gnostyków, iż zasadniczy byt człowieka to niewola, i to nie spowodowana czynnikami zewnętrznymi, utratą wolności, straconą swobodą, ale immanentne

---

<sup>21</sup> D. Oramus, *Imiona Boga. Motywy metafizyczne w fantastyce drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2011, s. 58.

zniewolenie wynikające z zamknięcia w materialnym świecie i „przywiązania” do ciała, które jest dla gnostyków więzieniem prawdziwego „ja”. Więzieniem, z którego tylko gnoza, czyli poznanie prawdy o swym losie może człowieka wyzwolić. W filmie Ridleya Scotta gnozy takiej doznaje przywódca replikantów Roy Batty i łowca androidów Rick Deckard. Nie chodzi tu rzecz jasna o gnozę w sensie bliskim starożytnym gnostykom, ale o pewien mechanizm wyzwolenia się (zbawienia), który występuje w filmie, a którego schemat został wykorzystany, choć nadano mu bardziej humanistyczny wymiar. Ostatecznie bowiem w *Łowcy androidów* nie ma mowy o religijnym oświeceniu i zbawieniu, a przeniesione ono zostało na płaszczyznę bardziej filozoficzną – gnoza, zbawcze poznanie polega bowiem w filmie na uświadomieniu sobie, że wszyscy jesteśmy w identycznej (upadłej, złej) sytuacji egzystencjalnej i poznanie jej jest naszym największym zadaniem i celem, który zarazem zmienia nas radykalnie, gdyż zmienia nasze spojrzenie i rozumienie innych, którzy okazują się być w identycznej sytuacji, a zatem wzajemna walka i wyniszczanie się nie ma sensu, gdyż prawdziwy wróg, prawdziwe zło jest w nas (jest nim przywiązanie od naszego „ja”), a prawdziwa walka to walka wewnętrzna z samą sobą.

Świat *Łowcy androidów* jest w stanie upadku, skażenia, w tym też dosłownego, dlatego władze próbują zachęcać ludzi do zamieszkania na koloniach pozaziemskich. W koloniach tych funkcjonują replikanci, androidy, których nie można praktycznie odróżnić od prawdziwych ludzi. Są to doskonałe maszyny, które mają służyć człowiekowi. Z czasem, u części z nich budzi się coś w rodzaju świadomości, poczucia osobowości i zaczynają zadawać czysto ludzkie pytania o sens swojej egzystencji. Początkowo bowiem replikanci nie mają swojej świadomości, a tylko wszczepione sztucznie wspomnienia z dzieciństwa i przeszłości, wspomnienia zdarzeń, których nigdy nie przeżyli. Grupa replikantów, pod wodzą Roya Batty postanawia, mimo grożącej im na Ziemi śmierci wrócić, aby spotkać się ze swoim twórcą, doktorem Eldonem Tyrellem. Misję ich wytropienia i eliminacji otrzymuje łowca androidów Rick Deckard. Jedynym narzędziem potrafiącym odróżnić replikantów od ludzi jest test

Voighta-Kampffa, który bada szybkość mimowolnych reakcji organizmu jak np. rozszerzanie źrenic.

*Łowca androidów* doczekał się bardzo różnych interpretacji, w tym dostrzegających znaczną obecność wątków religijnych w filmie. Zdaniem K. Keefera *Łowca androidów* jest swoistą interpretacją opowieści o stworzeniu i upadku człowieka zawartą w Księdze Rodzaju, która skupia się głównie na ukazaniu natury człowieka. Choć film porusza problem boskości, choćby przez osobę doktora Eldona Tyrella, to jednak nie odgrywa ona kluczowej roli. Dla Ridleya Scota tekst biblijny to zatem głównie dyskurs o człowieku<sup>22</sup>. Nie brakuje też interpretacji *stricte* religijnych starających wpisać w postacie filmowe kontekst chrześcijański. I tak, podkreśla się, iż, jak Bóg w tradycji biblijnej<sup>23</sup> wyznacza ludziom 70–80 lat życia, to dr Eldon Tyrell, twórca androidów ograniczył ich czas życia do czterech lat<sup>24</sup>. Z kolei w postaciach replikantów Roy'a, Pris, Zory i Leona możemy widzieć upadłych aniołów, z Roy'em Batty jako Lucyferem na czele<sup>25</sup>. Możemy rozważać metamorfozę Roya od upadłego anioła do figury Chrystusa. Czy wbijając sobie gwóźdź w rękę w finałowej scenie filmu dokonuje samoukrzyżowania? Czy biały gołąb, który wyfruwa mu z rąk to symbol wracającej do Boga duszy czy Duch Święty? Czy doktor Tyrell, twórca replikantów, mieszkający w wielkiej piramidzie to obraz Boga? Czy Deckard, łowca androidów, staje się w zakończeniu filmu nowym Adamem<sup>26</sup>? Interpretacje i wątki można mnożyć, ale bez odnalezienia w gnostycyzmie idei przewodniej poruszamy się trochę jak w labiryncie.

<sup>22</sup> K. Keefer, *Knowledge and Mortality in Blade Runner and Genesis 2–3* w: „The Journal of Religion and Film”, Vol. 9, No.2, October 2005 <http://www.unomaha.edu/jrf/Vol9No2/KeeferKnowMortal.htm> (dostęp 13.09.2015)

<sup>23</sup> „Miarą naszych lat jest lat siedemdziesiąt / lub, gdy jesteśmy mocni, osiemdziesiąt / a większość z nich to trud i marność”. Biblia, wyd. IV, Ps 90, 10.

<sup>24</sup> *Bible and Cinema. Fifty Key Films*, ed. A. Reinhartz, New York 2013, s. 42.

<sup>25</sup> D. Desser, *The New Eve. Influence of Paradise Lost and Frankenstein on Blade Runner* w: B. Kerman, *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Bowling 1991, s. 55.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 55.

Przypomnijmy, że do głównych cech gnozy należy: postrzeganie ludzkiego istnienia w świecie materialnym jako upadku i więzienia, poczucie alienacji, potrzeba poznania swej sytuacji i przyjęcie zbawczej wiedzy. Zbawienie przychodzi przez wiedzę, a raczej samowiedzę, kiedy jednostka widzi się jako cząstka rzeczywistości boskiej, wcześniej od niej oddzielona.

Stworzenie świata materialnego jest przypisywane przez gnostyków Demiurgowi, niższej sile, która sama jest produktem rozpadu pierwotnej boskiej jedności. Demiurg tworzy świat materialny, trzymając w nim niczym w więzieniu inne istoty, którym ten świat jawi się jako realny, prawdziwy. Demiurg postępuje tak przede wszystkim z niewiedzy, uważając się za jedyne i prawdziwego Boga. Chce przekonać też wszystkie istoty do swej boskości i posłuszeństwa swoim nakazom. Wszystko, co materialne i przez to złe ma Demiurga za autora, dotyczy to także ludzkiej fizyczności.

Jedną z głównych postaci gnostyckiej mitologii jest zbawca lub odkupiciel. Czasem musi on wcielić się, aby odzyskać boskie cząstki uwięzione w materii, czasem jest głównie nauczycielem i mistrzem. W filmie Ridleya Scott replikant Roy Batty jest właśnie takim gnostyckim zbawicielem, który powraca na ziemię, aby domagać się od swego stwórcy – prezesa korporacji Tyrella – innego życia, a w istocie pokazuje mu jego słabość i niemoc jako stwórcy. Tyrell jest więc tu przedstawiony w roli demiurga<sup>27</sup>.

Film mnoży sprzeczności i zostawia różne drogi do interpretacji. Deckard, żeby być łowcą androidów sam musi być istotą pozbawioną uczuć i emocji, a to jest przecież jedyna cecha odróżniająca ludzi od replikantów<sup>28</sup>. Empatia, okazanie uczuć ściganym replikantom oznacza dla Deckarda koniec bycia łowcą. Sam Deckard znamienne milczy pytany przez replikantkę Rachel, czy kiedyś poddał się kiedyś testowi Voight-Kampfa. (Na boku pozostawiamy tu kwestię rozpalającą niektórych czy Deckard jest replikantem).

<sup>27</sup> P. Mawby, op. cit., s. 140–142.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 147.

Sam test jest też swego rodzaju sprzecznością, gdyż w sposób techniczny, w oparciu o pewne fizykalne założenia ma wykazać u replikantów brak uczuć i empatii, a zatem maszyna ma wykazać czy badany osobnik jest człowiekiem czy maszyną. Maszyna jest tu instrumentem naukowym, mającym rozróżnić człowieka od nie-człowieka, ale działa ona według określonych naukowych praw, którymi kieruje się rzeczywistość materialna. Maszyna stoi jednak po stronie świata materialnego.

W filmie mamy rozsiane liczne świadectwa, iż replikanci posiadają jednak uczucia. Nabyli ich w czasie swego dotychczasowego życia. Leon wpada w bojaźliwe zakłopotanie w czasie testu Voight-Kampfa, Rachel ma w oczach rozpacz, gdy Deckard ujawnia jej, że jest replikantką, Zora rozpaczliwie walczy o życie uciekając przed łowcą, a Roy popada w wyrażną rozpacz po śmierci replikantki Pris.

Możemy odnaleźć tu pewne paralele z kosmologią gnostycką, która postrzega ludzkie bytowanie w świecie jako uwarunkowane przez materialność, która jest źródłem zła. Gnostyk powinien się z materialności, którą włada Demiurg wyzwolić. Należy więc porzucić prawa świata materialnego. Może się to dokonać poprzez prawdziwe samopoznanie, które odkryje przed jednostką, iż jej istotową tożsamością jest jej transcendentne pochodzenie. Człowiek, który cierpi, pragnie, kocha nie może być sprowadzony do fizycznego ciała, które jest częścią złego świata. Ludzka tożsamość nie może być zatem mierzona testem Voight-Kampfa, który jest stworzony na miarę materialnego świata.

## Gnostycki zbawiciel w Los Angeles

Aby zająć się gnostycką figurą zbawiciela trzeba przyjrzeć się postaci Roya Betty, przywódcy replikantów. Choć bowiem główną postacią filmu jest Deckard, to jednak Roy pojawia się w kluczowych scenach, które nadają filmowej akcji nowej treści i dynamiki, szczególnie jeśli chodzi o wymiar religijny i filozoficzny. Można nawet powiedzieć, iż dramatyzm filmu zależy od rosnącej świadomości Roya, który chce być całkowicie

wolny i pragnie dłużej żyć, a co ważne w tym jego dążeniu zawarta jest też troska o innych replikantów. Roy pojawia się w filmie wygłaszając znamiennej kwestię, która jest parafrazą fragmentu poematu angielskiego poety i mistyka sięgającego – często do mitologii gnostyckiej – Williama Blake’a *Ameryka*. Fraza ta brzmi:

*Zstąpiły anioły w płomieniach,  
Szalała burza u wybrzeży,  
Które zniknęły w ogniu Orka*<sup>29</sup>

Wspomniany Ork jest u Blake’a przywódcą rebelii, który przeciwstawia się dyktatorowi. W jego postaci można też rozpoznać echa postaci Lucyfera z poematu *Raj utracony* Milтона. Roya w roli gnostyckiego zbawiciela pozwala zidentyfikować nie tylko cytat z Blake’a (będącego pod wpływem gnostyckich poglądów Emanuela Swedenborga), ale też samo pojawienie się Roya jako przybysza z nieba. Przybywa on na ziemię, aby zarzucić demiurgowi – Tyrellowi poważne niedoskonałości w jego dziele stworzenia. Tyrell nie potrafi jednak nic zaradzić cierpieniu swego stworzenia, jest słaby, bezradny, brak mu wiedzy. I właśnie za tę swoją ignorancję ginie z rąk Roya<sup>30</sup>. Roy mówi do Tyrella: „Chcę dłużej żyć, ojcze!”, uznając, ironicznie lub nie, swój synowski status. Zanim Roy zabije Tyrella zapyta go o najważniejszą dla siebie sprawę: „Czy twórca może naprawić to, co zrobił?”. Roy w rozmowie z Tyrellem porusza fundamentalne kwestie religijne, na które tylko Bóg może odpowiedzieć. Kiedy zrozumie, że jego „stwórca” jest odpowiedzialny za jego obecną sytuację (życie w niewoli, krótkość życia), a do tego nie jest w stanie z powodu swej niewiedzy jej naprawić zabija go w odruchu buntu. Śmierć Tyrella jest symbolicznym odrzuceniem porządku, który uosabiał, zniewolenia, bezsensu, kłamstwa.

W postaci i czynach Roya można też dostrzec elementy, które sprawiają, że upodabnia się do postaci Chrystusa. W finałowej scenie Roy

<sup>29</sup> Fiery the angels fell, Deep thunder rolled around their shores, Burning with the fires of Orc.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 149–150.

wbija sobie w rękę gwóźdź, aby opóźnić swoją zaprogramowaną przez twórcę śmierć, a zaraz po uratowaniu od śmierci Deckarda biały gołąb niespodziewanie ulatuje z jego rąk ku niebu. Roy otrzymał zatem, mówiąc językiem teologii chrześcijańskiej stygmaty oraz doświadczył obecności Ducha Świętego<sup>31</sup>. Interpretacja Roya jako figury Chrystusa nie jest jednak jednoznaczna, nawet jeśli wskazują na to powyższe dwa wydarzenia. Jeśli już jednak widzieć w nim istotę samej postawy Chrystusa wobec ludzi i świata, to można by ją na pewno znaleźć w ostatnim geście Roya, kiedy ratuje od śmierci Deckarda, człowieka, który na niego polował, a wcześniej zabił najbliższe mu osoby. Roy rezygnuje więc z zemsty, a w swej postawie wznosi się nieskończenie wyżej, w sensie duchowym i moralnym niż wszystkie postacie obecne w filmie. W tym też momencie staje się nauczycielem Deckarda i sprawcą jego przemiany. Deckard zmęczony ucieczką przed Royem, świadomy tego, że walczy o życie, on łowca, który po raz pierwszy stał się zwierzyną i zrozumiał strach i przerażenie ściganego zostaje niejako porażony gestem Roya (doznaje gnozy), replikanta, któremu odmawiał uczuć i prawa do życia, a który stał się dla niego największym wzorem człowieczeństwa. Roy, stworzony jako maszyna, która miała działać cztery lata okazał się więc prawdziwym człowiekiem, dzięki empatii, współczuciu i miłosierdziu, które okazał względem swego prześladowcy. Co sprawiło jednak, iż Roy postąpił w taki sposób? Może uświadomił sobie nagle (doznał gnozy), że tak naprawdę wszyscy i on i ściągający go człowiek są w tej samej sytuacji, wszyscy są bowiem niewolnikami, którzy cierpią, pragną i giną szukając sensu swojej egzystencji. Roy znalazł więc płaszczyznę, na której mógł odczuć solidarność i współczucie ze ściągającym go Deckardem. Takie spojrzenie na ludzki los bliskie jest zarówno gnozowi, jak i częściowo chrześcijaństwu, choć jest inaczej przez każdą z religii inaczej interpretowane.

W swych ostatnich słowach, kiedy tuż przed śmiercią Roy podsumowuje swoje życie, chcąc znaleźć w nim sens i przekazać go drugiemu człowiekowi wskazuje przede wszystkim na wydarzenia, które są czysto indywidualne, subiektywne, nieprzekazywalne. „Widziałem rzeczy, którym

<sup>31</sup> Ibidem, s. 151.

wy ludzie nie dalibyście wiary. Statki w ogniu w okolicach Pasa Oriona. Widziałem promienie kosmiczne błyszczące w ciemnościach blisko wrót Tannhausera. Wszystkie te chwile zginą w czasie, jak łzy w deszczu. Czas umierać”. Roy, gnostycki zbawiciel pokazuje tym samym, iż człowieczeństwo nie daje się zmierzyć testem Voigta-Kampffa, ani innymi zewnętrznymi skalami, ale buduje się we wnętrzu człowieka, a okazuje w jego postawie, tej postawie, którą pokazał Roy ratując chcącego zabić go łowcę.

Wracając do poruszonego zagadnienia Roya jako figury Chrystusa należy jednak wskazać na fundamentalną różnicę. Zbawienie w chrześcijaństwie ma nieusuwalny wymiar moralny, który w gnostycyzmie jest mało ważny<sup>32</sup>. Fakt, iż Roy zabija Tyrella nie podważa jego misji jako gnostyckiego zbawiciela<sup>33</sup>, gdyż zabójstwo to było wyrazem buntu wobec niesprawiedliwości, ruchem negacji i wyzwolenia. Roy zabija Tyrella, gdyż jest winny jego zniewoleniu, jest to gest rewolty wobec demiurga i wszystkich, którzy jemu służą<sup>34</sup>.

Przyjęty w artykule model analizy filmu *Łowca androidów* Ridleya Scotta opierał się na hipotezie, iż naczelną strukturą filmu jest szeroko rozumiana mitologia gnostycka, która znalazła się w filmie dzięki książce Philipa Dicka, będącej podstawą scenariusza. Motywy i idee gnostyckie „zagrały” w filmie kluczową rolę, łącząc spójnie najważniejsze płaszczyzny filmu. Uległy one oczywiście swoistej i głębokiej transformacji, której istota leży w odejściu od religijnego, zbawczego niemal przesłania twórczości Philipa Dicka w stronę głęboko humanistycznej i filozoficznej wymowy filmu Ridleya Scotta. Pozostał jednak zasadniczy trzon idei gnostyckich, dzięki którym film w warstwie wizualnej i fabularnej jest skończoną całością i jawi się jako arcydzieło. Nie było sprawą ważną dla

<sup>32</sup> G. Quispel, op. cit., s. 79.

<sup>33</sup> „Wbrew pozorom zbawca gnostycki [...] najczęściej nie jest postacią o rysach chrześcijańskich. Przynosząc zbawczą gnozę nie zakłada żadnego, prócz samej gnozy, działania ze strony Boga i przemiany ze strony człowieka”. W. Myszor, Wprowadzenie w: G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1988, s. 49.

<sup>34</sup> P. Mawby, op. cit., s. 153.

przedmiotu analiz, na ile idee gnostyckie w filmie zostały użyte świadomie czy nie, to sprawa zupełnie drugorzędna. Istotne jest, iż one są tam obecne i przez ten fakt decydująco wpływały na kształt artystyczny filmu. To niewidzialna „praca” gnostyckich idei odpowiedzialna jest za to, iż film przedstawia tak dogłębną, przekonującą i plastyczną wizję zniewolenia człowieka w materialnym świecie, nie zadawając się przy tym łatwymi odpowiedziami dotyczącymi jego przyczyn i sposobów wyjścia z tej sytuacji. Gnostycki światopogląd, bardzo pesymistyczny skądinąd doskonale dał się wykorzystać w filmie do wyrażenia określonej wizji świata, która jak się okazało nie należy do zamierzchłej przeszłości, ale nadal w określony sposób kształtuje kulturę europejską.

KS. DR DAWID STELMACH

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

WYDZIAŁ TEOLOGICZNY

ZAKŁAD TEOLOGII MORALNEJ, DUCHOWOŚCI I KATOLICKIEJ NAUKI SPOŁECZNEJ,

## **Co czyni człowieka człowiekiem, czyli jak się objawia człowieczeństwo na przykładzie filmu *Ex Machina***

„Jestem niczym Prometeusz”  
Nathan – twórca androida Ava  
z filmu *Ex Machina*

Temat Sztucznej Inteligencji – AI jest czymś co rozpala wyobraźnię człowieka. Najpierw jako mit o wskrzeszaniu sztucznych ludzi jak Golem<sup>1</sup>, czy ożywaniu przedmiotów, które z czasem przez swoje zasługiwanie mają szansę stać się ludźmi jak Pinokio. W kinematografii sztuczna inteligencja wpisała się już na stałe przez poruszające obrazy jak *2001: Odyseja kosmiczna* (1968) Stanleya Kubricka, *Łowca androidów* (1982) Ridleya Scotta, *Matrix* (1999) Braci Wachowskich, czy *A.I.-Sztuczna inteligencja* (2001) Stevena Spielberga. Od początku zainteresowania tym tematem, daleko było od optymizmu, raczej wskazywano na potencjalne niebezpieczeństwa przejścia kontroli nad człowiekiem. Można powiedzieć, że tym temacie powiedziano, już prawie wszystko. Jednak kino jest na tyle

---

<sup>1</sup> *Golem* (hasło), *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2002, t. 4, s. 210.

kreatywnym medium, że te same lub podobne historie można opowiedzieć na wiele sposobów.

Film *Ex Machina* (2015) reżyserski debiut Alexa Garlanda opowiada historię przeprowadzenia testu Turinga przez Caleba wobec androida<sup>2</sup> o imieniu Ava. Robi to po wygraniu ustawionego konkursu w swoim zakładzie pracy, korporacji Bluebook – całość jest z góry zaplanowana przez właściciela firmy Natana, który wybrał Caleba ze względu na jego moralne predyspozycje do testu. Klasyczny test Turinga zostaje zmodyfikowany – Caleb przeprowadza sesje testu z robotem Avą, jednocześnie wiedząc, że Ava jest androidem. Jej transparentne ciało nie pozostawia co do tego żadnych wątpliwości. W trakcie sesji rozmów Ava zaczyna manipulować Calebem, aby się wydostać z więzienia, poznać świat, a w konsekwencji przetrwać. Spodziewa się bowiem, że po zakończeniu testu zostanie wyłączona. Z czasem każdy z bohaterów rozgrywa historię po swojemu. Caleb w trakcie sesji testu przeżywa ewolucję i od zaciekawienia Avą, zaczyna się angażować w swoistą relację emocjonalną. W końcu pomaga wydostać się androidowi z domu-więzienia. Sam android konsekwentnie uwalnia się z „niewoli” zabijając Natana i wykorzystując zaufanie Caleba. Porzuca go, wbrew wcześniejszym, mglistym ustaleniom o byciu ze sobą. Film kończy się obrazem klęski człowieka, który tworząc sztuczną inteligencję w postaci humanoidalnego robota, zostaje pokonany przez swoje dzieło.

Pewnym biblijnym tropem filmu są imiona głównych bohaterów. Ava – jak Ewa, pierwsza kobieta (Rdz 2, 23), „dzieło stworzenia”. Caleb – Kaleb zwiadowca odkrywający Ziemię Obiecaną po wejściu kraju Kanaan (Lb 13, 30). Natan – prorok upominający błędzącego króla Dawida, który skutecznie pomaga swemu władcy się nawrócić (2 Sm 1–14). Same imiona niekoniecznie muszą narzucać jakiś konkretny kontekst teologiczny. Odwołując się do niego, można jedynie znaleźć pewne poszerzenie spojrzenia i inną perspektywę.

---

<sup>2</sup> Android to maszyna mająca jak najwierniej udawać człowieka, zdolna fizycznie niemal do wszystkiego. Por. M. Rudzka, Robot, *Kwartalnik filmowy*, nr 31–32, 2000, s. 141.

Człowieczeństwo w omawianym filmie Alexa Garlanda nie jest odwołaniem się do ludzkiej natury<sup>3</sup>, ale jawi się tutaj jako gra na relacjach i emocjach. Wprowadzenie człowieka w błąd, pomimo tego, że jest świadomy, iż flirtuje z androidem, jest ukazaniem zagubienia współczesnego człowieka, jako tego, który w poszukiwaniu reakcji i akceptacji, jest gotowy na daleko idące posunięcia, kompromisy, ustępstwa. Nawet takie, które są pozbawione sensu. Tak należy skonstatować projektowaną wizję wspólnego życia człowieka z androidem, na wzór życia małżeńskiego w całej jego pełni i bogactwie.

Konsekwencją tego flirtu ma być związek z androidem. Dlatego, że android okazuje się być dla Caleba bardziej ludzki niż jego szef, który jest człowiekiem. Jednak to, co jawi się głównemu bohaterowi, wcale nie jest prawdą o nim, jak i o tym, co się naprawdę dzieje. Człowiek chce doprowadzić do końca historię, w którą uwierzył. Nawet za cenę szaleństwa, jakim jest bezsensowny związek z androidem.

Współcześnie w stechniczowanym społeczeństwie japońskim, także można znaleźć oferty spędzania czasu w towarzystwie gadżetów imitujących relacje, od początku dające tylko wrażenie specyficznie pojętej relacji.

Nie jest ważne to, kto kim jest, ale jak go lub to odbieramy: jak ta „osoba” nam się jawi. W klasycznych relacjach międzyludzkich człowiek, staje wobec innej osoby i w tych spotkaniach budują się relacje. Nie da się ich do końca zaplanować, przewidzieć czy zaprogramować. Relacje rozwijają się według planu, który jest wypadkową oczekiwań, pragnień, zdarzeń i losowych sytuacji. Można stwierdzić, że w tych relacjach, które są szczerze i najgłębsze brakuje planu. To życie pisze scenariusz i relacje same w sobie są dane ludziom. Gdy chce się owymi relacjami sterować, tracą na szczerości, czyli autentyczności. Jest w tym mniej wspólnoty, a więcej egoizmu. W zagubieniu współczesnego człowieka, pojawia się wrażenie, że tylko to co jest zaplanowane, to będzie dobre i szczęśliwe. To nad czym traci się kontrolę, jest wielką niewiadomą i budzi niepokój i lęk. Coraz trudniej, to co nowe i jeszcze nieodkryte przyjąć jako dar,

<sup>3</sup> Por. *Człowieczeństwo* (hasło), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, t. 1, s. 523.

który przychodzi z wysoka. Druga osoba, jest mniej postrzegana jako dar i zadanie do odkrycia, a staje się źródłem niepokoju i potencjalnych problemów. Łatwiej zdecydować się na psa lub kota i nazwać go członkiem rodziny, nieomalże go humanizując, niż otworzyć się na obcego i podjąć próbę budowania z nim autentycznych relacji.

W jednym dialogu podczas sesji z Avą, Caleb jest odpytywany ze swoich preferencji typu „ulubiony kolor” czy „najwcześniejsze wspomnienie”. Gdy Caleb nieudolnie próbuje albo odpowiedzieć, albo manipulować spotyka się ze natychmiastową reakcją androida: „Pamiętaj, że wiem kiedy kłamiesz”. Gdy to budzi szczere zdziwienie, wtedy Ava dopowiada: „Zdradzają cię twoje mikroekspresje”. Caleb wtedy poddaje się, ale i jednocześnie bardziej skupia się na szczerości i jednoznaczności swoich wypowiedzi. Android jawi się jako tak doskonały człowiek, że aż bezbłędny. W tym spotkaniu i zarysowywanej relacji, paradoksalnie jeszcze jaskrawiej rysują się różnice pomiędzy człowiekiem i androidem. Z jednej strony perfekcyjne rysunki Avey, zachwycają kunsztem, a z drugiej są tak bezbłędne, że aż nierealne. To ta ludzka ułomność zwana myśleniem się, potykaniem, pokazuje, że to nie w technicznej doskonałości tkwi tajemnica człowieczeństwa, ale w jego umiłowaniu, stworzeniu i wybraniu przez Boga. Bóg mógł stworzyć idealnego człowieka – perfekcyjne stworzenie i za to je kochać. Stwarza kogoś, kto nie jest bezbłędny, po to aby go udoskonalić w swojej Miłości. „Spełniający się na wzór Chrystusa Odkupiciela człowiek postrzega siebie jako stworzenie chciane przez Boga i przez Niego odwiecznie wybrane, przeznaczone do łaski i do chwały w całej pełni tajemnicy, której stał się uczestnikiem w Jezusie Chrystusie”<sup>4</sup>.

Omawiany film zdaje się zostawić człowieka jako bezbronny wobec manipulacji androida, który pragnie wydostać się na wolność. W tym świetle, konfrontacja człowieka z widmem nadchodzącego panowania Sztucznej Inteligencji przedstawia się w ciemnym barwach. Tu jednak teologia przychodzi z pomocą w rozstrzygnięciu tym dywagacji poprzez swój generalny ogląd. Według teologii człowiekiem jest ten, kto

<sup>4</sup> Por. Jan Paweł II, *Redemptor hominis*, 13: AAS 71 (1979) 283–284.

powstał na obraz i podobieństwo Boże (Rdz 1, 27). „Człowiek jest jedynym stworzeniem, którego Bóg chciał dla niego samego”<sup>5</sup>. Przejawia się to na pierwszym miejscu w duchowym odbiciu boskiej egzystencji. Fizycznie podobieństwo nie jest tu rozstrzygające – ono jest wtórne, gdyż Bóg stwarza człowieka w chwili gdy jest Boskim duchem i tylko duchem. Człowieczeństwo Boga staje się faktem w trakcie realizacji historii zbawienia. Boskie podobieństwo realizuje się zarówno w człowieku, który trwa w stanie wegetatywnym, czy też jest zygota na kilka godzin po poczęciu. Człowieczeństwo jest czymś co wykracza poza to, co widzialne. Wyraża się jednocześnie w ludzkich tęsknotach za miłością, poruszeniami duchowymi czy walką o wolność. Jednocześnie wyraża się w znaku Bożej interwencji, który człowieka uczynił na Swój obraz i podobieństwo. Nawet najdoskonalszy ludzki konstrukt ludzkiego ciała, umysłu i duchowych pragnień nigdy nie będzie w pełni człowiekiem, ponieważ to Bóg uczynił człowieka człowiekiem. Nadał mu wyjątkowy wymiar przez Wcielenie i wybrał go jako współpracownika w dziele Zbawienia.

A co się stanie gdy człowiek skonstruuje idealną tkankę, która zewnętrznie będzie doskonale imitować ludzką skórę? Być może powstanie kiedyś w pełni syntetyczne ludzkie ciało, jak ciało androida o imieniu David w filmie *Prometeusz* (2012) Ridleya Scotta. Ava w finale filmu uzupełnia swoje *physis* syntetyczną tkanką, która w doskonały sposób imituje ludzką skórę. To pozwala androidowi Avie wtopić się w tłum ludzi i w nim rozplynać. Jak wtedy człowiek, będzie mógł rozstrzygnąć o tym, kto jest prawdziwym człowiekiem, a kto jest doskonałą jego kopią? Teologia chrześcijańska jest zgodna, że natura jest wynikiem stworczego dzieła Boga, i że o istocie człowieka stanowi jego natura duchowa<sup>6</sup>. Kolejnym etapem wtopienia się Sztucznej Inteligencji w świat ludzi, byłoby naśladowanie cech i zachowań typowych dla duchowości jak życie duchowe, modlitwa, medytacja, kontemplacja. Tylko czy te czynności

<sup>5</sup> Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym, Gaudium et Spes*, 24: AAS 58 (1966) 1045.

<sup>6</sup> *Natura* (hasło), *Religia. Encyklopedia PWN*, op. cit., t. 7, s. 233.

będą do czegokolwiek Sztucznej Inteligencji potrzebne? Te tęsknoty będą wyrazem człowieczeństwa, pewnego „cyfrowego wstecznicstwa” swoistym „śnieniem o elektrycznych owcach”.

MGR DOROTA LEKKA

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE,  
WYDZIAŁ TEOLOGICZNY, KATEDRA DIALOGU WIARY Z KULTURĄ

## Propozycja metodologiczna i interpretacja L. Majewskiego i M.F. Gibsona w filmie *Młyn i krzyż*

Film Lecha Majewskiego<sup>1</sup> *Młyn i krzyż*<sup>2</sup> zekranizowany w 2011 r. poprzedzony został wydaniem rok wcześniej książki *Bruegel. Młyn i krzyż*

<sup>1</sup> Lech Majewski – poeta, malarz, pisarz i reżyser – pracując w wielu miejscach na świecie, realizuje swoje wizje w obrazach, filmach, instalacjach, powieściach, w teatrze i w operze. Studiował w Katowicach, w oddziale krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Szkołę Filmową ukończył w Łodzi. W swoim dorobku ma takie filmy, jak: *Rycerz*, *Więzień Rio*, *Lot świerkowej gęsi*, *Pokój saren*, *Ewangelia według Harry'ego*, *Basquiat*, *Wojaczek*, *Angelus*, *Ogród rozkoszy ziemskich*, *Szklane usta*. Jego dzieła były wielokrotnie nagradzane i prezentowane na festiwalach w Cannes, Wenecji, Berlinie, Toronto, Rzymie, Nowym Jorku, Rio de Janeiro, Chicago, Londynie, Mar del Plata, Barcelonie, Miami, Jeruzalem, Moskwie i Montrealu. Wideo-arty, fotografie i rzeźby artysty były wystawiane przez muzea i galerie całego świata. W 2006 roku The Museum of Modern Art w Nowym Jorku uhonorowało Majewskiego indywidualną retrospektywą „Lech Majewski – Magia Ruchomego Obrazu”. Zob. [www.lechmajewski.art.pl](http://www.lechmajewski.art.pl).

<sup>2</sup> Dramat, wyprodukowany w 2010 r., wprowadzony do kin w 2011. Otrzymał Nagrodę Specjalną Jury w 36. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (2011), a także nagrody indywidualne: dla Katarzyny Sobańskiej i Marcela Sławińskiego za scenografię, dla Lecha Majewskiego i Zbigniewa Maleckiego za dźwięk oraz dla Doroty Roqueplo za kostiumy. W 2011 film nagrodzono „Złotym Aniołem” Międzynarodowego Festiwalu Filmowego ToFiFest w Toruniu przyznawanym najlepszemu filmowi polskiemu oraz Brązowym Gronem i Nagrodą Klubu Kultury Filmowej XL Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie.

autorstwa Majewskiego i Michaela Francisa Gibsona<sup>3</sup>. Książka w formie albumu stanowi nie tylko „relację z powstania ekranizacji łączącej świat sztuki i filmu, scenorys reżysera oraz liczne zdjęcia z planu filmowego”<sup>4</sup>, ale także pogłębioną refleksję Gibsona nad obrazem Bruegela *Droga krzyżowa* wzbogaconą licznymi ilustracjami omawianego dzieła. Doceniając głębię myśli amerykańskiego historyka sztuki, Majewski zaproponował Gibsonowi wspólne napisanie scenariusza i w ten sposób powstał film *Młyn i krzyż* będący żywą ilustracją dzieła flamandzkiego artysty z XVI wieku<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Michael Francis Gibson to amerykański pisarz, naukowiec, historyk i krytyk sztuki. Przez ponad trzydzieści lat, jako autor stałej rubryki poświęconej sztuce, współpracował z „International Herald Tribune”. Publikował także m.in. w: „The New York Times”, „Art in America”, „Art News”, „Connaissance des Arts”. Prowadził liczne audycje radiowe (Radio Canada, France-Culture) dotyczące zagadnień z dziedziny sztuki, kultury i filozofii. Napisane przez niego monografie obejmują zarówno całe nurty artystyczne (symbolizm, dadaizm), jak i twórczość poszczególnych artystów, m.in.: Pietera Bruegla, Marcela Duchampa, Paula Gauguina, Odilona Redona. Zainteresowanie M.F. Gibsona antropologią kulturową znalazło wyraz w studium „Ces lois inconnues” oraz w trylogii fantasy „Chronicles of the Greater Dream”, którą opublikował pod pseudonimem Miguel Errazu. Zob. [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz\\_gibson\\_majewski\\_bruegel\\_mlyn\\_i\\_krzyz](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_gibson_majewski_bruegel_mlyn_i_krzyz) (dostęp z dnia 18.09.2016).

<sup>4</sup> <http://www.bosz.com.pl/books/286/Bruegel-Mlyn-i-Krzyz-Lech-Majewski/> (dostęp z 18.09.2016)

<sup>5</sup> Pieter Bruegel Starszy, malarz niderlandzki, urodził się ok. 1525 w Broghel koło Bredy (nie wiadomo, czy chodzi o miasto Breda w Holandii, czy o belgijskie miasto Bree, po łacinie zwane *Breda*). Zmarł 9 września 1569 w Brukseli. Naukę malarstwa rozpoczął w pracowni Pietera Coecka van Aelsta, następnie u Claude’a Doriziego w Mechelen. W roku 1551 został przyjęty z tytułem mistrza do cechu malarzy Antwerpii. Odbił podróże po Włoszech i Francji. Mieszkał czasowo w Antwerpii, a ostatecznie osiadł na stałe w Brukseli w 1563 r. W 1563 r. ożenił się z Mayeken, córką swego pierwszego nauczyciela Pietera Coecka. Miał z nią dwóch synów – Pietera Brueghla i Jana Brueghla. Obaj zostali malarzami, ale nie uczyli się od swego ojca (jeden miał 5 lat, a drugi około roku, gdy Pieter starszy zmarł). Artysta malował przede wszystkim pejzaże, które wypełniał postaciami chłopów i stąd nadano mu przydomek: „Chłopski”. Czerpał motywy z codziennego życia, z Biblii, ilustrował także przysłowia. Jest wskazywany jako pierwszy malarz zachodni malujący pejzaże dla nich samych, a nie tylko jako tło dla alegorii religijnych. Pieter Bruegel malował stylem prostym, nie poddając się dominującej wówczas modzie włoskiej. Można znaleźć u niego nawiązania do stylu Boscha. Najślawniejsze jego obrazy znajdują się w muzeum wiedeńskim. Przypisuje się autorstwo 45 dzieł, z których

By dokonać analizy i interpretacji dzieła artystycznego, tutaj filmowego, należy najpierw wniknąć w świat autora, czyli zadać sobie pytanie, kim jest Majewski, Gibson, a ostatecznie sam Bruegel. Trzeba zgłębić źródła ich inspiracji, zadać sobie trud poznania epoki, w której tworzyli, by lepiej poznać sprawy, które ich dotykały. Następnie należy wniknąć w świat samego dzieła, które przemawia swoim malarskim, renesansowym językiem bogactwem symboli o filozoficznej i teologicznej treści, w związku z czym należy wziąć pod uwagę metody interpretacyjne wielu dziedzin zajmujących się obrazem, w tym hermeneutykę teologiczną. Ostatecznie trzeba wejść w swój własny świat, przyrzeć się sobie i temu wszystkiemu, co wnosimy ze sobą do świata dzieła. Będąc zaś świadomym swoich ograniczeń i subiektywnej perspektywy, należy zapoznać się obiektywnymi warunkami interpretacyjnymi i skonfrontować je ze swoim rozumieniem.

## Inspiracje

Lech Majewski powiedział o sobie: „Nigdy nie czułem się filmowcem sensu stricto. Zaczynałem od malarstwa i poezji. A szkołę filmową wybrałem dlatego, że stojąc przed *Burzą* Giorgiona w Wenecji, zrozumiałem, że dzisiaj malarz taki jak Giorgione byłby zapewne filmowcem. Każdy człowiek w pewnej chwili, pod wpływem przeżycia estetycznego czy religijnego, dojrzewa do życia duchowego. Dla mnie takim impulsem były obrazy. Mój wujek wykladał w konserwatorium w Wenecji, co roku jeździłem tam z matką na wakacje. Najpierw do Wiednia, potem nocnym ekspresem do Wenecji. Miałem mnóstwo czasu, który mogłem spędzać przed obrazami Pietera Bruegla w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, potem przed płótnami Giorgiona w Wenecji. Nagle zdałem sobie sprawę, że taką atmosferę, jak na jego obrazach, widziałem współcześnie tylko w Powiększeniu Antonioniego. To była iskra, która

---

większość została namalowana olejem na desce. Zob. więcej [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pieter\\_Bruegel\\_\(starszy\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_(starszy)) (dostęp z dnia 18.09.2016).

zdecydowała o moim wyborze. Poszedłem do szkoły filmowej, by malować. Mój debiutancki film *Rycerz* był ukłonem w stronę malarstwa renesansowego. Przyszedłem do kina, by malować, ale kiedy zacząłem kręcić filmy, zacząłem odczuwać, że zdradziłem malarstwo. [...] W trakcie rozmowy o moich pracach i źródłach inspiracji Laurence Kardish, kurator nowojorskiego Museum of Modern Arts, powiedział mi: „Lechu, czy ty zdajesz sobie sprawę, że jesteś awangardą tego wszystkiego, co teraz dzieje się ze sztukami plastycznymi?” Istotnie, wielu artystów związanych ze sztukami plastycznymi sięga dzisiaj po kamerę<sup>6</sup>.

Majewski wielokrotnie opierał kanwę swoich filmów na źródłach malarskich. O swoich filmach mówi: „Ludzie często pytają mnie o inspiracje, ale niełatwo mi o tym mówić. To są obrazy, które wypływają gdzieś z głębi i zaczynają krążyć. Widzę je i zapisuję przy pomocy kamery. W mojej sztuce i podróżach idę za obrazami. Szukam łaski, czegoś, co mnie zbawi... Bez sacrum życie przestaje cokolwiek znaczyć... [...] Ja raczej staram się kontemplować obraz i filozofię, którą Bruegel ukazuje w swoim wydaniu. Bo filozofię można napisać, ale można również przedstawić. Niezwykła jest siła Bruegla! On mnie wciągnął, złapał moje spojrzenie i powiedział: tu patrz! Nie tam, tylko tutaj! A jak człowiek się zaczyna wpatrywać w obraz, to otwierają się szczeliny i można wejść w głąb. I gdy tak w ciszy kontempluje się obraz, to człowiek zaczyna rozmawiać sam z sobą<sup>7</sup>. Po chwili dodaje: „Wolę przebywać ze starymi mistrzami. Oni uczą mnie wielkiej pokory. Kiedy pomyślę jak pracowali, w jakich warunkach tworzyli! Jakiż to niezwykły kunszt! Nie mieli komputerów, laserów, a to, co zrobili, jest tak niewymownie piękne! Kultura dzisiejsza jest nieporównywalnie uboższa. Lubię rozmawiać z umarłymi. Mają więcej do powiedzenia niż żywi<sup>8</sup>.”

---

<sup>6</sup> K. Zarębski, *Od drzewa życia do drzewa śmierci – z Lechem Majewskim, twórcą filmu „Młyn i krzyż”*, rozmawia Konrad J. Zarębski, marzec 2011, [w:] <http://culture.pl/pl/artykul/od-drzewa-zycia-do-drzewa-smierci> (dostęp z dnia 24.09.2016).

<sup>7</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>8</sup> Ibidem.

Co zatem ma do powiedzenia Bruegel? Majewski w swoim filmie proponuje nam spacer z Bruegłem po świecie jego obrazu. Zanim jednak się do niego przyłączymy posłuchajmy, co ma nam do powiedzenia Gibson, którego dogłębna analiza obrazu flamandzkiego mistrza wywarła na Majewskim ogromne wrażenie. Amerykański historyk sztuki zafascynowany malarską wizją reżysera przysłał mu swoją książkę *Młyn i krzyż*, poświęconą analizie obrazu Pietera Bruegla *Droga krzyżowa*. „Przeczytałem ją jednym tchem – powiedział Majewski – nigdy nie spotkałem tak świetnego pióra i tak precyzyjnej analizy! W trakcie lektury zobaczyłem film, a właściwie kluczową scenę: wszyscy stoją znieruchomiali, a kamera penetruje przestrzeń wokół postaci. Podczas naszego spotkania Gibson wyznał, że chciałby nakręcić film o tym obrazie. Miało to wyglądać tak, że krytyk stanąłby przy płótnie i wodząc po nim palcem opowiadałby o jego zamysle i poszczególnych sekwencjach. Ale ja takich filmów nie robię, odpartłem, chcę nakręcić fabułę. Zdaniem Gibsona to byłoby szaleństwo, ale z czasem udało się nam stworzyć coś w rodzaju konspektu: wybraliśmy dwanaście postaci, dopisaliśmy *ante scriptum* i *post scriptum* do sytuacji centralnej, którą byłoby to wspomniane wcześniej znieruchomienie. Przecież w tym właśnie tkwi siła i wielkość artysty, który potrafi zatrzymać czas, by mógł zaistnieć *kairos* – czas święty. Dziś już nikt tego nie potrafi, ograniczamy się jedynie do ironii i kpiny, koncentrujemy się na lokalnych opowiastkach. Tak więc podstawą naszej wizji był święty czas zatrzymania. Był moment, kiedy skłonny byłem nakręcić film składający się wyłącznie z żywych obrazów: nikt się nie rusza, słysząc tylko głosy wewnętrzne postaci. I tak przez półtorej godziny – bez ruchu, są tylko postacie i ich myśli”<sup>9</sup>.

Wspólnie udało się zatem zrealizować wizję kamery podróżującej przez świat obrazu Bruegla. Tak powstał film fabularny z analizy symboli ukrytych w obrazie flamandzkiego mistrza.

---

<sup>9</sup> Ibidem.

## Co mówi Gibson?

Ten fabularny film oparty jest na interpretacji Gibsona dotyczącej jednego obrazu flamandzkiego mistrza, Pietera Bruegla. By zatem dobrze odczytać dzieło należy zaznajomić się z jego mistrzowską analizą przedłożoną czytelnikowi w książce będącej swoistym przewodnikiem po filmie. Interpretacja dzieła nie może rzecz jasna ograniczać się do analizy Gibsona ze względu na wieloznaczny język symbolu wyrażony w obrazie Bruegla. Sam Gibson mówi, że trzeba samemu zaznajomić się z obrazem. Tak jak Majewski w filmie, tak on w swoim eseju proponuje głęboką kontemplację bruegłowskiego obrazu.

Wyznacza drogę metodologiczną, gdy pisze na początku: „Obcowanie po raz pierwszy z obrazem jest jak spotkanie z nieznanym człowiekiem. To, jakie zrobi na nas wrażenie, zależy od nawiązanej z nim relacji; tylko sporadycznie jesteśmy skłonni kierować się w naszych sądach dochodzącymi do nas zewsząd opiniami. Proponuję zatem: nie czytajcie jeszcze tej książki. Przyjrzyjcie się najpierw obrazowi. Zawrzyjcie z nim znajomość. Wejdźcie do malowanego świata Pietera Bruegla bez żadnych wstępnych założeń. Gdy się wystarczająco skoncentrujecie, gdzieś w tłumie dostrzeżecie Chrystusa dźwigającego Krzyż, na którym On wkrótce umrze. Czy długo Go szukaliście? Pytanie wcale nie jest tak bezzasadne, jak mogłoby się z pozoru wydawać, ponieważ Bruegel dołożył wszelkich starań, by tę najważniejszą ze wszech miar postać ukryć w gęstym tłumie. Jaki miał w tym cel?”

W swojej analizie Gibson przybliżył nam intencję Bruegla, ale zanim nam pomoże ją zrozumieć chce, byśmy sami pobyli w świecie dzieła i zaczęli od kontemplacji. Trzeba zatem taką zdolność osiąść, usposobić się do niej, wejść na głębszy poziom metafizyczny i obcować ze światem bruegłowskich symboli. Jest to język pełen religijnych treści, co z kolei sprawia, że potrzeba tu kierowania się teologiczną hermeneutyką – hermeneutyką wiary. Próba wejścia w ten świat bez wstępnych założeń nie jest taka prosta. Najpierw trzeba bowiem uświadomić sobie posiadanie własnego przedrozumienia. Kiedy człowiek patrzy na obraz i próbuje

go zrozumieć, wnosi do niego cały zbiór domysłów. Uświadamia sobie w jakimś stopniu swój cały subiektywny kontekst, swój osobisty świat, który warunkuje jego rozumienie danego dzieła. By to rozumienie rzeczywistości duchowej było poprawne, z pomocą przychodzą kryteria obiektywnej, m.in. teologicznej interpretacji.

Następnie trzeba zaznajomić się z autorem, kontekstem historycznym, społecznym, religijnym, w którym osadzone jest dzieło pt. *Droga krzyżowa* z 1564 r. i o którym mówi dzieło. Świat autora wyraża się w dziele, choć się do niego nie ogranicza. Malarstwo Bruegla jest wyrazem całkowicie osobistego pojmowania świata przez jednego człowieka<sup>10</sup>.

Dlatego Gibson przybliży czytelnikowi postać Pietera Bruegla, flamandzkiego artysty, który żył w XVI wieku naznaczonym konfliktami religijno – narodowościowymi. Bruegl, wrażliwy na ludzką biedę, interpretuje współczesne sobie czasy biblijnymi wydarzeniami. Wątek cierpienia Jezusa łączy z cierpieniem Niderlandów, uciskanych politycznie i religijnie przez Hiszpanów.

Film oparty jest zatem na wizji Bruegla. Jest próbą dotarcia Gibsona do intencji autora, którą Majewski przełożył na film. Intencja Bruegla jest istotna, wnikliwa analiza Gibsona pomocna, interpretacja Majewskiego ważna, żadna z nich nie jest wyczerpująca. Obraz żyje swoim własnym życiem. Jest jak dziecko, które opuściwszy łono matki, żyje własnym życiem. Został przetransportowany w czasy XXI wieku, z jego własnym kontekstem i własnymi odbiorcami dzieła, których kontekst stanowi istotny klucz hermeneutyczny w procesie interpretacji obrazu – malarskiego i filmowego. Co Ty zatem, Drogi Słuchaczu, Czytelniku widzisz w tym obrazie? Co obraz mówi do Ciebie, co w Tobie porusza? Co poprzez Twój kontekst mówi? Tyle jest interpretacji ile horyzontów czytelniczych/odbiorczych. Interpretacja nie została zamknięta w intencji Bruegla, czy analizie Gibsona i Majewskiego. Mówi więcej niż chce

---

<sup>10</sup> M. F. Gibson, L. Majewski, *Bruegel. Młyn i krzyż*, przeł. A. Topornicka, Olsztyn 2010, s. 13.

powiedzieć przez wieloznaczny język symbolu i nadwyżkę znaczeniową<sup>11</sup>. Świat autora – autorów, świat dzieła – dzieł i świat odbiory – odbiorców, gdy oglądają wspólnie obraz filmowy i malarski zarazem, tworzy wciąż nowe znaczenia poszerzając wyznaczony przez autora kierunek.

Potwierdza to sam Gibson, gdy cytując Abrahama Ortelsa, przyjaciela malarza twierdzącego, że Bruegel „namalował wiele rzeczy, których nie da się namalować”. [...] „W całym jego dziele więcej jest materii do namysłu, niżli malarstwa”<sup>12</sup>. Zachęca usilnie do osobistych, swobodnych poszukiwań i interpretacji. „Nieważne, dokąd one was zaprowadzą – artysta zawsze będzie przy was, obserwując was spod oka, w cichym rozważeniu przewidując wasz kolejny ruch. Tak właśnie dotrzymywał mi towarzystwa, gdy pisałem tę książkę” [...] „Dajcie sobie czas. Godzinę, miesiąc – albo rok, jeśli zachodzi taka potrzeba. A potem, gdy w końcu uznacie, że już dobrze przestudiowaliście obraz, powróćcie do tego tekstu; jeśli zechcecie, możemy przebyć tę samą drogę razem, niczym dwoje ludzi spacerujących po lesie i wspominających przyjaciela”<sup>13</sup>.

Wybermy się zatem na krótki spacer z Gibsonem po malarskim świecie Bruegla.

W tej wędrówce Gibson zwraca naszą uwagę najpierw na niebo. Stwierdza, że „[...] w kinie Bruegla wszystko dzieje się naraz. Zadaniem patrzącego jest podzielić narrację na mniejsze fragmenty i oglądać obraz od strony lewej do prawej, zupełnie jakbyśmy czytali drukowany tekst. A ponieważ taki właśnie jest przyjęty kierunek czytania w naszej części świata, zatem to, co po lewej, w miarę lektury odpływa automatycznie w przeszłość”<sup>14</sup>. Spacerując obok, Gibson wyjaśnia nam jak „złociste słoneczne światło także sączy się z tematem właśnie strony. Miasto wydaje się skąpane w łagodnym, zamglonym blasku. Powietrze tutaj jest jeszcze lekko wilgotne, cienie niepewne; te rzucane przez ludzi maszerujących

<sup>11</sup> P. Ricoeur, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, przeł. K. Rosner, [w:] idem, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 178–179.

<sup>12</sup> M. F. Gibson, L. Majewski, op. cit., s. 13.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> M. F. Gibson, L. Majewski, op. cit., s. 14.

przez równinę wydają się dłuższe. Zatem słońce musi być jeszcze nisko, a tłum już spieszy, by nie ominęło go jakieś ważne poranne wydarzenie. Nagłe porywy wiosennego wiatru drażnią konie. Zwierzęta stają się niespokojne. Niebo zatem tworzy nastrój, a roślinność ramy wydarzenia: łuk długiej gałęzi dębu, pokrytej świeżymi, dopiero rozwiniętymi z pąków, delikatnie karbowanymi, młodymi liśćmi, przecina mleczny błękit, wciąż jeszcze spowijający miasto. Na przeciwległym, prawym krańcu także stoi drzewo, proste i sztywne niczym dogmat. Nie ma na nim ani jednego liścia. Tylko kawałek szmaty, zaczepiony na kole nasadzonym na wierzchołek (tam kładzie się po egzekucji zwłoki skazańców), furkocze na wietrze. Kruk przygląda się jej z pewną obawą, przechyliwszy łepkę. Wczoraj znalazł tu zapewne nieskończenie obfitszy łup. Po lewej stronie wszystko jeszcze jest życiem. Zielone drzewo ponad miastem żyje. Po prawej wszystko jest śmiercią. Śmierć też ma swoje drzewo. Ludzie spieszą z lewa na prawo, jakby podążali na radosne święto<sup>15</sup>.

Gibson przypomina nam kontekst historyczny, bez którego nie zrozumiemy korowodu czerwonych jeźdźców przecinających obraz. Były to czasy konfesyjnych niepokoїв. Reformacja miażdżona przez inkwizycję zyskiwała coraz więcej zwolenników w Niderlandach, więc żołnierze hiszpańskiego króla w czerwonych tunikach zostali posłani do Flandrii, by tłumić niepokoje i karć innowierców. Czynili tak, gdyż w 1555 r. cesarz Karol V powierzył swojemu synowi, Filipowi II, bogate, ale buntownicze prowincje północne.

Amerykański historyk sztuki pomaga nam zrozumieć, w jaki sposób „Pieter Bruegel przenosi ostatnią drogę Jezusa z Jerozolimy do Flandrii w czasy sobie współczesne (do 1563 roku), kiedy to ojczyzna malarza ciemniona była przez Hiszpanów. Wątek cierpienia Chrystusa łączy z martyrologią swoich rodaków prześladowanych jako heretycy (celował w tym zwłaszcza Filip II zwany «hiszpańskim», który przy pomocy inkwizycji oraz sił zbrojnych tępił każdą opozycję wobec siebie i Kościoła

---

<sup>15</sup> M.F. Gibson, L. Majewski, op. cit., s. 15.

Katolickiego)<sup>16</sup>. Droga krzyżowa Chrystusa osadzona jest samym centrum obrazu, choć przytłoczona jest przez wiele postaci na bliższych planach sprawiając, że z trudem ją dostrzegamy. Tak jakby Bruegel chciał powiedzieć, że najważniejsze wydarzenia dzieją się w chaosie codzienności, niezauważane przez współczesnych<sup>17</sup>.

Gibson, przez bardzo wnikliwą kontemplację obrazu dociera do ukrytego sensu świata Bruegla i źródeł jego inspiracji odwołujących się do istniejących już koncepcji malarskich, m.in. obrazu anonimowego Monogramisty z Brunszwiku, którego koncepcję Bruegel modyfikuje i poszerza. Gibson pokazuje, jak flamandzki artysta uwspółcześnia mękę Pańską porównując losy Chrystusa do karanych na kole protestantów. Wyjaśnia dziwną obecność młyna na wielkiej, odizolowanej skale, którą zestawia z XVI-wiecznym Kościołem bądź z „napędem tego świata”<sup>18</sup>. „Dzięki wiedzy i pasji Gibsona do tropienia niuansów czytelnik dowie się, że postać siedzącego tyłem sprzedawcy chleba (w dolnej części płótna) nie jest jedynie kolejnym elementem kilkusetosobowego tłumu, spieszącego się na teatr publicznej egzekucji”<sup>19</sup>. Esej Gibsona pozwala zrozumieć postać Młynarza, obecność chłopów, tłumu, logikę ofiary, anonimowość śmierci, sens ukrytej męki Chrystusa, święte kobiety, Matkę Bolesną i całą prawdę którą Bruegel zechciał wypowiedzieć przy pomocy pędzla.

---

<sup>16</sup> M. Drzazga, *Lech Majewski. Świat według Bruegla*, [w:] M.F. Gibson, L. Majewski, op. cit., s. 126. Dagmara Drzazga, dr hab., dziennikarka i reżyser Telewizji Polskiej, autorka artykułów naukowych, esejów, filmów dokumentalnych i reportaży, m.in. reportażu dokumentującego pracę nad przekładaniem obrazu na język kina XXI wieku. W 2009 roku powstał jej film dokumentalny pt. *Lech Majewski – świat według Bruegla*, prezentujący pracę reżysera na planie filmu *Młyn i krzyż*. Za tę realizację otrzymała w 2010 roku nagrodę Prix Italia w kategorii dokumentu telewizyjnego.

<sup>17</sup> Por. ibidem, s. 136.

<sup>18</sup> Por. ibidem, s. 138.

<sup>19</sup> <http://culture.pl/pl/dzielo/michael-f-gibson-lech-majewski-bruegel-mlyn-i-krzyz> (dostęp z dnia 18.09.2016)

## Co mówi Majewski?

Świat filmowego *Młyna i krzyża* to świat obrazu *Droga krzyżowa* namalowanego przez Pietera Bruegla w 1564 roku. Majewski czerpie inspiracje z symbolicznego i metafizycznego malarstwa Bruegla. Zachowuje ikoniczną wymowę symboli, dzięki której w filmie, niczym w żywym obrazie sprzed pięciuset lat, każda postać ma wielkie znaczenie<sup>20</sup>.

„Lech Majewski postanowił ożywić namalowane przez Bruegla postaci i przyrzeć się ich życiu, zanim zostali uwiecznieni na obrazie. Widzimy więc młynarza budzącego się jak co dnia do pracy, chłopów zajętych swoimi obowiązkami, hiszpańskich najemników wymierzających (nie)sprawiedliwość, pechowców, którym przypadł w udziale los mięsa dla kruków, oraz dzieci nieświadome tragedii, których są świadkami. W filmie jest nawet miejsce dla samego Bruegla, który wyjaśnia widzom decyzje odnośnie kompozycji i naprowadza na właściwe interpretacje umieszczonych w obrazie symboli”<sup>21</sup>. „Bruegel, najwybitniejszy filozof pośród malarzy opowiada o tragedii historii i wartości tolerancji”<sup>22</sup>.

Jeden z internautów napisał w komentarzu pod tym filmem: „kiedy oglądam obrazy w galerii zdarza mi się chcieć zobaczyć to, co zobaczyłem na tym filmie...”<sup>23</sup>. Katarzyna Nowakowska z „Dziennika Gazety Prawnej” z zachwytem stwierdziła: „Moc emanująca z ekranu jest niewiarygodna. Estetyka renesansowego malarstwa, podrasowana współczesną techniką, działa wprost obezwładniająco – takiego piękna i precyzji nie ogląda się na co dzień”<sup>24</sup>. Rutger Hauer, wcielający się w postać Pietera Bruegla, wyjaśnia dlaczego tak jest: „W naszym filmie wkraczamy

<sup>20</sup> Por. ibidem.

<sup>21</sup> <https://gloria.tv/video/iGkGUGnvR2Ea3o9Vh6ffkKGMv>, dostęp z dnia 18.09.2016 r.

<sup>22</sup> <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1222703>, dostęp z dnia 18.09.2016.

<sup>23</sup> <https://gloria.tv/video/iGkGUGnvR2Ea3o9Vh6ffkKGMv/postings/> (dostęp z dnia 28.09.2016).

<sup>24</sup> K. Nowakowska, Odczytać Bruegla na nowo, internetowe wydanie „Dziennika Gazety Prawnej”, 18.03.2011, dostęp z dnia 22.07.2011.

do wnętrza obrazu, który namalowano pięć wieków temu. Mamy taką możliwość ze względu na zastosowane medium. Nie byłoby to możliwe w przypadku książki, która jest projekcją tego, co widzimy. Pięćset lat temu obraz odgrywał podobną rolę do tej, jaką dzisiaj spełnia film. Nie istniały przecież kamery, byli za to malarze, którzy postrzegali świat w różnoraki sposób i tak też go utrwalali. Tutaj próbujemy przeniknąć do środka malowidła<sup>25</sup>.

Film powstał z inspiracji malarstwem Bruegla, z połączenia planu zdjęciowego nakręconego w plenerach i obiektach naturalnych z wizją reżysera i płótnem Bruegla. W filmie nie tylko składano nakręcone sekwencje, ale przede wszystkim komputerowo łączono zdjęcia filmowe z obrazem Bruegla. Wszystkie nakręcone sceny trzeba było starannie obudować różnego rodzaju warstwami wziętymi z Bruegla i połączyć z innymi elementami, np. z ujęciami chmur kręconymi w Nowej Zelandii<sup>26</sup>. „Czuję się tak, jakbyśmy nitka po nitce tkali ogromny, elektroniczny gobelin” powiedział Majewski<sup>27</sup>. Wypowiadając się o filmie, Norbert Rudzik, pracujący z Majewskim nad projektem, operator kamery i odpowiadający za efekty specjalne konstatuje, że nie jest on prozaiczną ilustracją obrazu, który ktoś kiedyś namalował. „Ten film jest jednym wielkim symbolem! Każda scena, element nawet wyraz w zdaniu mają swoje znaczenie”<sup>28</sup>. Rudzik dodaje, że w koncepcji Majewskiego „zbliżamy się do obrazu, ale go nie naśladujemy! To już przecież było. Silenie się na film ukazujący obraz nie ma sensu. Pokazujemy natomiast świat, który mógł widzieć Bruegel: prawdziwe pejzaże, ludzi, sytuacje. [...] Mógłbym powiedzieć, że ten film jest wizją Lecha o wizji Bruegla – wizją jednego artysty o wizji drugiego”<sup>29</sup>.

W przypadku interpretacji tego dzieła mamy sprawę ułatwioną, gdyż wiele możemy dowiedzieć się od samego autora. Z Lechem Majewskim,

<sup>25</sup> M. Drzazga, op. cit., s. 159.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>27</sup> Por. ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

twórcą filmu *Młyn i krzyż*, przeprowadził rozmowę Konrad J. Zarębski w marcu 2011<sup>30</sup>. Z niej możemy się dowiedzieć, że w jaki sposób Majewski w swym filmie o obrazie *Droga krzyżowa* Pietera Bruegla, nie wychodząc poza ramy obrazu, otwiera cały wachlarz znaczeń, poszerzając wiedzę nie tylko o obrazie, ale i o jego twórcy, jak też o czasach, kiedy płótno zostało namalowane<sup>31</sup>.

Majewski zaprasza widza do wnętrza obrazu, pozwalając mu uczestniczyć w samym procesie tworzenia. Reżyser tłumaczy: „Aby nakłonić widza do przejścia przez ów labirynt znaczeń, sięgnęliśmy do poetyki, rzekłbym, niemal kryminału. Obserwujemy pewne fakty, ale Bruegel przypisuje im znaczenie dopiero później. Są rzeczy, które wydają się przypadkowe. Jednak w retrospekcji okaże się, że wszystko ma tu znaczenie, stopniowo wyłania się pewien zamysł całości. Wbrew pozorom konstrukcja obrazu jest niezwykle precyzyjna – zmierza od drzewa życia do drzewa śmierci. Mamy scenę centralną, wertykalną oś filmu, i dwie sceny ofiary po jej obu stronach. Z jednej strony jest to scena «ukołowania» anonimowej ofiary oddanej ptactwu na żer, z drugiej zaś mamy podobną, również anonimową ofiarę ukrzyżowania. Wiadomo, że nie jest to Chrystus, mamy w końcu rok 1563, jest kościół i liczne krucyfiksy. To nie jest ta osoba, ale wszelkie atrybuty wokół, sposób wykonania tego wyroku, są kalką tamtego wydarzenia. W rezultacie te dwie ofiary mają dla nas zupełnie inne znaczenia: jedna egzekucja wydaje się nam czystym okrucieństwem, druga ma cechy poświęcenia i odkupienia.

Konrad J. Zarębski zwrócił uwagę na rolę miejsca w odbiorze dzieła. „W muzeum, gdzie zazwyczaj ogląda się obrazy, obcuje się z dziełem sztuki – poza kilkoma wyjątkami – sam na sam, kino oznacza odbiór zbiorowy. Do tego inaczej ogląda się film w dwie osoby na sali, inaczej w obecności stu i więcej osób”. Majewski potwierdził, że „tak było w Luwrze, gdzie w lutym odbyła się artystyczna premiera filmu. Do sali na 550 widzów weszło znacznie więcej osób, siedzieli na schodach, w przejściach. Nie oczekiwano takiego zainteresowania. Pojawił się strażak i powiedział, że to

<sup>30</sup> K. Zarębski, op. cit.

<sup>31</sup> Por. ibidem.

nie jest kino, ale Luwr i na projekcji może zostać tylko tyle osób, ile miejsc siedzących na Sali. Musiał interweniować dyrektor muzeum. Okazało się, że w zbiorowym odbiorze *Młyn i krzyż* może być intrygującym przeżyciem. W Luwrze odbiór był bardzo emocjonalny. Nie sądziłem, że to zadziała na tym właśnie poziomie – estetycznie, owszem, intelektualnie – na pewno, ale nie podejrzewałem takiej siły emocjonalnej<sup>32</sup>.

Majewski wypowiedział się o swojej skromnej roli w filmie zrealizowanym według dzisiejszych standardów kina, ale nakręconym jakby w 1563 roku: „Moja rola jest tu niezwykle skromna, jestem pasem transmisyjnym, czymś w rodzaju medium. W zasadzie powinienem podpisać ten film „Reżyseria: Pieter Bruegel”<sup>33</sup>. Jednak zdaniem niektórych recenzentów, np. Anity Piotrowskiej, Majewski przez swoje dzieło, pogłębia ukryte w obrazie znaczenia<sup>34</sup>. Zarówno malowidło, jak i film, są pełne znaków i symboli wymagających wysiłku, by odpowiednio je odczytać. Katarzyna Nowakowska stwierdza, że Majewski „podobnie jak holenderski malarz nasycy swój obraz różnymi treściami, przerzucając na widza ciężar samodzielnego dochodzenia do sedna i związania całości w spójną narrację”<sup>35</sup>. „Ikoniczny film Lecha Majewskiego, stając się cyfrowo utkanym gobelinem, przybliży do absolutu świata Bruegla i każe na powrót w skupieniu zachwycać się siłą namalowanego w 1564 roku płótna”<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem. Realizacja filmu była bardzo ambitnym przedsięwzięciem. Zastosowane w filmie techniki cyfrowe nie ustępowały światowym produkcjom. Wykorzystano np. technologię CGI, z której korzystali twórcy *Awatara* czy trylogii *Władcy pierścieni*.

<sup>34</sup> A. Piotrowska, *Oko Boskiego Młynarza*, recenzja z „Tygodnika Powszechnego” nr 13 (3230), 27.03.2011, zamieszczona także w serwisie tygodnik.onet.pl (dostęp z dnia 23.07.2011).

<sup>35</sup> K. Nowakowska, *Odczytać Bruegla na nowo*, internetowe wydanie „Dziennika Gazety Prawnej”, 18.03.2011 (dostęp z dnia 22.07.2011). Zdaniem Nowakowskiej film Majewskiego jest buntem „wobec współczesnej kultury obrazu, która otacza nas tysiącami wizerunków, jednak nie proponuje nam nic poza naskórkowym, powierzchownym i mechanicznym odczytywaniem tych ikonicznych znaków”. Ibidem.

<sup>36</sup> <http://culture.pl/pl/dzielo/michael-f-gibson-lech-majewski-bruegel-mlyn-i-krzyz> (dostęp z dnia 28.09.2016).

## Co mówi sam obraz filmowy?

Mając już za sobą kontemplację obrazu Bruegla, lekturę Gibsona, obejrzenie filmu Majewskiego, możemy na całe dzieło spojrzeć przez pryzmat tego, co mówi sam film w swoich dialogach, obrazach i kluczowym świętym czasie zatrzymania.

Film już na początku, obrazując sytuację z 1564 r., proponuje interpretację słowami: „Więc to mogłaby być grupa Świętych, powracających z przeszłości, by opłakiwać obecną sytuację w Flandrii”. Obraz ten jest w filmie tworzony „na bieżąco” przez Bruegla, którego kreuje Rutger Hauer prowadząc dialog ze swoim przyjacielem i mecenasem, Nicolasem Jonghelinckiem, w postać którego wciela się Michael York. Nicolas opisuje współczesną sytuację polityczną i religijną w Niderlandach, będących wówczas pod rządami hiszpańskich władców, którzy wyznając katolicyzm, krwawo zwalczali reformację. Mówi: „Nie potrafię dostosować się do tych bezwzględnych metod. Czasami ledwo się powstrzymuję. Ci zagraniczni najemnicy w czerwonych tunikach... Są tu by wykonywać rozkazy swych Hiszpańskich panów, którzy rządzą nad nami. Co dnia ich dzieła pozostawiają smród w mych nozdrzach. Są obrazą dla dumy, dla chrześcijańskiej pokory i zdrowego rozsądku. [...] Popatrz, spójrz na to. Gwałcą i poniżają nasze ciała i dusze. Gwałcą i poniżają dobroć i cnotę. W naszym kraju zostaliśmy sprowadzeni do roli żebraków”.

Nicolas Jonghelinck przedstawia się jako obywatel Antwerpii, bankier z reputacją, kolekcjoner obrazów, członek „Schola Caritatis”, bractwa przyjmującego ludzi każdego wyznania nie wymagając od nich cierpienia. Stwierdza: „Sądzę, że wielu innych w tym wspaniałym mieście również uważa, że dobrzy ludzie różnych wyznań mogą żyć w pokoju i zrozumieniu. Nie jest to jednak zdanie króla Hiszpanii, który jest, niestety, również naszym królem. Zgodnie z jego obecnym kaprysem wszyscy heretycy mają umrzeć. Mężczyznom należy obciąć głowy, a kobiety... Kobiety...” Nicolas zaniemówił, by kadr filmu mógł pokazać grzebaną żywcem kobietę. W innym momencie, przedstawiony został

los młodego mężczyzny, mieszkańca wioski, który ginie na kole za głoszenie herezji. Z tymi wydarzeniami bohater nie chce się pogodzić.

Na drugim planie, w tle, niemalże niezauważalnie reżyser ukazał drogę krzyżową Jezusa. Filmowy Bruegel mówi: „pod kamieniem młyńskim wydarzeń, nasz Zbawca jest tarty jak ziarno, bez litości... Pokażę Zbawcę prowadzonego na Golgotę przez czerwone tuniki hiszpańskich najemników. Mimo, że upadł w samym środku mego obrazu muszę ukryć Go przed wzrokiem”. „Dlaczegoż miałbyś Go ukryć?” pyta zdziwiony Nicolas. „Bo jest najważniejszy. Mógłbyś to przegapić”.

Reżyser mówi o tym w rozmowie z Januszem Wróblewskim następująco: „Mój film kontempluje obraz i filozofię Bruegla. Co mówi Bruegel? Że wielkie historyczne wydarzenia, kiedy się działy, były peryferyjne i przechodziły bez echa. Dopiero później zaczynają promieniować, przenikać powszedniość”<sup>37</sup>. Majewski wyraził to w filmie słowami: „Szymon jest odciągany od Ester, by pomóc nieść krzyż. Wszyscy patrzą na Szymona, nie na Zbawiciela. Czy to narodziny Jezusa, czy upadek Ikara, czy śmierć króla Saula rzucającego się na swój miecz... wszystkie te zmieniające świat wydarzenia mijają niezauważone przez tłum”. W tym właśnie celu Majewski zmierza do kulminacyjnego momentu znieruchomienia w filmie, by się zatrzymać i zauważyć: dokonującego zbawienie Chrystusa, cierpiącą Matkę, współczesne XVI-wiecznemu Bruegłowi cierpienie Flamandów itp. Wszystko po to, by sprowadzić te wydarzenia na ziemię, na której stoją odbiorcy obrazu, by mogli je dostrzec. Chce schwyć wzrok obserwatora.

Można byłoby dodać, że film kontempluje nie tyle filozofię, co teologię Bruegla. Mówi bowiem o męce Pańskiej, która dzieje się teraz. O Chrystusie umierającym za wszystkich. O Chrystusie uobecniająco swoją mękę i cierpiącym w członkach swojego mistycznego Ciała-Kościola. W tym czasie bardziej niż kiedykolwiek, bo to mistyczne Ciało jest ranione konfesyjnymi podziałami. Pokazuje, jak dzisiaj

---

<sup>37</sup> J. Wróblewski, *Rozmowa z Lechem Majewskim: Elektroniczny gobelin*, [w:] <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1513890,1,rozmowa-z-lechem-majewskim.read> (dostęp z dnia 19.07.2011).

męka Chrystusa jest niezauważalna. Jak trudno dostrzec Boga w drugim człowieku.

Zarówno jeden jak i drugi artysta w swoim obrazie zestawili cierpienie Chrystusa z cierpieniem protestanckich Flamandów, zwłaszcza młodego mężczyzny katowanego przez hiszpańskich żołnierzy i umęczonego na kole. Jakby artyści przywoływali Chrystusowe słowa: „Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych braci Moich najmniejszych, Mnieście uczynili” (Mt 25, 40). Według Anity Piotrowskiej trudna sytuacja protestanckich Flamandów „choć przypomina Chrystusową Pasję, jest tylko ulotnym epizodem na tle toczącego się wokół festynu codzienności”<sup>38</sup>. Inaczej odebrał to porównanie Jakub Majmurek z „Krytyki Politycznej” zarzucając reżyserowi nadmierną dosłowność, która z analogii między cierpieniami Flandrii pod rządami Habsburgów a cierpieniem Jezusa czyni „religijny kicz”<sup>39</sup>.

Reżyser stara się wiele naszej uwagi zwrócić na cierpienie Maryi – Matki. Kontemplując śmierć Jej Syna wkłada w usta Maryi następujące słowa: „Na pewno urodził się w jakimś celu. Wiedziałam to od dnia, kiedy się we mnie poruszył. Urósł... przyniósł światło światu. To światło zagroziło skrytej i ciemnej wygodzie zużytych obyczajów. Był więc zagrożeniem dla każdego niebezpiecznego głupca, którego troską nie jest ani Bóg ani człowiek, lecz jego własna marna stabilność i władza. Zapadła ciemność. Obyczaje i tradycje zwyciężyły tej nocy. Już nic nie rozumiem”.

Młyn, oparty na skale, jest osią wokół której ludzie krążą pomiędzy życiem i śmiercią, wyjaśnia ekranowy Bruegel. „Młynarz po prostu stoi, patrząc z góry na wszystko. Na większości obrazów Bóg jest ukazany wysoko w chmurach patrząc w dół na świat z niechęcią. Na moim obrazie, młynarz zajmie jego miejsce. On jest wielkim Młynarzem Niebios mielącym chleb życia i losu. Chleb jest roznoszony przez przekupnia siedzącego tutaj”.

<sup>38</sup> A. Piotrowska, op. cit.

<sup>39</sup> J. Majmurek, *Majewski w pułapce dosłowności*, recenzja w serwisie [www.krytyka-polityczna.pl](http://www.krytyka-polityczna.pl), 19.04.2011 (dostęp z dnia 23.07.2011).

Wskazuje kolejno na miasto tworzące koło wewnątrz swych murów. Koło Życia. Obok niego jest drzewo życia ze świeżymi liśćmi. Po drugiej stronie jest czarne koło. Koło śmierci. Utworzone przez ludzi zgromadzonych na egzekucji, jak muchy. Poniżej jest drzewo śmierci, a obok niego końska czaszka.

Filmowy Bruegel opowiada obrazem, niewerbalnie wiele historii spośród wielu codziennych wydarzeń. Dotyka spraw ogólnoludzkich. Chce pomieścić wszystko. Oszczędnie używa słów. Gdy już je wypowiada, to używa języka poetyckiego, pełnego zadumy, nad którym trzeba się zatrzymać. Majewski jako malarz i poeta pomaga zrozumieć to, co chciał powiedzieć Bruegel.

## **Hermeneutyka teologiczna – hermeneutyka wiary**

Zarówno obraz malarski Bruegla jak i filmowy Majewskiego jest zobrazowaniem biblijnych opowieści i późniejszych wydarzeń z życia Kościoła i świata. Artyści czerpią w swych dziełach treści z biblijnych wydarzeń, by wypowiedzieć głębokie treści teologiczne. Obrazy te są zatem swoistym przepowiadaniem ewangelicznym i spełniają podobną rolę, jak teksty biblijne<sup>40</sup>. Mogą dokonywać duchowej przemiany. Działają przy tym szybciej i skuteczniej niż słowo, gdyż mają większą moc przekonywania, większą siłę uderzenia, nawoływania, bronięcia sprawy, wnikania do świadomości odbiorców i potrafią bardziej zbliżyć do misterium aniżeli słowo<sup>41</sup>. W. Kawecki przekonuje, że obraz to „błyskawiczna przestrzeń”, która działa jak flesz, a jednocześnie daje syntezę<sup>42</sup>. Owa przestrzeń i synteza w przypadku obrazów religijnych dotyczy treści teologicznych, zbawczych. Z godnie z hermeneutyką J. Ratzingera, treści tych można w pełni zrozumieć samym rozumem. Ich interpretacją rządzą szczególnie

---

<sup>40</sup> W. Kawecki, *Teologia piękna...*, s. 48.

<sup>41</sup> Por. *ibidem*, s. 49. Obrazy wnikając do świadomości potrafią niestety także manipulować.

<sup>42</sup> Por. *ibidem*.

założenia, takie jak wiara przeżywana we wspólnocie eklezjalnej i światło Ducha Świętego, a razem ze wzrostem życia w Duchu Świętym rośnie u czytelnika – odbiorcy – zrozumienie rzeczywistości, o której mówi treść biblijna, tutaj zobrazowana w dziełach malarskich<sup>43</sup>.

Stosując tę hermeneutykę do obrazów religijnych trzeba uwzględnić ich wewnętrzny potencjał odsyłania do rzeczywistości nadprzyrodzonej, tego, co przekracza rozum. Więcej, biorąc pod uwagę znaczenie symbolu, obrazy te mają zdolność zapośredniczenia rzeczywistości, którą wskazują. W tym sensie stają się środkiem Bożego Objawienia. Stają się jedną z wielu możliwości, by Bóg wszedł w życie ludzi i przemawiał do nich – właśnie przez obrazy. Jest to innymi słowy, stosując nomenklaturę J. Ratzingera, optyka teologiczna, której uwzględnienie jest konieczne w procesie interpretacji treści religijnych. Obrazy religijne są nie tylko nośnikami treści zbawczych, ale odsyłając do nich stają się szansą dla samego objawiającego się Boga, by osiągnąć człowieka w jego codziennym życiu. Są też szansą dla człowieka, by wejść w ten dynamiczny proces dialogu ze Stwórcą, właśnie za pośrednictwem obrazu i jego możliwości otwierających ludzkie serce. Spotkanie to pogłębia wiarę, ale także ją zakłada. Dzieło Bruegla i Majewskiego jest obecne w przestrzeni ludzkiej. Obraz wisi w wiedeńskim muzeum, a film jest dostępny dla każdego. W ten sposób nie tylko krzyżuje się świat dzieł i świat odbiorcy, ale także świat człowieka ze światem Boga, stając się szansą zbawczego spotkania i dialogu.

Wiara stanowi tu zatem kryterium rozumienia i interpretacji. Chodzi nie tylko o wiarę indywidualną, ale także o wiarę Kościoła jako wspólnoty oraz o jej *praxis*. Wydarzenia zbawcze wypełnione w Jezusie Chrystusie nadały sens całej ludzkiej historii. Śladami Chrystusa poszli apostołowie, męczennicy, święci i zwyczajni ludzie pośrodku swojej codzienności, którą dobitnie wyrazili omawiani tu artyści. Należy tu zatem zwrócić uwagę na fundamentalny aspekt interpretacji rzeczywistości duchowej, jaką jest

<sup>43</sup> Papieska Komisja Biblijna, *Interpretacja Biblii w Kościele. Dokument Papieskiej Komisji Biblijnej z komentarzem biblistów polskich*, [w:] *Rozprawy i studia biblijne*, t. 4, red. i przeł. R. Rubinkiewicz, Warszawa 1999, s. 25–100.

klucz chrystologiczny. Nie można byłoby dokonać właściwej interpretacji tych obrazów, zarówno malarskiego jak i filmowego, bez zorientowania na Chrystusie. Nie można byłoby tych obrazów zinterpretować bez wzięcia pod uwagę słów Chrystusa, który zapowiedział swoim uczniom uczestnictwo we własnych doświadczeniach. Interpretując zatem obrazy o treściach zbawczych należy odbierać je w kluczu chrystologicznym, brać pod uwagę treść i jedność prawdy zbawczej, którą chcą przekazać, uwzględnić żywą Tradycję całego Kościoła i analogię wiary, czyli wewnętrzną harmonię prawd wiary. Należy je także interpretować w kontekście źródeł ich inspiracji, jaką są wydarzenia zbawcze opisane w Biblii i niesione przez żywą Tradycję Kościoła. Perspektywa chrystologiczna wynika nie tylko z treści przedstawianej rzeczywistości w obrazach, ale także z tego, że obrazy są konsekwencją Wcielenia Syna Bożego, są nośnikami Piękną i wyrazem wiary w nie. Wcielenie jest podstawą obrazowania i zarazem hermeneutyczną perspektywą. „Zadanie zaś autentycznego wyjaśniania słowa Bożego spisane bądź przekazane w Tradycji zostało powierzone samemu tylko żywemu Urzędowi Nauczycielskiemu Kościoła, który autorytatywnie działa w imieniu Jezusa Chrystusa” (DV 10). Podkreślenie roli Magisterium Kościoła jest ważne w interpretacji obrazów o treści religijnej, gdyż łatwo tu o błędy, a nawet herezje<sup>44</sup>.

J. Ratzinger jako kardynał powiedział, że hermeneutyka wiary jest jedyną hermeneutyką, która potrafi zachować pełne świadectwo źródeł; również jedyną, która dopuszcza do głosu ich różnorodność i wielopostaciowość, gdyż tylko ona dysponuje wizją jedności, w której jest miejsce dla pozornych przeciwieństw i niczego nie musi wykluczać z linii swojego rozwoju, której nie da się integrować<sup>45</sup>. Rozwijając tę myśl stwierdza, że hermeneutyka wiary jest jedyną formą rozumienia, która

---

<sup>44</sup> Śledząc np. ikonograficzne przedstawienia dogmatu trynitarnego można się zszokować ilością błędnych przedstawień, wypaczających autentyczną prawdę wiary. Stąd też z czasem zakazano w ogóle takich przedstawień. Błędna interpretacja prowadziła do wypaczonej wiary. Stąd też interpretacja wszelkiej wypowiedzi duchowej, czy to w prywatnych zapiskach duchowych czy też w obrazie, podlega ocenie Magisterium.

<sup>45</sup> Por. J. Ratzinger, *Patrząc na Przebitego. Szkice o chrystologii duchowej*, przeł. J. Merecki, Kraków 2008, nr 41.

w przestrzeni swojej wizji przekracza różnorodność kultur, czasów i narodów i w ten sposób może również wyjść poza podziały, które rozdzierają świat i otworzyć drogę do duchowej wspólnoty, w której wszystko należy do wszystkich<sup>46</sup>. W tym sensie, hermeneutyka wiary jest metodą integrującą wszystkie perspektywy i horyzonty – zarówno artystów, samych dzieł jak i odbiorców. Jej kryteria interpretacyjne tworzą całość i są ze sobą wzajemnie powiązane. Benedykt XVI mocno opowiadał się za syntezą podejść metodologicznych, podobnie jak to czynili hermeneuci filozoficzni czy historycy sztuki.

## Zakończenie

„Każde dzieło sztuki domaga się interpretacji, a każda interpretacja domaga się oceny jej warunków, do których zalicza się nasze spojrzenie oraz nasze interpretacyjne możliwości i ograniczenia. Te zdolności interpretacyjne są z kolei same w sobie uwarunkowane z jednej strony przez nasze indywidualne biografie i wszystkie czynniki, które się na nie składają, a z drugiej strony przez obecną sytuację, w jakiej się znajdujemy i w jakiej działamy”<sup>47</sup>. Dlatego trzeba być świadomym swoich ograniczeń i faktu, że człowiek nigdy nie odbiera dzieła bezstronnie, lecz z własnej, subiektywnej perspektywy. Należy zatem wziąć pod uwagę głosy różnych dyscyplin naukowych zajmujących się obrazami. Jako dzieło filmowe, obraz może być badany różnymi metodami. Przede wszystkim metodą analizy obrazu ruchomego, ale także innymi, jak psychoanalizą wizualności, interpretacją kompozycyjną, podejściem antropologicznym czy też interpretacją semiologiczną<sup>48</sup>. Prezentowany w omawianym filmie obraz malarski wchodzi w zakres kompetencji historyków sztuki, gdyż

<sup>46</sup> Por. ibidem, 42.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>48</sup> Opisuje je szczegółowo W. Kawecki w swej książce *Zobaczyć wiarę*. Zob. W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę. Studium obrazu pojmowanego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2009.

ucieleśnią sobą reguły i metodologię sztuki. Chodzi tu zwłaszcza o malarstwo renesansowe, które odzwierciedla obraz Bruegla prezentowany w filmie. Sami historycy mieli by dużo do powiedzenia, gdyż bez zbadania kontekstu czasów, w których osadzone jest dzieło, trudno jest je zrozumieć. Także poezja Majewskiego prezentowana w filmie domaga się pogłębionej analizy. Filozofia, a także psychologia interesuje się obrazami jako rodzajem komunikacji i recepcji pomiędzy dziełem a odbiorcą. Wreszcie teologia wypowiada się na ich temat, gdyż prezentują one treści teologiczne, a także stanowiska teologów na ich temat. Dlatego zadaniem teologii jest interpretacja wypowiedzi duchowej zapisanej w szeroko rozumianym obrazie religijnym, zawierającym treści teologiczne.

Określenie warunków takiej obiektywnej interpretacji warunkuje poprawne rozumienie dzieła, ale się doń nie ogranicza, gdyż istotą zdaje się być to, o co zamierzał Majewski – usłyszeć i zobaczyć siebie w świętym czasie zatrzymania, które reżyser wywołał zatrzymaniem filmu w kluczowej scenie. W procesie interpretacji dzieł symbolicznych osobiste doświadczenie człowieka nie jest bez znaczenia. Ponieważ język symboliczny jest bogaty w swej treści, jest odczytywany o tyle, o ile człowiek w danym kontekście jest w stanie go odczytać. Odczytywany symbol odsłania ciągle coś nowego, można z niego wydobywać coraz więcej treści, choć się ich nie wyczerpie. Dlatego właśnie obraz religijny jest otwarty na tyle interpretacji, ile horyzontów czytelniczych do niego podchodzi. Jak powiedział M. Czajkowski: „Hermeneutyka ma coś ze sztuki. Nie jest *re-productio*, lecz *re-creatio*. Sens oryginalny tworzy na nowo w nowym kontekście”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> M. Czajkowski, *Pismo św. w katechezie*, [w:] *Teoretyczne założenia katechezy*, red. R. Murawski, Warszawa 1989, s. 296.

MGR ARTUR KOŁODZIEJCZYK

UNIwersytet Łódzki, Instytut Filozofii,  
COLLEGIUM INVISIBLE

## **„Spotkać siebie”, czyli paradygmat spotkaniowy w teologii sztuki. Studium filozoficzno-teologiczne**

### **Wstęp**

Współczesny świat, podlegający dynamicznym przemianom, jest swego rodzaju sceną egzystencji człowieka. Oznacza to, że człowiek nie tylko istnieje w określonych warunkach materialnych czy historycznych, ale również zawiera się w tym przekonanie, że ogarniająca jednostkę rzeczywistość jest swoistym wyzwaniem, które prowokuje człowieka do stawiania pytań o samego siebie. Wpisana głęboko w ludzką naturę ciekawość epistemiczna przynagla człowieka nie tylko do stawiania pytań: „jak?”, ale również do stawiania pytań „dlaczego?”, które w sposób istotny wiążą się z próbą poszukiwania sensu. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie kultura jest świadectwem zmagania człowieka z pytaniem o sens. Owo pytanie jest nie tylko właściwe filozofii, rozumianej jako próba dekonstruowania rzeczywistości, a więc krytycznego poszukiwania tego, co zakryte. Pytanie o sens przynależy także w sposób ścisły do teologii oraz do sztuki, która jest wyrazem ludzkiego zmagania się z tą kwestią.

Nie ulega wątpliwości, że jeżeli współczesna teologia chrześcijańska nie chce pozostać w tyle za szybko zmieniającą się rzeczywistością, to niewątpliwie powinna przyjąć postawę aktywnego nasłuchiwania w myśl zasady „patrzeć uważnie – wiedzieć dokładnie”. Józef Majewski postawił następującą tezę: „Współczesny świat podlegający zdumiewająco szybkim zmianom, stawia nas przed nieznanymi wcześniej sytuacjami i pytaniami, a te domagają się równie «wielkich i szybkich», co odważnych odpowiedzi. Jeśli teologia chce być wierna swojemu powołaniu, to debaty i spory są nieuniknione. Niemniej jednak są one szansą dla Kościoła – szansą, że nie zostanie w tyle za pędzącym do przodu światem”<sup>1</sup>. Teologia chrześcijańska nie powinna bać się konfrontacji ze światem współczesnym. Oznacza to, że zaktualizowany winien zostać sposób przekazu tego, co jest przedmiotem teologii, czyli Bożego Objawienia, które – z perspektywy hermeneutyki teologii chrześcijańskiej – w swej istocie pozostaje niezmiennie. Teologia musi zatem wsłuchiwać się we współczesną kulturę, a w tym kontekście – nade wszystko sztukę, gdyż to właśnie ona jest swoistym zwierciadłem kondycji człowieczeństwa w danej epoce, a także miejscem wyrazu ludzkiego zmagania się z pytaniem o sens. Należy zaznaczyć, że to pytanie jest właściwie nie tylko filozofii, ale również teologii.

Teza niniejszego artykułu brzmi, iż paradygmat spotkaniowy powinien zostać wyłoniony jako zasadniczy teologiczny paradygmat interpretacyjny sztuki, także sztuki filmowej. Na początku zostanie także zweryfikowana zasadność postulatu utworzenia teologii filmu, a zatem pierwszym celem tekstu będzie [1] uzasadnienie, że teologiczna interpretacja dzieł sztuki filmowej powinna być uprawiana w nurcie teologii sztuki, co oznacza, że nie ma koniecznej potrzeby wyłaniania odrębnej dyscypliny teologii filmu. Kolejnym celem będzie [2] ukazanie doniosłości paradygmatu spotkaniowego jako teologicznego narzędzia interpretacyjnego dzieł sztuki. Metoda przyświecająca całości opracowania będzie posiadała charakter fenomenologiczny oraz krytyczny.

---

<sup>1</sup> J. Majewski, *Pasja wiary*, „Tygodnik Powszechny” nr 48, 2009, s. 5.

### *Konfrontacja wstępna: subiektywna ocena zasadności roszczenia postulatów teologii filmu*

Na początku należy skonfrontować się z postulatem utworzenia nowego nurtu w teologii – teologii filmu. Postulat ten należy w sposób jednoznaczny ocenić negatywnie i w konsekwencji odrzucić. Trudno bowiem odnaleźć jakikolwiek zasadniczy argument, który wskazywałby na uprzywilejowaną i ważną w perspektywie Objawienia pozycję sztuki filmowej, który uzasadniałby konieczność utworzenia nowej teologicznej dyscypliny.

Teologiczna refleksja nad elementami artystycznej wytwórczości człowieka, czyli nad sztuką, z powodzeniem uprawiana jest w ramach teologii sztuki. Z tej przyczyny nie ma żadnej istotnej racji, która wskazywałaby na konieczność wyłaniania nowej dyscypliny teologicznej, której przedmiotem byłaby sztuka filmowa odnoszona do prawd Objawienia. Pojęcie sztuki wiąże się ściśle z kategoriami estetycznymi piękna i brzydoty.

Warto w tym miejscu wspomnieć postulat, który zaprezentował szwajcarski teolog Hans Urs von Balthasar. Jako pierwszy podjął refleksję nad estetyką teologiczną, zaś pojęcie absolutnego *pulchrum* wprowadził w środek teologicznej refleksji. Jak wskazuje Andrzej Napiórkowski: „Jego zdaniem [Balthasara] taki wybór ma uzasadnienie metodologiczne, gdyż przestrzeń estetyczna (przestrzeń piękna) obok przestrzeni myślenia (przestrzeń prawdy) i postępowania (przestrzeń dobra) reprezentują trzecią, nieredukowalną do żadnej innej sfery rzeczywistość”<sup>2</sup>. W świetle tego sztuka filmowa z powodzeniem może być interpretowana teologicznie w ramach teologii sztuki, zwanej także teologią piękna. Nie ma potrzeby formułowania kolejnej dyscypliny w ramach systematycznej refleksji nad Objawieniem.

<sup>2</sup> A. Napiórkowski, *Teologie XX i XXI wieku*, Kraków 2016, s. 291.

## Doświadczenie jako kluczowy fenomen analizy teologicznej

Kwestia fenomenu ludzkiego doświadczenia jest sprawą kluczową w zaprezentowanej na początku tezie. Zagadnienie doświadczenia było na przestrzeni dziejów rozpatrywane z wielu stron. W perspektywie teologii, należy zauważyć, iż współcześnie „[...] obecne jest przeświadczenie, że dzisiaj wielu ludzi tęskni za wiarą, która by była również sprawą doświadczenia. Nie wystarcza im wiara jako «nauka z zewnątrz», informacja «od góry», poszukują natomiast wiary, która by się łączyła z ich sytuacją życiową oraz doświadczeniami życia, z sytuacją świata, w którym żyją. Stąd pojawia się pytanie o relację między wiarą i doświadczeniem, pytaniem o możliwość budowania «teologii doświadczenia»<sup>3</sup>. Nie ulega wątpliwości, że teologia powinna temu wyzwaniu sprostać.

Jakie wyzwania stoją zatem przed współczesną teologią? Zadaniem teologii winno być uwiarygodnienie poznania wiary i poprzez to umożliwienie wierze, aby była w stanie urzeczywistniać swoje powołanie, polegające na staniu się klarownym *principium*. Uczynienie z niego punktu wyjścia powinno dać możliwość zrozumienia prawdy wszechrzeczy. Nowe wyzwania, stawiane przez współczesność, domagają się konfrontacji. Wymaga to aplikacji szeroko rozumianej metody indukcyjnej, która powinna zostać sprecyzowana w oparciu o konkretny paradygmat. Jeżeli do nich nie dojdzie, teologia znajdzie się niechybnie poza aktualnym nurtem. Według Andrzeja Perzyńskiego, „Nowe [...] problemy, względnie nowe formy problemów odwiecznych, dotyczą rzeczywistości, a nawet samej wiary, w ich odniesieniu do człowieka. Teologia zawsze była i zawsze będzie refleksją nad treścią tajemnic wiary. [...] Wydaje się jednak, że obecny kontekst historyczno-kulturowy domaga się wzmożonego wysiłku w pewnej określonej dziedzinie teologii, a mianowicie zastanowienia się nad ogólnymi uwarunkowaniami wiary i możliwościami jej przyjęcia u współczesnego człowieka. Może on uwierzyć tylko wówczas, gdy dostrzeże związek pomiędzy aktem wiary, a swoimi ludzkimi potrzebami

<sup>3</sup> A. Perzyński, *Metoda teologiczna*, Warszawa 2006, s. 159.

oraz pomiędzy treścią wiary a swoją własną naturą, czuli ludzkimi zamierzeniami”<sup>4</sup>. Celem współczesnej metody teologicznej powinno być zatem ukazanie wiarygodności aktu wiary, między innymi poprzez wskazanie na jego adekwatność względem wymagań rozumu, konfrontacja z egzystencjalnymi pytaniami człowieka w nurcie zmiennej współczesności. Współczesność domaga się weryfikacji danych z Objawienia Bożego w perspektywie rozumności. Na taką potrzebę wskazał również II Sobór Watykański, choćby w Konstytucji *Dei Verbum* oraz w Dekrecie *Optatam totius*, oraz wybitni przedstawiciele współczesnej teologii, jak przykładowo współtwórca Filozoficznej Szkoły Lubelskiej, Stanisław Kamiński<sup>5</sup>. Dzisiaj dobitnie podkreśla się, że Objawienie Boże jest przede wszystkim faktem możliwym do udowodnienia, a jego treści podlegają możliwości wyjaśniania i stanowią rację, która jest w stanie wykazać drogę egzystencji konkretnej osoby ludzkiej. Objawienie nie jest więc postrzegane dzisiaj wyłącznie jako przesłanka.

W ciągu całego życia, osoba ludzka konfrontuje się z różnymi doświadczeniami i problemami, które wybudzają ją ze swoistego letargu i wywołują konieczność zajęcia pewnego stanowiska, podjęcie określonego – wolnego oraz rozumnego – działania. Wspomniane sytuacje, u jednostki uważnie przeżywającej swoje człowieczeństwo, winny pobudzać jej ciekawość epistemiczną, wzniecać pragnienie poznania prawdy o rzeczywistości, która prezentuje się w całym swoim zróżnicowaniu. Część z tych doświadczeń wpisuje się w wachlarz tak zwanych sytuacji granicznych<sup>6</sup>, niejednokrotnie powiązanych także z doświadczeniem fenomenu zła, dogłębnie poruszających człowieka, w których przejawia

<sup>4</sup> A. Perzyński, op. cit., s. 34–35.

<sup>5</sup> Zob. S. Kamiński, *Metoda w teologii*, [w:] , *Dogmatyka katolicka*, red. W. Granat. Lublin: 1965, s. 147–162.

<sup>6</sup> Tadeusz Gadacz, tłumacząc znaczenie doświadczeń granicznych, wyjaśnia: „Egzystencja ze względu na swą skończoność i historyczność jest zawsze w jakiejś sytuacji [...] Szczególnym rodzajem sytuacji są sytuacje graniczne: walka, cierpienie, wina, śmierć [...] Są dlatego istotne dla egzystencji, że «stajemy się sami sobą, gdy z otwartymi oczami wkraczamy sytuacje graniczne» [...] Dopiero w nich jesteśmy prawdziwie sobą” (T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku*. Nurty, t. 2, Kraków 2009, s. 432).

się on w całym dramatyzmie swego jestestwa. To właśnie w nich człowiek odkrywa nurtującą zagadkę zawartą w nim samym. Wyraża się ona w pytaniu, wywołującym ustawiczny niepokój metafizyczny, a które brzmi: „Czym-Kim jestem?”. We wspomnianych sytuacjach, permanentnie przyzywających jednostkę do poszukiwania odpowiedzi o ich sens, paradoksalnie wyczerpuje się jakby ludzka zdolność poznawcza, bowiem natrafia ona na pewną granicę. W kontekście tych momentów, osoba uważna nie może zatrzymać się w poszukiwaniu odpowiedzi na zaistniały problem. Stawka jest w końcu wysoka, ponieważ na szali stoi prawda o człowieku jako takim, a zadanie poważne, bo perspektywy jego realizacji rzutują na całe życie jednostki. Oto człowiecze dramatyczne *Sitz im Leben*.

Przywołane powyżej sytuacje graniczne są zatem tymi istotnymi momentami w życiu człowieka, które prowokują w nim pytania o sens. Wskazano także, że pytania te są o tyle szczególne, że niekiedy trudno doszukać się odpowiedzi w sposób natychmiastowy. Owe pytania należałoby zatem postrzegać poniekąd jako „zadanie” i „wyzwanie”, które osoba uważnie przeżywająca swoje jestestwo powinna traktować w sposób poważny, gdyż to właśnie w tym fenomenie wyraża się specyfika istoty ludzkiej – wolnej i rozumnej osoby zdolnej do abstrakcyjnej refleksji. Sytuacje graniczne – i wynikające z nich pragnienie doszukania się ich sensowności oraz sensowności całej człowieczej egzystencji – daje możliwość rozpoczęcia twórczej działalności, utożsamianej słusznie ze sztuką. W tym kontekście sztuka jawi się jako artystyczna przestrzeń wyrazu zmagania się człowieka z doświadczeniem poszukiwania zagadnienia sensu. Istotnym elementem działalności artystycznej jest także wyobraźnia metafizyczna. W metafizycznej wyobraźni wyraża się ludzki fenomen poszukiwania sensu, czyli sięganie do sfery „tam”. Prezentuje ona ostateczne przyczyny oraz elementarne właściwości lub kategorie każdej rzeczy, bytu lub fenomenu. Innymi słowy jest to zdolność poruszania zagadnień dotyczących konkretnych zjawisk, bytów jako takich w ich ostatecznym ukierunkowaniu, a także w świetle całej ich rzeczywistości. Punktem wyjścia dla owej „wyobraźni” może być empiryczne

doświadczenie rzeczywistości, aczkolwiek sięga ona zdecydowanie ponad to, co tylko empiryczne. Bada ona także głębię tego, co jest przeczuwalne choćby intuicyjnie. Jest nie tylko metafizyką istnienia, ale stanowi także metafizykę istoty. Pielęgnowanie metafizycznej wyobraźni przejawia się choćby w stawianiu pytań egzystencjalnych, w tym także pytań o sens, będących niekiedy wynikiem uważnego przeżywania doświadczeń granicznych. W tym kontekście można nadmienić, iż teologia wskazuje, że osoba ludzka jest zdolna siłami rozumu dojść do afirmacji istnienia Boga<sup>7</sup>. Dojście do punktu uznania istnienia Transcendensu często wiąże się z przeżywaniem sytuacji granicznych i wynikającego z nich pytania o sens. Zdolność odkrycia istnienia Absolutu jest jedną ze zdolności właściwych tylko człowiekowi. Osoba ludzka jest bowiem w stanie rozpoznać istnienie Boga i dostrzec Jego Objawienie dzięki wrodzonym zdolnościom autotranscendencji. Henryk Seweryniak wylicza osiem takich dyspozycji: pragnienie bycia, szczęścia i prawdy; pragnienie sensu (głębsze badania w tym zakresie poprowadził Victor E. Frankl); zadziwienie cudem istnienia; doświadczenie *basic trust* (Eric Ericson dokonał kompleksowej analizy tegoż uzdolnienia), zdolność do tworzenia kultury; fenomen sumienia; głębia miłości; ukierunkowanie źródłowe<sup>8</sup>.

Podsumowując należy zaznaczyć, że współczesna teologia powinna poświęcić więcej swojej uwagi fenomenowi doświadczenia ludzkiego, który nie tylko ewokuje pytanie o sens, ale także wpisuje się w ramy *praeambula fidei* – jest w znacznym stopniu zdolny otworzyć człowieka na fenomen wiary religijnej i relacji z Transcendensem. Głębsze uzasadnienie tego postulatu znajdzie się w dalszej części, gdzie zostanie także wskazane powiązanie fenomenu doświadczenia z kategorią spotkania, co w rezultacie zostanie powiązane z propozycją nowego paradygmatu we współczesnej teologii sztuki.

<sup>7</sup> I Sobór Watykański w Konstytucji *Dei Filius* orzekł, że „Święta Matka Kościół utrzymuje i naucza, że naturalnym światłem rozumu ludzkiego można z rzeczy stworzonych w sposób pewny poznać Boga, początek i cel wszystkich rzeczy” (por. Katechizm Kościoła Katolickiego, 36.50).

<sup>8</sup> Zob. H. Seweryniak, *Teologia fundamentalna*, t. 1, Warszawa 2010, s. 105–116.

## Teologia bazująca na doświadczeniu człowieka – postulat nowego paradygmatu teologicznego: teologia spotkania

Antropologiczny przewrót w teologii katolickiej, dokonany w drugiej połowie minionego stulecia, zwrócił szczególną uwagę – i słusznie – na kwestię człowieka, który jest, jak zauważył papież Jan Paweł II, „drogą Kościoła”<sup>9</sup>. Osoba ludzka, jej egzystencjalna kondycja oraz refleksja nad jej aktualnym *Sitz im Leben* stały się punktem wyjścia dla uprawiania teologii. Teologia katolicka obrała więc odnowioną, antropologiczno-dialogiczną oś. Tak pojęty motyw przewodni teologii pozwala, aby faktycznie mogła ona stać się „nauką dla”, czyli „dla” konkretnego człowieka, aby mógł on odnaleźć własne „naprzeciw” w konstytutywnej relacji z Bogiem, gdyż „[...] relacja do rzeczywistości transcendentnej, przeżywana w doświadczeniu podstawowym jako fundamentalna do samorozumienia i rozumienia człowieka jako człowieka, [...] jest potwierdzeniem niezwykłego doświadczenia [każdej osoby ludzkiej – przyp. własny] [...]”<sup>10</sup>. Po co zatem teologia spotkania? Jeżeli teologia jako taka jest usystematyzowaną nauką o Bogu, który objawia się człowiekowi, to poprzez to zjawisko sam Bóg „mówi” do człowieka. W takim sensie Bóg jest Tym, który „wychodzi naprzeciw” człowiekowi w wydarzeniu spotkania. Oto wyzwanie współczesnej teologii: ubogacić soborowy antropologiczno-dialogiczny model o element paradygmatu spotkaniowego. Teologia spotkania jawi się zatem jako nowy i pożądany sposób uprawiania teologii, gdzie przedmiotem refleksji jest wydarzenie spotkania konkretnego „Ja” z „Wiecznym Ty” (lub spotkanie „Ja” z Tajemnicą zapośredniczone w spotkaniu z jakimś „Ty”, poprzez które – mówiąc językiem Buberowskim – „zagaduje” Tajemnica).

Fenomen doświadczenia „[...] oznacza bezpośrednio uchwycenie przez świadomość jakiejś rzeczywistości”<sup>11</sup>. Ową rzeczywistością, w sensie

<sup>9</sup> Zob. Jan Paweł II, Encyklika *Redemptor hominis*, n. 14.

<sup>10</sup> S. Szczyrba, *Problem relacji religijnej. Próba oceny przydatności dialogiki Martina Bubera dla naświetlenia współczesnej tendencji sekularystycznej*, Łódź 2009, s. 459.

<sup>11</sup> A. Perzyński, op. cit., s. 148.

teologicznym, są konkretne przeżycia religijne osoby ludzkiej, będące elementami manifestowania się Boga. To właśnie te konkretne dane stanowią przedmiot tegoż doświadczenia. Nie jest ono jedynie odczuciem, stanowi bowiem konkretną formę poznania rzeczywistości transcendentnej, czyli Boga. W jaki sposób przebiega tok wspomnianego doświadczenia religijnego? Jeżeli jego podmiotem jest konkretnie przeżywana realność-Tajemnica, to doświadczenie religijne jest w istocie powiązane z kategorią przeżycia istnienia konkretnej Obecności. To zaś prowadzi w konsekwencji do wydarzenia spotkania (nadal w strumieniu uważnie przeżywanego doświadczenia), aby wreszcie sfinalizować się w wydarzeniu zjednoczenia w relacji wiary (na bazie wolnej i rozumnej decyzji osoby ludzkiej). Doświadczenie i przeżywanie faktu objawiającego się Absolutu, a więc w rezultacie spotkanie z Nim, prowadzi do świadomego rozpoznania Jego realnej obecności. Doniosłość tego wydarzenia wiąże się również z rozpoznaniem radykalnej „inności” manifestującej się Tajemnicy. Owa radykalna „inność” postrzegana jest w istocie jako zasadnicza różnica ontyczna. Świadomość człowieka o „inności” Tajemnicy narasta proporcjonalnie do ciągłości przeżywania tego objawiania się. A. Perzyński stawia wniosek, że „W pewnym momencie człowiek spostrzega, że to nie on spotyka Boga, ale że jest spotkany przez Boga. Jest to krok w nowe doświadczenie wiary, doświadczenie spotkania z wydarzeniem chrześcijańskim”<sup>12</sup>. Doświadczenie religijne polega więc na uważnym przeżywaniu przez konkretną jednostkę danej naoczności, którą stanowi objawiający się „Wieczny Ty”. Owe realne doświadczenie jest zatem sceną dla urzeczywistnienia się wydarzenia spotkania „Ja” z „Wiecznym Ty”, które w rezultacie jest zdolne wytworzyć więź wiary. Warunkiem jest jeszcze, jak wspomniano wcześniej, afirmacja manifestującej się Tajemnicy. W ten sposób akt wiary jest poprzedzony realnym doświadczeniem Obecności i wydarzenia spotkania. Wynika z tego, że to doświadczenie, zdolne doprowadzić do urzeczywistnienia relacji wiary, samo w sobie zawiera własny „logos”, to znaczy sens konstytutywny tejże międzyosobowej więzi Bóg-człowiek i człowiek-Bóg. Doświadczenie

<sup>12</sup> Ibidem, s. 148–149.

religijne angażuje całość człowieczeństwa, ponieważ objawienie się Boga osobie ludzkiej wiąże się z zajęciem wolnej i rozumnej odpowiedzi całościowej, która pociąga za sobą nie tylko sferę somatyczno-intelektualną, ale również psychiczno-afektywną. Tradycja scholastyczna stwierdziłaby, że taka deklaracja o nawiązaniu relacji wiary z Bogiem, manifestującym się i afirmowanym przez osobę ludzką w doświadczeniu religijnym, angażuje sferę duchową oraz cielesną jednostki. Warto w tym miejscu przytoczyć Hansa U. von Balthasara, wedle którego „[...] wiara jest spotkaniem całego człowieka z Bogiem”<sup>13</sup>.

Doświadczenie religijne jest w stanie, po pierwsze, doprowadzić do urzeczywistnienia relacji wiary człowieka z Bogiem, co dokonuje się poprzez spotkanie człowieka z radykalną „Innością”, czyli objawiającym się Bogiem. Jednakże doświadczenie religijne posiada jeszcze jeden element w wymiarze mikro: wpisuje się w podstawowe doświadczenie egzystencjalne człowieka. W tymże doświadczeniu, osoba ludzka przeżywa świadomość własnego bycia i własnej tożsamości. Uświadomienie sobie własnego bycia podmiotem poznającym rozpoczyna się w spotkaniu z przedmiotem poznawanym. Mówi się wówczas o samozwrotności świadomości teoretycznej, która w procesie poznawania przedmiotu, rozpoznaje również w pełni świadomie także własne istnienie. Człowiek staje się wtedy podmiotem poznającym i przedmiotem rozpoznającym samego siebie. W rezultacie zostaje ewokowane pytanie „Czym-Kim jestem?”. Słuszną uwagę czyni Sławomir Szczyrba: „Spotykając i rozpoznając drugiego jako innego, człowiek zarazem rozpoznaje siebie jako odrębnego, a zarazem pod wieloma względami podobnego. Doświadczając swego wielorakiego podobieństwa i powinowactwa z naturą (przyrodą), człowiek zasadniczo nie identyfikuje się jednak z jestestwami, które spotyka. Doświadczając swojej nietożsamości i nie mogąc własnej inności wyjaśnić przez odniesienie do przyrodniczej, ani też ludzkiej rzeczywistości go

---

<sup>13</sup> Hans U. von Balthasar, *Gloria*, t. 1, Milano 1975, s. 203. Ten fragment dobrze koresponduje również z mottem niniejszej pracy z encykliki *Fides et ratio* papieża Jana Pawła II oraz z przywoływanym wcześniej fragmentem pierwszego punktu encykliki Benedykta XVI *Deus caritas est*.

otaczającej, własną odrębność i poczucie (przeradzające się w roszczenie) bycia zasadniczo inaczej i wyżej, wiąże ze współbytowaniem z Tajemnicą, której znakami są dlań poszczególne jestestwa<sup>14</sup>. Istotą doświadczenia religijnego jest więc nie tylko spotkanie z realnością manifestującej się Tajemnicy, ale również podstawowe doświadczenie egzystencjalne, polegające na „roz-poznaniu” samego siebie dzięki zetknięciu się z „Innością”.

Kategoria doświadczenia sytuacji granicznej, przyzywająca pytanie o sens i jednocześnie wpisująca się w ramy *preambula fidei* oraz będąca przyczynkiem do działalności artystycznej, jest jednocześnie momentem spotkania. Z kim spotyka się podmiot przeżywający sytuację graniczną? Spotyka się sam ze sobą. Jest jednocześnie podmiotem spotykającym i przedmiotem poznawanym w spotkaniu. Spotkanie to ma wartość kluczową, bowiem manifestuje się w nim specyfika istoty ludzkiej, czyli jej swoistość: człowieczeństwo. Fenomen człowieczeństwa, uważnie przeżywanego w sytuacji granicznej, uprzytamnia osobie ludzkiej jej specyficzność na tle innych jestestw, a także otwiera ją na wymiar Absolutu – należy to zatem postrzegać jako zdolność określaną w teologii jako *capax Dei*.

### „Spotkać siebie”: teologia spotkania w teologii sztuki

Trzeba mieć na uwadze założenie Martina Bubera – ojca dialogiki, który w swoim sztandarowym dziele *Ja i Ty* napisał, że „Każde prawdziwe życie jest spotkaniem”<sup>15</sup>. Co to oznacza? Egzystencja człowieka posiada wybitnie dynamiczny charakter. Każda jednostka przeżywa w swoim życiu cztery elementarne sytuacje, wpisujące się w zakres przywoływanych wielokrotnie sytuacji granicznych. To właśnie wówczas osoba ludzka najgłębiej doświadcza poruszenia swojego człowieczeństwa oraz zmienności toku człowieczego życia. M. Buber spostrzegł jednak, że tym czynnikiem, który szczególnie porusza osobę ludzką jest wydarzenie spotkania

<sup>14</sup> S. Szczyrba, op. cit., s. 235.

<sup>15</sup> M. Buber, *Ja i Ty: wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Doktor, Warszawa 1992, s. 38.

z drugim człowiekiem („Ty”) i nawiązanie z nim dialogu. Element ten sprawia, że człowiek jest również zdolny do jeszcze głębszego poznania i doświadczenia samego siebie w dynamice wydarzenia spotkania, zmierzania się z „Ty”, „Innym”. Oznacza to, że człowiek nie jest jednostką monadyczną, zaś w struktury doświadczenia samego siebie, czyli „Ja” jako „Ja”, wchodzi zarówno owy „Inny”. Filozofowie dialogu opisują wspomniane doświadczenie wydarzenia spotkania jako kluczowe dla całej dialogiki. Sformułowano nawet zasadę dialogiczną, wedle której konkretny człowiek („Ja”) może urzeczywistnić się tylko i wyłącznie w odniesieniu do Innego (jakiegoś „Ty”)<sup>16</sup>, co zachodzi w wydarzeniu spotkania oraz poprzez zainicjowanie dialogu. „Inny”, pojawiając się naprzeciw, nadaje sens ludzkiemu istnieniu i poprzez niego – jak zauważył M. Buber – „prześwituje” Bóg („Wieczny Ty”)<sup>17</sup>. Zatem w wydarzeniu spotkania jakiegoś „Ja” z „Ty” (oczywiście jeżeli owo „Ty” w wiarygodny i intrygujący sposób jest świadectwem osobistego spotkania oraz osobistej przemiany po doświadczeniu religijnym Tajemnicy), spotykany może jawić się jako świadectwo istnienia Tajemnicy i w ten sposób odsyła do tegoż wymiaru. Dzięki temu, podmiot spotykający („Ja”) w konfrontacji z „Ty”, przeżywa doświadczenie religijne spotkania z Tajemnicą. Spotkanie to jest wprawdzie zapośredniczone w spotykanym przez człowieka „Innym”, jawiącym się jako symbol rzeczywistości Tajemnicy.

Jeśli sztuka – a zatem także sztuka filmowa – jest miejscem wielorakiego sposobu wyrazu ludzkiej konfrontacji z pytaniem o sens, to należy pamiętać, że wynika to z człowieczego przeżywania doświadczeń elementarnych. Są nimi także sytuacje graniczne, zaś wspólnym mianownikiem owych doświadczeń jest zdumienie i wynikające z niego konsekwencje.

<sup>16</sup> M. Buber zauważył, że: „Człowiek staje się Ja w kontakcie z Ty. Naprzeciw pojawia się i znika, wydarzenia relacji gęstnieją lub rozpraszają się, a w tej przemienności zarysowuje się i rośnie za każdym razem świadomość niezmiennego partnera, świadomość Ja. Nadal wprawdzie ukazuje się ona tylko w splocie relacji, w odniesieniu do Ty [...] aż wreszcie pękną wiązania i Ja przez chwilę stanie naprzeciw samego siebie, odłączonego, jak gdyby naprzeciw Ty, aby niebawem wziąć siebie w posiadanie i odtąd świadomie wchodzić w relację” [zob. M. Buber, op. cit., s. 56].

<sup>17</sup> Ibidem, s. 85.

Postulatem niniejszego opracowania jest wdrożenia paradygmatu teologii spotkania w nurt analiz teologii sztuki. Dlaczego paradygmat spotkaniowy miałby przysłużyć się teologii sztuki? Jak już zostało wzmiankowane, sztuka jest wynikiem konkretnego doświadczenia człowieka, a zatem „spotkania z samym sobą” w konkretnej sytuacji i kondycji. Jest to podstawowe doświadczenie człowieka, które wpisuje się także w przeżywanie rzeczywistości wiary, która inicjuje się w uważnie przeżywanym doświadczeniu. Jak zatem widać istnieje pewien punkt wspólny – doświadczenie człowieka. Co więcej, tak uprawiana teologia, w oparciu o paradygmat spotkaniowy, pozwala zachować indukcyjny model metody teologicznej, zalecany przez II Sobór Watykański, oraz pozostaje blisko konkretnego doświadczenia człowieka, w które zaangażowane jest całe człowieczeństwo: rozum, wola, duch i ciało.

## Perspektywy badawcze

Można odnieść wrażenie, że tak rozumiany paradygmat spotkaniowy posiada głównie teoretyczny wymiar. Jednak to bynajmniej nie oznacza, że wyklucza się możliwość przełożenia go na sferę *praxis*, wręcz przeciwnie. Teologia jako taka kładzie nacisk na *theoria*, ale także na wymiar praktyczny, a więc teologia spotkania uprawiana także w ramach teologii sztuki winna być powiązana z wymiarem praktycznym. Czy tak pojmowana teologia spotkania będzie teologią „dla człowieka”, a nie „po coś”? Odpowiadając na to istotne pytanie trzeba dodatkowo zaznaczyć, że teologia „dla człowieka” wcale nie jest jakimś naiwnym oczekiwaniem. Wręcz przeciwnie, akcentowanie pierwiastka spotkaniowego jest pochyleniem się ku temu, co istotne dla osoby ludzkiej, co wpisuje się w jej podstawowe doświadczenie, w którym może także doświadczyć własnej podmiotowości, wyjątkowości oraz własnego otwarcia na relację z wyłaniającą się na horyzoncie Tajemnicą<sup>18</sup>. Proponowana tu teologia spotkania może także stać się interesującą i pouczającą rekonstrukcją

<sup>18</sup> Zob. S. Szczyrba, op. cit., s. 234–236.

doświadczenia religijnego u wielu osób. Istnieje cały szereg interesujących perspektyw badawczych. Teologia spotkania, i jej szczegółowa analiza momentu kluczowego dla inicjacji relacji wiary, mogłaby zostać w ciekawy sposób skonfrontowana z badaniami interdyscyplinarnymi z pogranicza teologii i filozofii, teologii i psychologii, teologii i socjologii oraz teologii i kulturoznawstwa. Również w biblistyce, analiza pierwiastka spotkaniowego w różnych opisach spotkań człowieka z Bogiem pozwoliłaby na postanowienie interesujących wniosków z zakresu danych z Objawienia Bożego zawartego w Biblii.

Uzasadnione wydaje się być przekonanie, że współczesny świat jest zdominowany przez kulturę obrazu. W tym kontekście sztuka filmowa może przeżywać swój złoty okres. Teologia, która nie boi się konfrontacji ze współczesnością, w swojej systematycznej refleksji powinna mierzyć się z tym istotnym elementem ludzkiej kultury. Uważne wpatrywanie się w przejawy ludzkiej działalności artystycznej wpisuje się także w postulat konieczności odczytywania „znaków czasów”. Artyzm jest również wyrazem ludzkiej kondycji i świadectwem przeżywania przez człowieka konkretnych sytuacji. Uważna analiza ludzkiej twórczości jest także w stanie dostarczyć teologii interesującej diagnozy kondycji człowieka w danej epoce. Nie ulega wątpliwości, iż jest to zadanie ważne dla każdego teologa. Przekaz danych z Objawienia winien zostać poprzedzony refleksją antropologiczną nad kondycją człowieka w danej epoce, czego świadectwem jest sztuka – w tym także, o ile nawet dzisiaj nie przede wszystkim, sztuka filmowa.

MGR JOANNA KLISZ

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Zakład Metodologii Historii i Historii Historiografii

## **Rola kina Nollywood w prześladowaniach „dzieci-czarowników” w Nigerii, na przykładzie filmu *The End of the Wicked***

W niniejszym artykule omówię zagadnienie wpływu kina Nollywood na prześladowania nigeryjskich dzieci, które zostały oskarżone o czary w kontekście zjawiska tzw. „współczesnych polowań na czarownice”. Są one, jak wskażę w dalszej części tekstu jednym z elementów napędzających dynamikę tego zjawiska, poprzez wsparcie kulturowej wizji czarowników i kształtowanie wiedzy: tego jak ich rozpoznać i jak z nimi walczyć. Jednym z elementów wpływających na taką sytuację jest zgodność narracji filmowej z mentalnością nigeryjską, realiami społeczno-kulturowymi, jak również religią. Produkcje Nollywood nie tylko kształtują społeczne trendy, są również silnym narzędziem edukacji, w tym edukacji w wierze. Filmy odnoszące się do omawianej tematyki, tworzone są często we współpracy z religijnymi autorytetami, między innymi pentekostalnymi działaczami takimi jak Lady Apostle Helen Ukpabio. Takie filmy nie są traktowane tylko jako element „rozrywkowy”, ale jako odbicie rzeczywistości. Urealniają one istnienie czarownic i czarowników – wrogów jakimi mogą być nawet trzy, lub czteroletnie dzieci, mające sprowadzać śmierć i nieszczęście na całe wioski. W artykule wskażę w ramach jakich mechanizmów kulturowych i religijnych możliwe jest występowanie

omawianego zjawiska, jak w kulturze nigeryjskiej wiara i film wzajemnie się przenikają tworząc odmienną od europejskiego myślenia jakość nigeryjskiej codzienności. Swoje rozważania oprę na jednym z najbardziej znanych filmów kina Nollywood (będącego trzecim największym producentem filmowym<sup>1</sup>) typu Halleluha Genre<sup>2</sup> *The End of the Wicked* (1999), który powstał z inspiracji pastor Ukpabio, będącej ważnym autorytetem, oficjalnie wzywającym do walki z dziećmi-czarownikami.

## Charakter współczesnych polowań na czarownice

Procesy o czary występują w wielu regionach świata (Afryka, Azja, Ameryka Płd.), gdzie są częścią życia codziennego, wpisana w mentalność wielu kultur. „Nowoczesne polowanie na czarownice” jest zjawiskiem społecznym, które odnosi się do przekonania, że czarownice i czarownicy istnieją i niosą ze sobą realne zagrożenie na różnych poziomach życia, to przekonanie w wielu krajach świata jest powszechne<sup>3</sup>. Polowania na dzieci-czarowników są jednym z najbardziej znanych przykładów tego zjawiska i nie należą do zamierzchłej przeszłości, ale do wyzwań współczesności, bowiem jak wskazują m.in. Felix Riedel czy Emilie Secker<sup>4</sup>

<sup>1</sup> I.W. Udomisor, A.A. Sonuga, *Content Analysis of Programs Produced by Nollywood Particularly on Africa Magic: DSTV*, „Research on Humanities and Social Sciences”, 2/11, 2012, s.28.

<sup>2</sup> G. Kumwenda, *The Potrayal of Witchcraft, Occults and Magic in Popular Nigerian Video Films*, Research Report submitted to the Faculty of Arts, University of the Witwatersrand, Johannesburg 2007, <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/4892/ETD%20RESEARCH%20REPORT.pdf?sequence=2>, p. 65 (dostęp 03.01.2017).

<sup>3</sup> B. Tortora, *Witchcraft Believers in Sub-Saharan Africa Rate Lives Worse*, <http://www.gallup.com/poll/142640/witchcraft-believers-sub-saharan-africa-rate-lives-worse.aspx> (dostęp 03.01.2017).

<sup>4</sup> F. Riedel, *Children in African Witch-Hunts. An Introduction to for Scientists and Social Workers*, Marburg 2012, s. 6, <http://www.whrin.org/wp-content/uploads/2012/12/childreninafricanwitchhuntsfinalversion-1-Felix-Riedel-2.pdf>, (dostęp 03.01.2017); E. Secker, *Witchcraft Stigmatization in Nigeria: Challenges and Successes in the Implementation of Child Rights*, „International Social Work”, 56/1, 2012, s.24.

w Nigerii od końca drugiej połowy XX wieku, aż po dzień dzisiejszy prowadzi się brutalną walkę z osobami postrzeganymi jako czarownice i czarownicy. Badacze podkreślają, że to właśnie w ostatnich latach XX wieku i w pierwszej dekadzie XXI wieku praktyka prześladowań zaczęła występować na tak dużą skalę a szczególnie, iż: „The stigmatization of children as witches in Nigeria, however, is a relatively recent phenomenon, being considered to have only become widespread in the early to mid-1990s”<sup>5</sup>.

Procesy dzieci-czarowników są szczególnie mocno nasilone w południowej części kraju, gdzie dominuje chrześcijaństwo. Mali Nigeryjczycy są tam oskarżani o przynoszenie nieszczęścia, spowodowanie katastrof i śmierci na ich rodziny i całe wioski<sup>6</sup>. Najczęstszymi ofiarami polowania na czarownice są osoby, które są słabsze (społecznie, kulturowo, prawnie), zajmujące gorsze pozycje w systemie rodzinnym, ale także fizycznie słabsze, przez co główną grupą ryzyka są afrykańskie dzieci<sup>7</sup>. Są one torturowane i zabijane, często w kontekście lokalnych egzorcyzmów przeprowadzanych przez religijne autorytety. Takie egzorcyzmy wykonywane są za pomocą drastycznych środków i za sowitą opłatą (nie każdego na nią stać), ale jest to jedyna metoda, która może pomóc przeżyć, jedyna alternatywa dla rodziców, którzy chcą uratować swoje dziecko przed agresją lokalnej społeczności czy nawet innych członków rodziny. Jeśli te dzieci przetrwają, do końca życia muszą zmagać się z wieloma urazami fizycznymi i psychicznymi (często dzieci są skłonne same uwierzyć, że mając kilka lat mogą spowodować śmierć i nieszczęście)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>6</sup> Przykłady tego zjawiska zostały bardzo trafnie ujęte w filmach: *Dispatches Return to Africa's Witch Children* (2009) czy filmu *Dispatches Saving Africa's Witch Children* (2008).

<sup>7</sup> Unicef, *Children Accused of Witchcraft. An Anthropological Study of Contemporary Practices in Africa*, [http://www.unicef.org/wcaro/wcaro\\_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf](http://www.unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf), s.2; *Witchcraft Accusation: A protection concern...*; Centrum Informacji Anarchistycznej, Polowanie na dzieci-czarownice w Nigerii, [http://cia.media.pl/polowanie\\_na\\_dzieci\\_czarownice\\_w\\_nigerii](http://cia.media.pl/polowanie_na_dzieci_czarownice_w_nigerii) (dostęp 03.01.2017). *Diabły w kobysce. Jak poznać pomiot szatana*, „Forum”, 5/2014.

<sup>8</sup> N. Bussien, F. d'Ovidio, L. Graziani, K. McCreery Bunkers, L. Marfisi, B. Rama-

Dzieci oskarżane o czary, najczęściej są oskarżane o przynoszenie nie-  
szczęścia, śmierć rodzeństwa, krewnych, zbyt spokojny sen, chęć dziele-  
nia się z innymi (np. żywnością), upór, chorobę w rodzinie, zwłaszcza gdy  
dziecko przeżyło „testy” – np. zjedzenia trujących jagód<sup>9</sup>. Współczesne  
połowania na czarownice cechują się dużą skalą występowania, jak rów-  
nież poważnymi konsekwencjami, w tym śmiercią i nieopisanym cier-  
pieniem tysięcy dzieci (czemu próbują przeciwdziałać instytucje huma-  
nitarne, takie jak Stepping Stones Nigeria, czy Unicef. Szczególną rolę  
spełniają tacy działacze jak Leo Igwe, Gary Foxcroft czy Anja Ringgren  
Loven). Walczą oni o ratowanie dzieci, jak również zmianę mentalności  
Nigeryjczyków, a ponadto wskazują nadużycia i przestępstwa dokonywa-  
ne przez miejscowe autorytety, szczególnie samowładnych przywódców  
lokalnych kościołów.

## Czary w kulturze nigeryjskiej

Prześladowania, o których piszę wynikają ze specyficznego kontekstu kul-  
turowego i politycznego Nigerii, w którym wiara w czary jest istotnym  
elementem życia społecznego, na co wskazują m.in. Judith Bachmann  
czy Aleksandra Cimpric i często jest wiązana synonimicznie z diabłem<sup>10</sup>.

---

boea, F. Ross III, *Breaking the spell: responding to witchcraft accusations against children*,  
„New issues in refugee research. Research Paper“ UNHCR, The UN Refugee Agency. Po-  
lityc Development and Evaluation Service, Geneva 2011, No. 197, 2011 ss. 3, 6, 8, 9, 17.

<sup>9</sup> Unicef, op. cit., s. 2; Stepping Stones Nigeria Foundation, *Witchcraft Accusation: A Protection Concern for UNHCR and the Wider Humanitarian Community*, <https://static1.squarespace.com/static/53996fa5e4b0719132a72270/t/54db5dd0e4b0da00562a439b/1423662544249/Witchcraft+Accusations+UNHCR.pdf> (dostęp 03.01.2017), Centrum Informacji Anarchistycznej, op. cit. (dostęp 03.01.2017).

<sup>10</sup> J. Bachmann, *Witchcraft Concept in West-African Pentecostal Literature*, Present-  
ed at the 8th GloPent Conference, London, [https://www.glopent.net/.../judith-bachmann\\_witchcraft-concepts-in-west](https://www.glopent.net/.../judith-bachmann_witchcraft-concepts-in-west), s.1 (dostęp 03.01.2017). A. Cimpric, *Children Accused for Witchcraft. An Anthropological Study of Contemporary Practices in Africa*, United Nations Children's Fund, WCARO, Dakar 2010, p.6, [http://www.unicef.org/wcaro/wcaro\\_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf](http://www.unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf) (dostęp 03.01.2017).

Wiara w istnienie tego zagrożenia występuje na wielu polach i wspierana jest szczególnie poprzez dwa czynniki: szerzenie filmów „propagandowych” i działalność lokalnych pastorów kościołów pentekostalnych, które są często ze sobą powiązane<sup>11</sup>. Propagują one wizję niebezpieczeństw wynikających ze szkodliwej aktywności czarowskiej. Czary są rozumiane jako wynik działania siły zawartej w ciele człowieka. Czary (Mangu) to substancjalna siła i moc w ciele czarownika, ma ona więc charakter fizyczny. Czarownice/czarownicy mogą być nieświadomi jej posiadania, i może mieć ona również charakter dziedziczny. Dzięki niej są wstanie powodować nieszczęścia, w tym nieść śmierć<sup>12</sup>.

Czary w wielu afrykańskich krajach często są związane nierozzerwalnie z zagadnieniem opętania. Nie ma ono charakteru europejskiego, w którym osoba jest ofiarą dręczoną przez diabła, ale sprawcą bowiem: „In parts of contemporary Africa, there are Pentecostal Christians who believe that a demon can endow the person it possesses with the power to harm others by witchcraft; the Lingala term *kindoki* is often used to refer to this power, the power of witchcraft”<sup>13</sup>.

Czary w społecznościach afrykańskich mimo, że zakorzenione w lokalnej tradycji mają jednak wiele wspólnego z myśleniem chrześcijańskim i europejską myślą kolonialną. Łączą one bowiem dawne tradycje z wiarą w europejskiego diabła i siłę monoteistycznego Boga. W postrzeganiu czarów trudno znaleźć wyraźną granicę, między tym, co wynika

<sup>11</sup> A.M. Ozele, *Representations of Cultural Resilience and Perceptions of Religiosity in Nigerian Movies and The Crisis of Personal Identity Among Nigerian Adolescents*, <http://old.religiouseducation.net/proceedings/Nigerian%20Films.pdf> (dostęp 03.01.2017).

<sup>12</sup> The Social Functions of Witchcraft – Evans Pritchard and the Azande, [www.bbk.ac.uk/.../The%20Social%20Functions%20of%20Witchcraft.do](http://www.bbk.ac.uk/.../The%20Social%20Functions%20of%20Witchcraft.do) (dostęp 03.01.2017); E.E. Evans-Pritchard, *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*, Oxford 1937, ss. 1–17. B. Gechiko Nyabwari, D. Nkonge Kagema, *The impact of Magic and Witchcraft in the Social, Economic, Political and Spiritual Life of African Communities*, „International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE)”, 1/5, 2014.

<sup>13</sup> E. Barker, *An Introduction to The Devils Children*, [w:] J. La Fontaine, *The Devil's Children. From Spirit Possession to Witchcraft: New Allegations that Affect Children*, Farnham 2009, s. 10.

z wieloletniej tradycji, a tym, co stosunkowo nowe i wszczepione zostało przez myśl kolonizatorów, czyli myśl europejską. Jest to związane z asymilacją obcych elementów kulturowych w ramy kultury tradycyjnej, tworząc rodzaj paradoksalnej wizji własnego dziedzictwa kulturowego. Relacja tradycji z nowoczesnością, widoczna jest także w łączeniu tradycyjnego myślenia z współczesnymi nośnikami i sposobami przekazu kulturowego. Znaczącą rolę na zmiany perspektywy afrykańskiej ma globalizacja, jak podkreśla Urszula Markowska-Manista:

Dokonujące się w procesie globalizacji zmiany znaczeń i praktyk magicznych lokują czary pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Niektórzy antropolodzy reprezentują pogląd, że reaktywacja wiary w czary ma swe podłoże w niestabilności społecznej: niedostatku, gwałtownych przeobrażeniach, ucisku społecznym i niewydolności gospodarczej. Współcześnie czary afrykańskie nie są więc już „tradycyjne”, lecz funkcjonują raczej jako element „nowoczesności”. Przestrzenna i historyczna kontekstualizacja wierzeń i praktyk magicznych obrazuje różnorodność sposobów, w jakie czary tworzą postkolonialny krajobraz Afryki wpisany w przemianę globalnego kapitalizmu i lokalnej kosmologii<sup>14</sup>.

Wiara w czary spełnia rolę praktyczną w życiu Afrykańczyków, bowiem jak wskazuje Stanisław Piłaszewicz, złe zdarzenia i trudne sytuacje życiowe powodują stawianie pytań o przyczyny tychże negatywnych wydarzeń, jako że: „Afrykanin dotknięty jakimś nieszczęściem zadaje sobie dwa pytania: jak to się stało i dlaczego to się stało. Odpowiedź na pierwsze z nich uzyskuje drogą empiryczną, obserwując otaczającą go rzeczywistość. Trudności nastręcza odpowiedź „dlaczego”<sup>15</sup>. Odpowiedź dają czary<sup>16</sup>, szczególnie, że w rzeczywistości Nigerii, gdzie religia jest

---

<sup>14</sup> U. Markowska-Manista, *Dzieci „czarownicy” – zaczarowane dzieci. Społeczne tabu, które powraca*, „Issues in Early Education” (Problemy Wczesnej Edukacji), 2/21, 2013, s. 56.

<sup>15</sup> S. Piłaszewicz, *Religie Afryki*, Warszawa. 2000, s.189.

<sup>16</sup> A. Bamiso Makanjuola, *Witchcraft And Psychiatry in Nigeria Today*, „Psychopathologie africaine”, 2003–2004, XXXII, s. 2–8.

ściśle związana z życiem codziennym a wiara w czary ma istotne konsekwencje, gdyż:

Nigerians believe in the existence of witches, they also believe in juju and the paranormal. They do not take responsibility for their failures and shortcoming. Plane crashes and automobile accidents are, for the most part, attributed to evil forces. If your car malfunctions, you blame the witch; if you have a heart attack or stroke or other health challenges, you blame your father's second or third wife; if you do poorly in school or if you are denied admission to the school of your choice, you blame the woman down the road. And especially since 1999, if you lose an election, well, who do you blame? The witches, of course!<sup>17</sup>.

Co ważne, wiara w czary to nie tylko domena ludzi biednych, ale także ludzi wykształconych i zamożnych, bowiem:

The witchcraft discourse has taken over not only the private sphere but through mass media has also entered the public domain. It receives front page coverage in weekly magazines containing *extraordinary* and *shocking* stories about witches, while radio programmer broadcast confessions and personal experiences of witchcraft. Witchcraft is present in churches, schools, hospitals, and sometimes even in the courthouse. Today, it is omnipresent in the daily lives of many African populations. According to Adam Ashforth, an anthropologist working in Soweto, they [Sowetans] live in a world with witches<sup>18</sup>.

## Film i wpływ autorytetów pentekostalnych

Jednym z najważniejszych nośników wiary w czary w kulturze nigeryjskiej, poza kazaniem kapłanów i działaniami szamanów jest telewizja i film. Mają one wpływ na szerzenie tej wiary i myślenie o zagrożeniu

<sup>17</sup> J. Bachmann, op. cit., p.1,

<sup>18</sup> A. Cimpric, op. cit.

niesionym przez czarownice i czarowników, jako o zjawisku realnym i związanym z życiem codziennym, jak podkreśla Helen Ukpabio: „As ministers of God, we preach the gospel by different means [...] and we also discovered that this video film is a new thing in Nigeria and a lot of people are watching”<sup>19</sup>.

Najsłynniejszym filmem ukazującym dzieci czarowników w negatywnym świetle jest *The End of the Wicked*, z roku 1999 w reżyserii Teco Benson. Film ten powstał w ramach Nollywood, będącego wyznacznikiem stylu życia nie tylko dla mieszkańców Nigerii, ale również krajów sąsiednich, gdzie reprezentacja świata magii i czarów zajmuje silną pozycję i oddziałuje na społeczne realia. Film ten był współtworzony przez „Lady Apostle” Helen Ukpabio, która promuje prześladowania i mordy na dzieciach, poprzez ich dehumanizowanie w kazaniach, książkach i filmach. Helen Ukpabio jest pastorem i głową Kościoła Liberty Foundation Church. Jest autorką wielu książek i filmów, współtwórcą propagowania walki z czarami. Pastor popularyzuje idee, w których wszystkie negatywne zjawiska są wynikiem czarów. W podobnym tonie określa również frustrujące zachowanie dzieci: „If a child under the age of two screams in the night, cries and is always feverish with deteriorating health he or she is a servant of Satan”<sup>20</sup>. Miała ona znaczący wpływ na scenariusz filmu i zagrała w nim – Pastor Pricille, która prezentuje się jako „narzędzie Boga” w walce ze złem.

Leo Igwe (działacz zwalczający przemoc wobec dzieci uznanych za czarowników), w związku z działalnością pastor Ukpabio stwierdził iż: „She uses her sermons, teachings and prophetic declarations that incite hatred, intolerance and persecution of alleged witches and wizards”<sup>21</sup>. Ponadto zauważył także, że pastor ukazuje siebie jako nieomyłne narzędzie

---

<sup>19</sup> O. Okome, *The Message is Reaching a Lot of People: Proselytizing and Video Films of Helen Ukpabio*, „Postcolonial Text”, 3/ 2, 2007, p.1.

<sup>20</sup> Chanel 4 News, *Controversial ‘Witch Hunter’ Helen Ukpabio Comes to London*, <http://www.channel4.com/news/witch-hunter-london-nigeria-children-helen-ukpabio> (dostęp 03.01.2017).

<sup>21</sup> L. Igwe, *Nigerian Witch Hunter Helen Ukpabio Bringing ‘Gospel of Hate’ to the*

Boga także w filmach, dając „fuels of witchcraft accusation against children in the region, The witch hunts in Nigeria and other parts of Africa in recent years have resulted in discrimination, violence, torture and death”<sup>22</sup>. *The End of the Wicked* nie jest tylko przejawem medialnej rozrywki, jest reprezentacją umysłowej i kulturowej rzeczywistości, silnie związanej z myśleniem religijnym i misją lokalnych pastorów takich jak Helen Ukpabio, która twierdzi iż „sees herself as responding to a *calling* from God” and she „wants to rid the „nation of the blanket of sin”<sup>23</sup>. Ukpabio przyznała w wywiadzie z 2001 roku, iż występuje przeciw diabłu, a żadna z jej ksiązek nie przyciągnęła do kościoła tylu wiernych co film<sup>24</sup>.

### ***The End of the Wicked* jako narzędzie do walki z dziećmi-czarownikami**

Jak twierdzi Uchenna Onuzulike *The End of the Wicked* jest jednym z najbardziej kontrowersyjnych nigeryjskich filmów<sup>25</sup>. Ukazuje on nigeryjską rodzinę w realiach późnych lat 90-tych, która podobnie jak inni mieszkańcy miasta jest ofiarami ataków zła uosabianego przez czarowników i Belzebuba. Wiodącą rolę wśród czarownic ma Lady Destroyer, która jest matką głównego bohatera. Cechuje ją brak zahamowań etycznych i moralnych (zabija ona nawet własnego męża i syna). W filmie czarownikami są również dzieci. W końcowym etapie filmu, mieszkańcy dzięki wsparciu Pastor Pricilli (w tej roli Ukpabio), modlitwy i użyciu

US, <http://iheu.org/nigerian-witch-hunter-helen-ukpabio-bringing-gospel-hate-us/> (dostęp 03.01.2017).

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> O. Okome, *From the Periphery of the Visual Space: Women and the Video Film in Nigeria (draft)*, <http://www.kznass-history.net/files/seminars/Okome2004.pdf>, s.15, (dostęp 03.01.2017).

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> U. Onuzulike, *Nollywood Video Films Impact on Nigerian and Other African Environments and Culture*, „Exploration in Media Ecology”, 13/ 3–4, s.286.

przemocy niszczą zło, zabijając Lady Destroyer. Szczególnie intensywnie film ten atakuje dzieci-czarowników, którzy dokonują mordów, związani są z demonicznym złem, jedzą ludzkie mięso i nie posiadają żadnych granic etycznych. Jak podkreśla Chime Agazue spełnia on istotną rolę w kształtowaniu wizerunku dzieci-czarowników w rzeczywistości społecznej Nigerii, zwłaszcza w południowej części kraju, pochłaniając cenne życie wielu bezbronnych nigeryjskich nieletnich<sup>26</sup>. Nie jest to domeną tylko tego filmu, gdyż jak wskazuje Onuzulike, kino nigeryjskie charakteryzuje się silnym kulturowo społecznym wpływem na odbiorców, począwszy od sposobu ubierania, a na wierze w istoty nadprzyrodzone skończywszy<sup>27</sup>. Przesłanie zawarte w filmach takich jak *The End of the Wicked* jest narracyjnie zgodne z kontekstem kulturowym i społecznym w Nigerii, a granica między fikcją a prawdą nie jest aż tak oczywista, jak w europejskiej kinematografii. *The End of the Wicked*, nie jest filmem dokumentalnym, jednak już wprowadzający opis zawarty w filmie ukazuje, że nie ma on na celu jedynie dawania masowej rozrywki („this film is coming to you by the special grace of God there have been several near successful attempts by the powers of Darkness to stop it. Because of its great expositions”). Ma on rolę edukacyjną i powstał w imię wiary, ma więc oddawać rzeczywistość i jak podkreśla Grace Kumwenda: „The camera in these films becomes the eye for that exposition. It goes into places where the human eye cannot reach”<sup>28</sup>. Istnienie czegoś ukrytego zakłada również bycie tego w rzeczywistości, urealnia więc istnienie wiedźm i czarowników, które wpisuje się w faktyczną kulturowo wiarę w czary w życiu codziennym, w którym dobro grupy liczy się ponad dobro jednostki.

---

<sup>26</sup> Ch. Agazue, *The Role of a Culture of Superstition in the Proliferation of Religion-Commercial Pastors in Nigeria*, Bloomington, Indiana 2014, s.36.

<sup>27</sup> U. Onuzulike, *Nollywood: The Influence of the Nigerian Movie Industry on African Culture*, „Human Communication. A Publication of the Pacific and Asian Communication Association”, 10/3, ss.286-287.

<sup>28</sup> G. Kumwenda, *The Potrayal of Witchcraft, Occults and Magic in Popular Nigerian Video Films*, <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/4892/ETD%20RESEARCH%20REPORT.pdf?sequence=2>, p. 68 (dostęp 03.01.2017).

Poplecznicy diabła w filmie, jak i w życiu mają się dopuszczać najgorszych zbrodni, atakując nieoczekiwanie, często dzięki transgresji cielesności, zmieniając się w zwierzęta. Są dzięki temu dehumanizowane podwójnie, po pierwsze przez swe nieludzkie zbrodnie (nie posiadają współczucia, empatii czy skruchy), po drugie przez możliwość zatracenia ludzkiej powłoki na rzecz zwierzęcej. Dzięki swym nieludzkim umiejętnościom stają się istotami liminalnymi, będącymi mimo bycia w społeczności poza nią. Są na granicy światów również przez podejmowanie kontaktów z siłami nieczystymi. Szczególnie dzieci łatwo charakteryzowane są przez kategorie odmienności, i abiektu – w którym skupia się to co nieczyste, nikczemne i w kierunku czego kierujemy zachowania przemocowe, bowiem dostrzegamy właśnie to, czego człowiek chce się pozbyć z własnej podmiotowości<sup>29</sup>. Jako inni, dzieci-czarownicy budzą strach i obrzydzenie co do ich fizjonomii (poprzez wygląd – są wysmarowani krwią, mają potargane włosy) ale też czynów. Moralne obrzydzenie związane jest z aktami destrukcji, której się podejmują, ale również z ich silnym związkiem z siłami nieczystymi. Wpisują się więc w dyskurs satanistyczno-demoniczny, który jest niezwykle silny w Afryce, i który szerzony jest m.in. przez lokalne kościoły pentekostalne, a który ma istotne konsekwencje społeczne, nabierając cech globalnego satanizmu, będącego odpowiedzią na współczesne przemiany społeczne<sup>30</sup>.

Zbrodnie, które popełniają oskarżani o czary, w tym bohaterowie filmu *The End of the Wicked* są zbrodniami fundamentalnymi. Czarownicy pozbawieni ludzkich uczuć niszczą zdrowie, życie ludzi, jak również podstawowe relacje społeczne np. relacje rodzinne. Charakter takich czynów trafnie scharakteryzował Rene Girard: „Wszystkie te zbrodnie wydają się fundamentalne. Atakują sam fundament porządku kulturowego, rodziny i hierarchicznych różnic, bez których nie byłoby

<sup>29</sup> T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Kraków 2001, s. 48; J. Rawski, *Gorsząca Inność. Dziecko jako abiekt*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia de Cultura IV”, 2012, s. 97.

<sup>30</sup> R.I.J. Hackett, *Discourses of Demonization in Africa and Beyond*, „Diogenes”, 50/3.

żadnego porządku społecznego<sup>31</sup> i w tym znaczeniu są one niebezpieczne dla każdego, nie tylko dla indywidualnych osób, dając możliwość poszukiwania winnych, mogących spełniać rolę kozła ofiarnego w czasie kryzysów grupowych, ale również nieszczęść jednostek. W takim przypadku czarownice, demony i inne nieludzkie istoty są odbiciem poszczególnych ludzkich lęków, braku poczucia stabilności, a ich wizualizacja i upodmiotowienie np. w postaci dziecka daje możliwość ujścia negatywnych uczuć i emocji. Dehumanizacja czarownic i czarowników jak również kategoryzowanie ich jako przyczynę wszelkiego zła są wsparte silnymi emocjami podstawowymi: lękiem, złością, obrzydzeniem (w tym odrazą moralną), co intensyfikuje przeżycia związane z projekcją filmów ukazujących czarownice i czarowników.

Czarownice przekraczają granice człowieczeństwa co daje przyzwolenie moralne na lincz w filmie (został on ukazany jako właściwa reakcja mieszkańców miasteczka) i rzeczywistości. Funkcjonują one w ramach kondycji nieludzkiej – w omawianym filmie posiadają zdolność zmiany w drapieżne zwierzęta, szczególnie takie, które kojarzone są z siłami nieczystymi, a główna bohaterka omawianego filmu – Lady Destroyer posiada w sobie „ducha czarnego psa” który ukazuje się w chwili jej śmierci. Lincz dokonany na Lady Destroyer poparty zostaje również słowami Pastor Pricilli (Ukpabio), ukazanej jako autorytet religijny. Silna indywidualność na miarę Helen Ukpabio występuje szczególnie silnie, jak wskazuje Frederick Golooba-Mutebi, tam gdzie panuje społeczny brak zaufania.<sup>32</sup> W życiu Nigeryjczyków brak alternatywnych, instytucjonalnych punktów zaczepienia dla sfrustrowanych ludzi. Odpowiedź może im dać wiara, która według Richarda Dawkinsa opiera się na trzech

---

<sup>31</sup> R. Girard, *Scapgoat*, Baltimore, Maryland 1989, s.15; R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987, s. 19.

<sup>32</sup> F. Golooba-Mutebi, *Witchcraft, Social Cohesion and Participation in a South African Village*, <http://www.cissmun.org/cissmun/wp-content/uploads/2012/11/18573984-database1.pdf> (dostęp 03.01.2017).

elementach: autorytecie, tradycji i objawieniu<sup>33</sup>. Tradycja konsoliduje wierzenia i pozwala nauczyć się ich w kulturze, w której się dorasta, autorytet zbudowany jest szczególnie na silnych emocjach, które towarzyszą stanowi wiary i ją wspiera, objawienie wzmocnione wewnętrznymi stanami, uprawomocnia wiarę jako prawdę.

## Podsumowanie

W oparciu o koherentną narracyjno-kulturową zgodność rzeczywistości i fabuły, silną wiarę i wsparcie autorytetu, takiego jak np. Ukpabio możliwe jest wytworzenie nastroju prześladowczego, w którym ludzie kierowani silnymi emocjami zdolni są do dehumanizowania i zabijania dzieci czarowników. Zarówno w filmie i w rzeczywistości społecznej Nigerii są oni ukazywani jako zagrożenie każdego aspektu życia człowieka, budzą powszechny strach, moralne obrzydzenie charakterem ich zbrodni, szczególnie zaś lęk tanatyczny<sup>34</sup>, jak również frustrację i gniew. Czarownice i czarownicy są postrzegani jako niebezpieczny „inny”, który odzwierciedla niepokój społeczny, wszelkie niepowodzenia i negatywne wydarzenia życia codziennego<sup>35</sup>, okrucieństwo i skrajne zło. Poprzez swój nadprzyrodzony charakter zatracają ludzkie cechy, ukazując to co najgorsze, najbardziej niebezpieczne i potępiane w ludzkiej naturze a co projektujemy na innych w ramach psychologicznych mechanizmów obronnych. Nastrój prześladowczy to stan emocjonalny, który trwa dłużej, nasila się stopniowo, jest rozproszony i jest silnie połączony z codziennymi doświadczeniami osoby która go doświadcza, nie musząc się odwoływać do konkretnego obiektu – to pozwala atakować dzieci

<sup>33</sup> R. Dawkins, *Devil's Chaplain. Reflection on Hope, Lies, Science and Love*, Boston – New York 2004, ss. 241–248.

<sup>34</sup> G. Solecka, *Lęk Tanatyczny*, „Pielęgniarstwo i zdrowie publiczne”, 1/3, 2011.

<sup>35</sup> Y. Ally, *Witch Hunts in Modern South Africa: An Under-Represented Facet of Gender-Based Violence*, <http://www.mrc.ac.za/crime/witchhunts.pdf> (accessed 28.12.2015).

niezwiązane bezpośrednio empirycznie z danym problemem<sup>36</sup>. Zarówno film nigeryjski jak i nastrój prześladowczy łatwo przekracza granice kultury nigeryjskiej, jak wskazuje Peter Geschiere i zauważa, że diaboliczne zło nie pochodzi z zewnątrz, nie jest czymś czego można łatwo się wystrzegać, gdyż pochodzi z rodziny czy wioski<sup>37</sup>. Dlatego tym ważniejsze jest ukazanie go, jako istoty odmiennej od ludzi, co umożliwia to wzmożenie demonizacji (ukazywane jako monstra mające kontakt z demonicznym złem), stygmatyzacji i dehumanizacji osób postrzeganych jako czarownicy. Jedną z konsekwencji filmu jest zmniejszenie sympatii do dzieci, ujmowanych jako zło wcielone. Jak podkreśla Thias Kgatla w mechanizmie prześladowania „The sole purpose of this stage is to destroy any form of trust, sympathy and regard the community may have for the victim”<sup>38</sup>. Zmienia to skrajnie ich identyfikację, w której następuje podział na swoich i obcych (innych identyfikowanych poprzez przynależność do diabelskiej sekty i zło) wewnątrz grupy<sup>39</sup>. Ta negatywna identyfikacja, przy wsparciu religijnego autorytetu, mającego „boskie wsparcie” umożliwia w wypadku omawianego zagadnienia usunięcie zagrożenia, np. Lady Destroyer, co następuje w ramach trójelementowego

<sup>36</sup> M. Wróbel, *Nastrój a racjonalność myślenia w zależności od dominującego mechanizmu regulacji zachowania*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Psychologia”, 11, 2007, ss. 129–130. Ch. Stangor, *Social Psychology Principles* (v. 1.0), [http://ocw.mit.edu/ans7870/9/9.00SC/MIT9\\_00SCF11\\_text.pdf](http://ocw.mit.edu/ans7870/9/9.00SC/MIT9_00SCF11_text.pdf), p.34. C. Plantiga, *Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema*, „New Literary History”, 43/ 3, Summer 2012, s. 460. C. Sedikides, *Mood as a Determinant of Attentional Focus*, „Cognition and Emotion”, 6/2, 1992, p. 130; Giovanni Kuckartz Pergher, Rodrigo Grassi-Oliveira, Luciana Moreira De Ávila, Lilian Milnitsky Stein, *Memory, Mood and Emotion*, [http://www.scielo.br/pdf/rprs/v28n1/en\\_v28n1a08.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rprs/v28n1/en_v28n1a08.pdf).

<sup>37</sup> P. Geschiere, *Witchcraft, Intimacy and Trust. Africa in Comparison*, Chicago 2013, p. 187.

<sup>38</sup> T. Kgatla, *Witch-Hunts in Modern Africa and Early Modern Europe (1450–1750): a Comparison*, <http://www.whrin.org/wp-content/uploads/2013/03/witchhunts-in-modern-africa-and-early-modern-europe.pdf> (accessed 28.12.2015).

<sup>39</sup> M. Bogucka, M. Bogucka, *Problematyka kozła ofiarnego na przykładzie szatu polowań na czarownice*, [w:] *Kategorie i funkcje społeczne kultury w perspektywie historycznej*, Warszawa 2013.

mechanizmu psychologicznego proponowanego przez Philipa Zimbardo tzw. WID (jego założeniem jest znalezienie i „udowodnienie” że dana osoba jest czarownicą lub czarownikiem i eliminacja zagrożenia). Lincz ukazany w końcowej scenie ma charakter grupowy (podobnie jako wiele polowań na czarownice w realnej rzeczywistości). Ma to istotne znaczenie bowiem doświadczenie grupowe różni się zasadniczo od doświadczenia jednostki, zwłaszcza poprzez jego intensyfikację i inny sposób emocjonalnej percepcji. Ludzie w grupie silniej potrzebują emocji i dążą do sfery granicznej istnienia, związanej ze śmiercią i przemocą, w filmie i w życiu, a to może być przyczyną agresywnego zachowania, jeśli sytuacja temu sprzyja. Tłum jest mniej skomplikowany pod względem mentalności niż jednostka, ma tendencję do ograniczania i w pewnym sensie faworyzuje skrajne myśli, uczucia i działania. Jak wskazał Randall Collins grupy, które mają jeden cel, tożsamość motywację, nastroj i mają także większą niż jednostka siłę psychologiczną, którą nazywamy energią emocjonalną, która motywuje ludzi do działania<sup>40</sup>. Ponadto wpisuje się to w ogólną afrykańską mentalność kulturową opartą na przekonaniu, że czary są zjawiskiem realnym, podobnie jak istoty nadprzyrodzone<sup>41</sup>. Wiara w czarownice związana jest jednak głównie z tym co negatywne, przerażające, z tym nad czym człowiek nie ma kontroli, czy co budzi uczucie bezsilności. Unicestwienie zła daje złudne poczucie kontroli nad życiem. Ludzie potrzebują rozwiązania, ponieważ muszą mieć poczucie kontroli i bezpieczeństwa, co jest jedną z podstawowych potrzeb ludzkich jak wskazuje Darryl Cross<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> R. Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton 2004

<sup>41</sup> J. DeWan, D. Lohan, *Open Secrets, An Irish Perspective on Trafficking and Witchcraft*, Cois Tine, Cork 2012 Quoted by E. Willmott Harrop, *Ties that Bind: African Witchcraft and Contemporary Slavery*, p. 3, <http://lastradainternational.org/lsidocs/Witchcraft%20and%20Trafficking%20in%20Africa.pdf> (accessed 28.12.2015).

<sup>42</sup> Darryl Cross, *The Six Basic Human Needs*, [www.drddarryl.com/\\_literature\\_42151/Six\\_Basic\\_Human\\_Needs](http://www.drddarryl.com/_literature_42151/Six_Basic_Human_Needs), p.1.



## Spis treści

Wstęp.....	3
DR HAB. MARIOLA MARCZAK Przypowieści religijno-metafizyczne we współczesnym polskim filmie. Rewaloryzacja polskiego katolicyzmu ludowego .....	9
KS. DR HAB. MAREK LIS Dostrzec Boga w <i>Dekalogu</i> Krzysztofa Kieślowskiego .....	27
DR HAB. RAFAŁ MARCIN LESZCZYŃSKI Teologiczne aspekty filmów o Harrym Potterze .....	39
O. DR MICHAŁ LEGAN OSPPE Film jako misterium teodramatyczne – polemika z Hansem Ursem von Balthasarem .....	51
DR BARTOSZ WIECZOREK Gnostycka teologia <i>Łowcy androidów</i> Ridleya Scotta.....	71
KS. DR DAWID STELMACH Co czyni człowieka człowiekiem, czyli jak się objawia człowieczeństwo na przykładzie filmu <i>Ex Machina</i> .....	85
MGR DOROTA LEKKA Propozycja metodologiczna i interpretacja L. Majewskiego i M.F. Gibsona w filmie <i>Młyn i krzyż</i> .....	91

MGR ARTUR KOŁODZIEJCZYK „Spotkać siebie”, czyli paradygmat spotkaniowy w teologii sztuki. Studium filozoficzno-teologiczne.....	113
MGR JOANNA KLISZ Rola kina Nollywood w prześladowaniach „dzieci-czarowników” w Nigerii, na przykładzie filmu <i>The End of the Wicked</i> .....	127