

Tomasz Kłys*
Uniwersytet Łódzki

**W pielgrzymce
do Santiago de Compostela
i w poszukiwaniu Świętego
Graala: o dwóch filmach
(nie)religijnych**

Hasło „film religijny” ewokuje dwojakiego typu utwory. Z jednej strony zatem przychodzą na myśl filmy mniej lub bardziej „ilustracyjne” wobec historii opisanej na kartach Starego i Nowego Testamentu oraz filmy hagiograficzne. Najwcześniejsze są filmy pasyjne z początków kina, realizowane w stylu statycznych *tableaux* (pionierami są tu bracia Lumière, których film o życiu i męce Jezusa, w trzynastu „obrazach”, pochodzi z 1897 roku). „Po tej stronie” wydają się jednak dominować hollywoodzkie superwidowiska z dydaktycznym przesłaniem (paradygmataczne są tu obie wersje *Dziesięciorga przykazań* [The Ten Commandments] Cecila B. De Mille’a, z 1923 i 1956 roku, *Króla Królów* [The King of Kings, De Mille, 1927, i Nicholas Ray, 1961] czy *Ben Hura* [Fred Niblo, 1926, i William Wyler, 1959], ale także *Szata* Henry’ego Kostera [The Robe, 1953] czy *Barabasz* Richarda Fleischera [Barabbas, 1961]). Ukoronowaniem tego trendu jest film najbardziej śmiały, choć z drugiej strony też najbardziej kontrowersyjny – *Pasja* (The Passion of the Christ, 1993) Mela Gibsona. Filmy biblijne, pozbawione na ogół hollywoodzkiego rozmachu, za to niewolne od ambicji artystycznych i myślowych, powstawały także w Europie – wymienić tu wypada dla przykładu *Golgotę* Julien’a Duviviera (Golgotha, 1935), *Barabasha* Alfa Sjöberga (Barabbas, 1952), *Ewangelię według Św. Mateusza* Piera Paola Pasoliniego (Il Vangelo secondo Matteo, 1964), *Jezusa z Nazaretu* Franca Zeffirellego (Gesù di Nazareth, 1977) czy *Marię z Nazaretu* Jeana Delannoy (Marie de Nazareth, 1995). Wśród filmów hagiograficznych „tradycyjnych” klasykami światowego kina są np. *Pieśń o Bernadecie* Henry’ego Kinga (The Song of Bernadette, 1943) czy *Franciszek, kuglarz*

* <https://orcid.org/0000-0001-7443-9479>

Boży Roberta Rosselliniego (*Francesco, giullare di Dio*, 1949). Nieodległe przykłady z kina rodzimego wydają się jednak znacznie mniej udane artystycznie (*Życie za życie – Maksymilian Kolbe*, 1990, i *Brat naszego Boga*, 1997 – oba w reż. Krzysztofa Zanussiego, czy *Faustyna* [1994] Jerzego Łukaszewicza).

Z drugiej strony, określenie „film religijny” przywozić musi na myśl dzieła twórców uprawiających wysokiej rangi kino artystyczne, będące wyrazem albo religijności autorów (zazwyczaj wiadomo o niej skądinąd), albo ich metafizycznych pytań, wątpliwości, poszukiwania prawdy. Tak pojętymi „filmami religijnymi” są zapewne *Słowo* Carla Theodora Dreyera (*Ordet*, 1955), Ingmara Bergmana *Siódma pieczęć* (*Det Sjunde inseglet*, 1957), *Źródło* (*Jungfrukällan*, 1959) czy *Goście Wieczery Pańskiej* (*Nattvardsgästerna*, 1963), Andrieja Tarkowskiego *Andriej Rublow* (1969), *Stalker* (1979) czy *Ofiarowanie* (*Offret*, 1986), Roberta Bressona *Dziennik wiejskiego proboszcza* (*Le Journal de curé de campagne*, 1950) czy *Na los szczęścia*, *Baltazarze* (*Au hasard, Balthazar*, 1966), wreszcie – *Iluminacja* (1973), *Imperatyw* (*Imperativ*, 1982) czy *Paradygmat* (*Paradigma*, 1985) Krzysztofa Zanussiego¹.

W niniejszym tekście chciałbym zająć się jednak filmami zupełnie innymi – filmami, wobec których mało kto, krytyk, widz czy historyk kina, zastosowałby epitet „religijny”. A jednak te właśnie filmy w moim doświadczeniu widza (dodam – widza wierzącego, by nie było tu niejasności) wywołały przeżycia i przemyślenia natury religijnej co najmniej równie intensywne, jak te spowodowane przez przywołane powyżej wybitne filmy twórców „metafizycznych”. „Tradycyjne” filmy biblijne czy hagiograficzne (z nielicznymi wyjątkami, jak np. film Rosselliniego o św. Franciszku) zazwyczaj nie potrafią poruszyć mnie ani artystycznie, ani duchowo – być może właśnie z racji swej ilustracyjności i nadmiernej oczywistości (czynię tu wyjątek dla *Pasji* Mela Gibsona, gdyż mimo dyskusyjności jej niektórych rozwiązań artystycznych, film ten niewątpliwie silnie oddziałuje percepcyjnie i emocjonalnie). Dwa przywołane przykłady to: 1) wybitny film artystyczny wybitnego twórcy, będącego jednak zadeklarowanym (i walczącym) ateistą, 2) hollywoodzki film przygodowy, zrealizowany jednak przez twórcę raczej niekojarzonego z religią czy propagowaniem chrześcijańskiego systemu wartości.

¹ Tak pojmuje „kino religijne” zapewne Paul Schrader, autor znanej książki poświęconej twórczości trzech „metafizycznych” twórców: P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson and Dreyer*, New York 1988.

III O religii w ujęciu zadeklarowanego ateisty

Mleczna Droga (La Voie Lactée), film Luisa Buñuela z 1968 roku, nie został w swoim czasie zaprezentowany polskiemu widzowi. Jego pierwsza emisja telewizyjna miała miejsce w II programie TVP i to w raczej niesprzyjającej porze: w środku nocy, w czasie wakacji (6/7 VIII 1996); w 2002 kilkakrotnie emitowała go stacja „Ale kino!”. Doczekał się też polskiej edycji DVD w pakiecie zawierającym kilka najbardziej znanych filmów hiszpańskiego reżysera. W sumie jednak jego nieobecność w kinach, niezauważona z racji pory i zupełnie nienagłośniona emisja w telewizji publicznej, późniejsza dostępność tylko dla posiadaczy telewizji kablowej lub satelitarnej i wreszcie „prywatność” obiegu płytowego spowodowały, iż film, który w naszym kraju mógłby wywołać burzę lub chociażby gorącą dyskusję, przeszedł bez echa.

Mleczna Droga jest wyzwaniem rzuconym przez zadeklarowanego ateistę tak powadze Kościoła, jak i osobom wierzącym. Celem tego wyzwania nie jest jednak – tak mi się wydaje – skandal czy osławiona „obraza uczuć religijnych”, ale: 1) unaocznienie trudności z akceptacją dogmatów religijnych przez umysłowość racjonalistyczną i sceptyczną, a tym samym – zobrazowanie trudności wiary; 2) wymuszenie na odbiorcy religijnym, wobec którego film jest prowokacją, odpowiedzi na pytania: Czy wierzysz, pomimo wszystkich ukazanych w filmie paradoksów religii? A może dzięki nim? A może na wszelki wypadek nigdy się nad nimi nie zastanawiałeś i dlatego tak oburza cię postawienie ich sobie przed oczy? W każdym razie nie jest to po prostu film prześmiewczo-szyderczy i płaśsko antyklerykalny, jak tegoż Buñuela *Złoty wiek (L'Age d'or)*, 1930 czy *Viridiana* (1961), choć z racji poetyki „surrealistycznej komedii” brak mu powagi i głębi, jakie charakteryzowały *Nazarina* (1958) – najlepsze i najbardziej serio dzieło Hiszpana².

Osią konstrukcyjną filmu jest wędrówka dwóch współczesnych włóczęgów o „apostolskich” – albo jak z podręcznika logiki – imionach Piotr i Jan, z północy Francji do Santiago de Compostela. Tytuł filmu oraz genezę sanktuarium w Santiago wyjaśnia, poprzedzający czołówkę, komentarz lektora: „W VII wieku po Chrystusie, według legendy, gwiazda wskazała pasterzom miejsce, w którym znajduje się ciało św. Jakuba. Stąd nazwa Compostela – *Campus Stellae* (Pole Gwiazdy). W większości

² Na temat niejednoznacznego – mimo deklarowanego *expressis verbis* ateizmu – stosunku Buñuela do religii piszą autorzy arcyciekawego bloku materiałów w „Kinie” (1991, nr 12).

krajów zachodnich Droga Mleczna nazywana jest także Droga św. Jakuba. „Mleczna Droga”, którą przemierzają Piotr i Jan wydaje się leżeć gdzieś poza przestrzenią i czasem historycznym, gdyż w obrębie jednej i tej samej przedstawionej rzeczywistości współistnieją zarówno dwudziestowieczne miasta, koleje, autostrady i restauracje (wraz, oczywiście, z dwudziestowiecznymi ludźmi), jak i epoki dawno minione (czasy Chrystusa, wiek IV, wiek XVII i XVIII). Wędrówka Piotra i Jana jest jedynie pretekstem do minimalnego uspoźnienia jakąś linią fabularną niewiążących się ze sobą epizodów. Nasi „pielgrzymi” pełnią funkcję co najwyżej biernych świadków zdarzeń w poszczególnych epizodach, ale często Buñuel obywa się bez pretekstu ich obecności: kamera towarzyszy nie wędrującej dwójce, ale napotkanym przez nią postaciom (albo unaocznia perypetie postaci, o których ktoś zaczyna opowiadać), a gdy po jakimś czasie narracja powraca do Piotra i Jana ze zdziwieniem uprzymiarniamy sobie, że to oni są „bohaterami” filmu.

W większości epizodów tematem dialogów czy też kwestii wypowiedzianych przez postacie – zarówno współczesne, jak i historyczne, ewidentnie fikcyjne, jak i obdarzone znanym z historii imieniem – są religijne dogmaty, rozmaite „za” i „przeciw” w teologicznych sporach, wreszcie – różne wątpliwości rozumu wobec prawd wiary. We współczesnej oberży policjant-sceptyk i ksiądz rozprawiają o istocie sakramentu Eucharystii. Nocą, w lesie, do którego trafili Piotr i Jan, sekta pryscylian z IV wieku odprawia swą bluźnierczą i ezoteryczną liturgię, a jej członkowie po kolei wypowiadają twierdzenia manichejskiego *credo*. W restauracji w Tours (w mieście ze wspomniałą i tylko mimochodem pokazaną gotycką katedrą) starszy kelner Richard poucza podległy mu personel o oczywistości istnienia Boga i o podwójnej naturze Chrystusa. Markiz de Sade do więzionej przez siebie dziewczyny kieruje tyradę o niedorzeczności wiary w Boga. Małe dziewczynki, współczesne uczennice Instytutu Lamartine’a, wygłaszają podczas akademii postanowienia synodu w Bradze z 563 roku. Inkwizytor (dominikanin, jakże by inaczej?) wydaje „świeckiemu ramieniu sprawiedliwości” więźnia, który upiera się, że czyścić ani razu nie jest wymieniony w Piśmie Świętym i że sakramenty bierzmowania i ostatniego namaszczenia nie zostały ustanowione przez Chrystusa. Siedemnastowieczny jezuita wyzywa jansenistę na pojedynek na szpady, podczas którego toczą dysputę o łasce i wolności woli. Nad płonąłą trumną ekshumowanego biskupa, w którego spuszczanie znaleziono heretyckie rękopisy, przewodniczący ceremonii, jego następca, poucza zgromadzonych o dogmacie Trójcy Świętej. Wolnomyślicielowi, który zabawiał się strzelaniem do różańca, Matka Boska osobiście wręcza

różaniec, co powoduje jego nawrócenie. Poruszonego konwertytę studzi nieco w oberży ksiądz, mówiący o dużej liczbie objawień maryjnych; ksiądz zresztą omówi podstawowe dotyczące Maryi dogmaty... W tej samej, pełnej anachronizmów i geograficznie niespójnej czasoprzestrzeni porusza się także historyczny Jezus-człowiek wraz z gronem apostołów. Filmowy Jezus wygłasza teksty zapisane przez ewangelistów, choć, co prawda, Buñuel dość swobodnie kreuje kontekst ich wypowiedzenia (tak np. przypowieść o obrotnym rządcy – Łk 16, 1–8 – zostaje umieszczona podczas znanych tylko z Ewangelii św. Jana godów w Kanie). W obliczu tej swobody pewnym nadużyciem jest jednak finałowy napis: „Wszystko, co w tym filmie dotyczy religii katolickiej i herezji, a szczególnie dogmatycznego punktu widzenia, jest rygorystycznie ścisłe. Teksty są zapożyczone z Pisma Świętego, dzieł teologicznych oraz z historii kościelnych, dawnych i nowych”.

Osobiście nie miałbym pretensji do Buñuela o swobodę żonglowania źródłami i kreowanie dla wypowiedzi nowych kontekstów. Jego taktyka stwarza szczególną „przestrzeń dyskursywną”, w której dogmaty i herezje, sceptycyzm i posłuszeństwo autorytetowi Kościoła prowadzą dramatyczny i pasjonujący dialog poprzez stulecia. Pretensje można mieć jednak do reżysera o co innego. Po pierwsze, stosowana przezeń w nadmiarze poetyka „surrealistycznych gagów” (takich np. jak mechaniczne deklamowanie postanowień synodu sprzed stuleci przez małe dziewczynki albo uczynienie eksperta teologicznego ze starszego kelnera Richarda) kłóci się z powagą tematu. Dogmaty i spory teologiczne, stanowiska ludzi w kwestii wiary i niewiary, nasycone są jednak znaczeniem, podczas gdy surrealistyczne zestawienia niewspółmiernych i niedopasowanych elementów tworzą zasadniczo uniwersum asemantyczne. Śmiejąc się z gagu (a *Mleczna Droga* jest filmem naprawdę zabawnym) gubimy to, co jest chyba jednak dla autora autentycznym problematem.

Po drugie, sceptycyzmowi i niedowiarstwu Buñuel nie jest w stanie – albo nie chce – przeciwstawić Anzelmowej postawy *fides quaerens intellectum*. Tertulianowe *credo, quia absurdum* to we wszystkich właściwie epizodach filmu stanowisko charakterystyczne dla osób posłusznych autorytetowi Kościoła.

Trzeba jednak przyznać, że strzały są celne. Przytoczmy może niektóre dialogi.

W oberży toczy się następująca rozmowa:

POLICJANT: W każdym razie nie przekona mnie ksiądz, że Ciało Chrystusa może być zawarte w kawałku chleba.

KSIĄDZ: Niech pan uważa na słowa. Ciało Chrystusa nie jest zawarte w chlebie. W Eucharystii hostia staje się Ciałem Chrystusa. Chcemy czy nie, dochodzi do przeistoczenia. To zupełnie co innego.

POLICJANT: Przyznaję, że tego nie rozumiem. To mnie przerasta.

KSIĄDZ: Hostia jest Ciałem Chrystusa. I nie może Pan wierzyć, że jest jedynie symbolem Ciała naszego Pana. Tak sądzili albigensi, kalwini i różni inni, ale to poważny grzech.

OBERŻYSTA: Dla mnie Chrystus jest zawarty w hostii jak zając w tym paszecie. No bo przecież to jest zając i jednocześnie paszтет.

KSIĄDZ: Nie rozumiął. Jak ci heretycy w XVI wieku zwani paszтетnikami. Trzeba rozumieć słowa Chrystusa dosłownie.

POLICJANT: Osobiście nie mogę tego pojąć.

KSIĄDZ: Właśnie. Wierzę, bo jest to absurd. Religia bez tajemnic nie byłaby religią. Każda herezja atakująca tajemnicę może skusić głupców i ludzi powierzchnowych. Herezje nigdy nie przesłonią prawdy.

PIOTR: Proszę księdza, chciałem spytać – co się dzieje z Ciałem Chrystusa w żołądku?

Wywód księdza zostanie zaraz zdyskredytowany przyjęciem przezeń stanowiska „paszтетników” i... zabranieniem go do kliniki psychiatrycznej, skąd biegł.

Rozmowy starszego kelnera Richarda z personelem wydają się parodią dążenia do rozumowego uzasadnienia wiary.

RICHARD: Niemożliwe, żeby człowiek przy zdrowych zmysłach był przekonany, że Bóg nie istnieje.

KELNER: Dlaczego, panie Richard?

RICHARD: Dowód znajdziecie w Biblii. Psalm 13, werset 1: „Mówi głupi w swoim sercu: «Nie ma Boga»”.

KELNER: To bardzo przekonujące.

Rzecz jasna, iż wcale nie jest to przekonujące, ale Buñuel w taki właśnie sposób syntetycznie ujmując metodę odwoływania się teologii do autorytetu Pisma Świętego. Zaraz później Richard udziela odpowiedzi sprzątacze niemożęcej się uporać z zagadnieniem podwójnej natury Chrystusa.

SPRZĄTACZKA: Panie Richard, nie mogę zrozumieć, jak Chrystus może być jednocześnie człowiekiem i Bogiem.

RICHARD: Rzeczywiście, to trudne. Kiedy diabeł wciela się w wilka, jest równocześnie i wilkiem, i diabeł.

Sprzątacze, której rozpłomieniona twarz wyraża nagłe zrozumienie, nie przeszkadza, iż wyjaśnienie Richarda opiera się na zasadzie *ignotum per ignotum*.

Elegancka para, która akurat przybyła do restauracji, podsłuchiwała teologiczne wywody Richarda.

DAMA: O czym pan mówił?

RICHARD: O niczym. O tym i o owym.

GOŚĆ: Niech pan powie.

RICHARD: O podwójnej naturze Chrystusa.

DAMA: Pan kończył seminarium?

RICHARD: Nie, ale ten temat bardzo mnie interesuje. Zadajemy sobie pytanie, dlaczego, skoro było tylu uzdrowiaczy i nawiedzonych, jak na przykład Szymon Czarnoksiężnik, dlaczego tylko Chrystus odniósł sukces?

DAMA (*bez wahania*): Bo tylko on był Bogiem.

RICHARD (*zmieszany*): Oczywiście. (*zmienia temat*) Ostrygi na przystawkę? Są bardzo świeże.

Zmieszany prostotą wynikającej z wiary odpowiedzi (zresztą zaskakującej u bogatej i eleganckiej damy) teologiczny ekspert traci nagłe wszelki rezon.

Bardzo interesująca jest scena pojedynku na szpady pomiędzy jezuitą a jansenistą, podczas którego krzyżują oni nie tylko szpady, ale i argumenty na rzecz wolności człowieka (jezuita) albo całkowitego jej braku wobec wszechmocy łaski (jansenista). Świadcami pojedynku są Piotr i Jan.

JANSENISTA (*gdym wypowiada on te słowa, w kadźce widzimy twarz jezuitę*): Aby zasłużyć i zgryźć w stanie natury zepsutej, człowiek nie musi być wolny od jakiegokolwiek przymusu.

JEZUITA (*w kadźce twarz jansenisty*): Aby zasłużyć i zgryźć w stanie natury zepsutej, człowiek musi być uwolniony od wszelkiego przymusu.

[...]

JANSENISTA (*jakiś czas później, powalony przez jezuitę na ziemię, patrząc wyzywająco na przeciwnika*): Pierwszy odruch woli jest złudzeniem. Doświadczam w każdej chwili i w każdej sytuacji, że moje myśli nie zależą ode mnie, i że moja wola jest wyłącznie złudzeniem.

Na uboczu rozmowa świadków pojedynku.

JAN: Co to właściwie znaczy wolność?

PIOTR: Że możesz wybrać między dobrym i złym uczynkiem.

JAN: Przecież Bóg wie wszystko. Więc jeśli wybiorę zły, wiedział o tym od dawna.

PIOTR: Oczywiście, od zawsze.

JAN: Więc jak możesz mówić, że jestem wolny, skoro to, co robię, jest z góry ustalone?

PIOTR: Nazywa się to wolą Bożą. Bóg dał ci łaskę, by pomóc ci wybrać dobro.

JAN: Ale skoro On wie, że wybiorę zło, to On zdecydował, nie ja. Dlaczego uznał, że wybiorę zło?

PIOTR: Zamiary Boskie są nieprzeniknione. Zobacz (*wskazuje ręką ku jezuitcie i jansenście, którzy po pojedynku odchodzą w najlepszej zgodzie*).

Zabiegiem niezwykle filmowym, a zarazem nasyconym złośliwą anty-teologiczną ironią, jest we fragmencie ostatniej sceny kontrapunktowe – w duchu niemal manifestu Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa – rozegranie klasycznej i zazwyczaj banalnej frazy ujęcia/przeciwujęcia. Widzimy bowiem w kadrze twarz oponenta sądu, który akurat słyszymy wypowiadany w ścieżce dźwiękowej. A że same sformułowania przeciwnych sądów brzmią niemal identycznie dla widza niebędącego w stanie w normalnym odbiorze za nimi nadażyć, zatracamy świadomość, kto i co mówi, i co w dyspacie jest stawką. Potwierdza te odczucia finał sceny: niemożność podążenia Jana za paradoksalną i na oko antynomiczną logiką wolności i łaski, oraz zaskakujące pogodzenie adversarzy po pojedynku, który, wydawało się, prowadzony był na śmierć i życie.

Jak przytoczone sceny chyba obrazują, Buñuel wskazuje naprawdę istotne dylematy umysłu wątplącego i sceptycznego. Inna sprawa jednak, że przy swym trafianiu w sedno problemu religijności od strony intelektualnej, Buñuel jednocześnie chybia. Sam deklarując się jako ateista, jakby nie był w stanie zrozumieć fenomenu wiary, która naprawdę jest czymś innym niż tylko posłuszeństwem autorytetowi Kościoła: wbrew rozumowi, wbrew argumentom „zdrowego rozsądku”... Poprzez programowe usytuowanie owego fenomenu na płaszczyźnie jedynie dyskursywnej – i w dodatku w surrealistycznym sosie – reżyser sam pozbawił się z góry możliwości uchwycenia jego istoty.

Ale przy wszystkich tych zastrzeżeniach, *Mleczna Droga* jako film zmuszający widza do refleksji nad mocą i głębią jego własnej wiary (o ile, rzecz jasna, ją posiada) jest filmem – w sposób paradoksalny – głęboko religijnym³.

³ Tak też go odczytali lewicowi i antyklerykalni zwolennicy Buñuela, którzy poculi się tym razem rozczarowani i wręcz głęboko dotknięci – jak np. Julio Cortázar, który uznał, iż „film jest sfinansowany przez Watykan”. Por. *Portret w ruchu. Rozmowy Maksy Auba z Buñuelem i o Buñuelu*, przeł. M. Oleksiewicz, T. Sobolewski, „Kino” 1991, nr 12, s. 16.

III Indiany Jonesa lekcja religii

W filmie Stevena Spielberga *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) tytułowy bohater poszukuje Świętego Graala. Skarb to niezwykły – wedle podania Święty Graal to kielich, którego sam Jezus używał podczas Ostatniej Wieczerzy i do którego po Ukrzyżowaniu Józef z Arymatei zebrał krew spływającą z przebitego boku Jezusa. Indiana Jones nie bardzo wierzy w istnienie Graala, traktując go jedynie jako symbol czy literacką legendę. Gdy jednak jego ojciec – filolog i pasjonat Graala – znika w tajemniczych okolicznościach w Wenecji, tropiąc zagadkę kielicha, Indiana, chcąc nie chcąc, wyrusza na wyprawę, w której poszukiwanie tego wielkiego skarbu jest zarazem poszukiwaniem ojca.

Indiana Jones to archeolog. Złoty krzyż z czasów konkwisty, dla którego odnalezienia poświęcił wiele czasu, energii i narażał się na rozliczne niebezpieczeństwa, był dlań jedynie zabytkiem z przeszłości. Należało go odzyskać z rąk chciwego kolekcjonera tylko po to, by umieścić go w muzeum. Sakralny wymiar tego przedmiotu w ogóle dlań nie istniał. Gdy Indiana odnajduje już ojca i razem podejmą trud dotarcia do Graala (a komplikuje to zadanie wyścig z dążącymi do tego samego celu nazistami) ojciec upomina go: „Szukanie Graala to nie archeologia”. Nie pierwsze to upomnienie bohatera – strażnik Graala, który w Wenecji usiłował bohatera zgładzić, zadaje mu pytanie: „Czego szukasz? Chwały swojej czy Boga?”. Gdy Indiana odpowiada mu: „Szukam ojca”, strażnik udziela mu swego błogosławieństwa.

Naziści i współpracujący z nimi chciwy kolekcjoner traktują Graala instrumentalnie: ponieważ daje on wieczne życie, chcą go zdobyć dla uzyskania nieśmiertelności i panowania nad światem. Graal jest dla nich narzędziem, magicznym przedmiotem, który warto posiadać.

Dostęp do ukrytego miejsca, w którym świętego skarbu strzeże wiekowy rycerz, bronią także trzy pułapki. Wydają się one nie do przejścia – zwłaszcza nazistom. Sami bezradni wobec wymogów, które dla zdobycia życia wiecznego stwarza Bóg, chcą, by drogę do Graala utorowali im inni. Posyłają więc podległych im ludzi na pewną śmierć, a gdy kolejni „ochotnicy” giną na pierwszej przeszkodzie, którą starodawne inskrypcje nazywają „Oddechem Boga”, wpadają na szatański pomysł, by zmusić do wyruszenia w niebezpieczną drogę Indianę Jonesa: śmiertelnie ranią jego ojca. Wiedząc, że rychłą śmierć ojca może powstrzymać tylko woda z zyciodajnego kielicha Graala, Indiana podejmuje ryzyko.

Siłą, która prowadzi bohatera, jest nie pragnienie zdobycia skarbu, ale bezinteresowne poświęcenie w imię miłości. Spielberg montuje na przemian obrazy Indiany przed każdą kolejną przeszkodą, i rannego ojca, który swą intensywną myślą, a właściwie modlitwą, wspomaga duchowo i intelektualnie syna, naprowadzając go na właściwe rozwiązanie i strzegąc od błędu. Synowska miłość prowadząca bohatera i chroniąca go miłość ojca wspomagają się wzajemnie, a Spielberg montażem znakomicie to wyraża.

Indiana zwycięsko pokonuje pierwszą przeszkodę – „Oddech Boga”. Miejsce to przejdzie tylko „ten, kto ukorzy się przed Panem”. Widząc pozbawione głów torsy „ochotników”, których posłali przed sobą naziści, i wspomagany duchowo przez ojca, Indiana pada na kolana; gigantyczne ostrze przelatuje ze świstem nad jego głową i śmiercionośny mechanizm zostaje zablokowany. Pierwszym stopniem do zdobycia życia wiecznego okazała się pokora.

Drugą przeszkodą, którą należy pokonać, jest „Imię Boga”. Bezpiecznie przejdzie ją tylko ten, kto owo imię poznał. Pola z literami tworzącymi Imię Boga – JAHWE, po których można przejść do Graala, ukryte są wśród podobnych pól oznaczonych innymi literami (gdy stąpnąć na te drugie, wpada się w otchłań). Indiana, mimo początkowego potknięcia, i tę próbę przechodzi zwycięsko. Potrzebna do jej przejścia okazała się wiedza, a może raczej – mądrość.

Trzecia przeszkoda wydaje się nie do przebycia – sanktuarium Graala znajduje się na przeciwległym brzegu szerokiego kanionu o niezmiernej głębokości. „Ścieżkę Boga” pokona tylko ten, kto „skoczy z głowy lwa”, albo, innymi słowy, zrobi krok w przepaść. Wymaga to bezgranicznego zaufania Bogu. Indiana desperacko staje na brzegu przepaści, robi krok w próżnię – i... natrafia stopami na niewidoczny z miejsca, w którym stał, leżący nieco niżej kamienny stopień. Okazuje się on uruchamiać mechanizm przerzucanego nad przepaścią kanionu mostu, po którym można dojść do Graala. Trzecią przeszkodę pokonać można było tylko dzięki – na pozór nierozumnej, wręcz prawdziwie wariackiej – ufności...

Życiodajny Graal ukryty jest wśród wielu innych kielichów. To kolejna obrona świętości przed tymi, którzy nie pojmują jej sensu duchowego i nie są jej godni. Chciwy kolekcjoner, któremu Indiana utorował drogę do sanktuarium, z podszeptu Elsy Schneider wybiera źle – i zamiast życia wiecznego zyskuje gwałtowną i okropną śmierć. Elsa, urodziwa nazistka, przez którą Indiana o mało nie gubi siebie i ojca (uosabia ona diaboliczny urok zła) jest jako archeolog na tyle kompetentna, by Graala rozpoznać. Jednak nie rozumie ona, że Graala nie można posiadać jak

wszelkich innych rzeczy – i to staje się przyczyną jej zguby. Indiana, który dzięki mądrości trafnie rozpoznał Graala, a dzięki miłości uratował ojca wodą podaną z życiodajnego kielicha, sam o mało nie ginie jak Elsa, w czeluściach otchłani, gdy, zapominając o wymiarze duchowym kielicha, dostreże w nim nagle jedynie gwałtownie pożądaną skarb... Z opresji wybawia go ojciec, odpłacając za uprzednie synowskie poświęcenie. Znalezienie Graala okazało się dla Jonesów odnalezieniem, zagubionej przed laty, wzajemnej ojcowsko-synowskiej miłości.

Indiana Jones i ostatnia krucjata jest z pewnością najlepszym ogniwem tetralogii Spielberga o dzielnym archeologu. Siła tego filmu tkwi bowiem nie tylko w znakomitym tempie, nieoczekiwanych zwrotach fabularnych i widowiskowych efektach specjalnych (te walory znamionują i pozostałe trzy filmy cyklu), ale przede wszystkim w symbolicznej wymowie anegdoty. Finał, a zwłaszcza sekwencja, w której Indiana pokonuje trzy pułapki, wspaniale unaocznia, jaka rolę odgrywają pokora, mądrość i ufność Bogu w dążeniu do życia wiecznego – oczywiście, jeżeli mają one oparcie w bezinteresownej miłości. A widowiskowa atrakcyjność filmu Spielberga sprawia, że dla młodego odbiorcy może być on skuteczniejszym przekaznikiem doniosłych religijnych i moralnie sensów niż niejedna szkolna katecheza.

* * *

Powyższa próba zaprezentowania jako w istotny sposób religijnych filmów, które na pierwszy rzut oka można by uznać za po prostu nie-religijne, a nawet anty-religijne (jak np. *Mleczną Drogę* Buñuela), wiąże się z moim przekonaniem o intersubiektywnej dostępności, a tym samym – weryfikowalności danych tekstualnych. Nie są te więc moje odczytania – tak mi się przynajmniej wydaje – jakimś nadwartościowaniem czy nadinterpretacją utworów. Chodziło mi po prostu o zaprezentowanie, iż w utworach, do których nikt nie dołącza etykietki „religijne”, można nieoczekiwanie znaleźć religijnego ducha i religijny ogląd świata. Inna sprawa, że anteny odbiorcze na wychwytywanie tego ducha i tych wartości w tekstach muszą być permanentnie nastawione.