

Ks. MAREK LIS  
Uniwersytet Opolski, Opole

## BIBLIA W „DEKALOGU” KRZYSZTOFA KIEŚLÓWSKIEGO I MILCZENIE TEOLOGÓW

THE BIBLE IN “THE DECALOGUE” BY KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI  
AND THE SILENCE OF THEOLOGIANs

**SUMMARY:** The television drama series *Decalogue* (1988) by Krzysztof Kieślowski is composed of ten modern tales, whose protagonists are inhabitants of housing estate in Warsaw facing the crucial ethical and religious issues: what is the meaning of life? What is suffering, fidelity, love, responsibility or faith? All the movies refer implicitly to the commandments of the Decalogue remaining obscure in the flow of the narration. Careful analysis, however, allows to perceive how Kieślowski has employed the Bible – both the Old and New Testament – either in the construction of the entire cycle and in evoking biblical figures and citations.

Unfortunately, the movies have not been widely recognized by the theologians: it is very rare that they are considered as one of the *loci theologici*. Even Pope Benedict XVI, f.e. in the apostolic exhortation *Verbum Domini* passes over masterworks of the film industry in silence, though, at the same time, he acknowledges the value of art – paintings, sculpture, poetry or music – as paths leading to God.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Biblia i kino, film, *Dekalog*, K. Kieślowski

**KEYWORDS:** Bible and cinema, movies, *Decalogue*, K. Kieślowski

Filmowy cykl *Dekalog* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego to dziesięć współczesnych opowieści, których bohaterami są mieszkańcy warszawskiego osiedla, stający wobec zasadniczych pytań: o sens, cierpienie, wierność, miłość, odpowiedzialność, wiarę. Kolejne części tego telewizyjnego cyklu w pośredni sposób nawiązują do brzmienia dziesięciorga przykazań<sup>1</sup>, niełatwo jednak rozpoznawalnych w treści filmu: w jaki sposób rodzinny dramat w pierwszej części cyklu odnosi się do zakazu oddawania czci innym bogom? Co ma wspólnego dawny romans odżywający w noc Bożego Narodzenia w *Dekalogu*, trzy z respektowaniem dnia świętego? Czy miłość – albo człowiek – może być przed-

---

<sup>1</sup> T. LUBELSKI, „Dekalog”, *Światowa encyklopedia filmu religijnego* (red. M. LIS, A. GARBICZ) (Kraków 2007) 101-103 zwięźle omawia i analizuje poszczególne filmy cyklu.

miotem kradzieży, jak sugeruje siódmy film cyklu? Uważna analiza pozwala jednak uchwycić, w jaki sposób Kieślowski i jego współscenarzysta, Krzysztof Piesiewicz, posłużyli się Biblią – Starym i Nowym Testamentem, wyrażonymi w niej normami etycznymi i religijnymi – zarówno w konstrukcji całego cyklu, jak i przez przywoływanie zawołanych cytatów biblijnych.

Niestety, to ważne dzieło, jedyny polski film doceniony w roku stulecia kina przez Papieską Radę ds. Komunikacji Społecznej i zamieszczony na liście 45 szczególnie wartościowych filmów<sup>2</sup>, nie doczekało się należnego zainteresowania rodzimych teologów: sztuka filmowa, mimo istnienia setek arcydzieł o tematyce religijnej, wciąż zbyt rzadko bywa uznawana za jeden z *loci theologici*; również Benedykt XVI, choć uznaje znaczenie sztuki – malarstwa, rzeźby, poezji czy muzyki – jako drogi mogącej prowadzić do Boga, m.in. w adhortacji apostołskiej *Verbum Domini*, pomija film zaskakującym milczeniem.

## 1. OBECNOŚĆ BIBLIJ W DEKALOGU

Na *Dekalog* składa się dziesięć godzinnych filmów, odrębnych, choć stykających się i uzupełniających opowieści interpretujących po kolei przykazania, a równocześnie dotyczących w różnej mierze pozostałych: film ósmy, o fałszywym świadectwie, to także historia o wojennej przeszłości (a więc zabijaniu) i pożądaniu dóbr materialnych (dwukrotnie pojawia się tu kolekcjoner znaczków z *Dekalogu*, *dziesięć*); w ten sposób rozbrzmiewa tu przestroga z Listu św. Jakuba – „Choćby ktoś przestrzegał całego Prawa, a przestąpiłby jedno tylko przykazanie, ponosi winę za wszystkie” (Jk 2,10). Te dziesięć ekranowych opowieści i kilkudziesięciu uwikłanych w nie pierwszoplanowych bohaterów stanowią materiał zbyt obfity, by zamknąć jego analizę na kilku stronach: ograniczę się tu do wskazania ważniejszych punktów, z których każdy może być dalej rozwijany<sup>3</sup>.

Pierwszym znaczącym śladem obecności Biblii w filmie Kieślowskiego jest sam tytuł filmowego cyklu, który nawiązuje do zapisanego w dwóch księgach Starego Testamentu Dekalogu (Wj 20,2-17 oraz Pwt 5,6-21). Już po śmierci Kieślowskiego Krzysztof Zanussi jako współproducent *Dekalogu* wspominał w jednym z wywiadów odkrywcze sięgnięcie po ten właśnie tytuł; Kieślowski

---

<sup>2</sup> „Kino w służbie religii, wartości i sztuki. Lista 45 filmów polecanych przez Papieską Radę do spraw Środków Społecznego Przekazu”, *Ukryta religijność kina* (red. M. Lis) (Opole 2002) 98.

<sup>3</sup> K. KORNACKI, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy* (Gdańsk 2011) przeprowadził staranną analizę trwającego nieco ponad 100 minut *Popiołu i diamentu* na niemal 450 stronach. Analogiczne opracowanie całego *Dekalogu* zajęłoby przypuszczalnie przeszło dwa tysiące stron.

jako pierwszy – mimo oporów przed sfilmmowaniem przykazań, o których mówił w biografii<sup>4</sup> – nazwał swój film rozpoznawalnym, jednoznacznym terminem: „Cudownym pomysłem było nazwać coś *Dekalogiem*”<sup>5</sup>.

Biblia rozpoznawalna jest w strukturze narracyjnej całego cyklu: dziesięcioro przykazań zostaje zasygnalizowanych liczebnikami w tytułach (*Dekalog, jeden* itd.), choć w samych filmach nie pojawiają się wprost brzmienia przykazań. Wyjątkiem są tu obcojęzyczne tłumaczenia tytułów dwóch kinowych wersji *Dekalogu*<sup>6</sup>: *Krótki film o zabijaniu* (czyli pełnometrażowy odpowiednik *Dekalogu, pięć*) znany jest francuskojęzycznej publiczności jako *Tu ne tueras point* (*Nie będziesz zabijał* – co dokładnie odpowiada sformułowaniu piątego przykazania; podobnie z tytułem hiszpańskim *No matarás* czy włoskim *Non uccidere*), za to *Krótki film o miłości* (pełnometrażowa wersja *Dekalogu, sześć*) znany jest włoskiej publiczności jako *Non desiderare la donna d'altri* (czyli *Nie pożądam żony bliźniego*), co przecież odnosi się nie do szóstego, lecz dziewiątego przykazania Dekalogu! Kłopoty widzów z rozpoznaniem przykazań uzmysławia już anegdota z czasu premierowych pokazów filmu na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji, gdzie zagubionym w katechizmowej niewiedzy dziennikarzom, wypytującym reżysera o związek filmów z przykazaniem, biuro prasowe festiwalu dostarczyło listę dziesięciorga przykazań<sup>7</sup>.

Warto zwrócić również uwagę na ryzyko niewłaściwej interpretacji filmów, wynikającej z błędnego rozpoznania przyjętego przez Kieślowskiego porządku przykazań. Czyni tak kilku autorów, analizujących *Dekalog*, wychodząc w swoich omówieniach z niekatolickiego układu biblijnego Dekalogu, w którym jako drugie przykazanie pojawia się zakaz sporządzania obrazów i oddawania im czci, a kolejne filmy konsekwentnie są opisywane w odniesieniu do niewłaściwego przykazania (dziesiąte w ten sposób zabrania pożądania żony bliźniego i jego własności)<sup>8</sup>.

Istotna jest struktura poszczególnych filmów, zmuszająca widza do odejścia od pozornej linearności opowiedzianej historii: *Dekalog, jeden* przybiera formę rozbudowanej retrospekcji, i to podwójnej. Opowieść o tragicznej śmierci Pawełka i ostatnich dniach jego życia jest wpisana w spojrzenie jego ciotki

<sup>4</sup> „Piesiewicz powiedział: »Trzeba sfilmmować Dekalog, powinieneś to zrobić«. Oczywiście, to jest okropny pomysł” – K. KIEŚLOWSKI, *O sobie* (opr. D. STOK) (Kraków 1999) 110.

<sup>5</sup> K. ZANUSSI, „Gesty heroiczne i nieproduktywne” [rozmowa z K. Bielas i J. Szczerbą z 24.06.1999], *Świat według Kieślowskiego. The World According to Kieślowski* (red. B. KUROWSKA) (Łódź 2011) 19.

<sup>6</sup> Zob. spis tytułów *Krótkiego filmu o zabijaniu* [www.imdb.com/title/tt0095468/releaseinfo](http://www.imdb.com/title/tt0095468/releaseinfo) oraz *Krótkiego filmu o miłości* [www.imdb.com/title/tt0095467/releaseinfo](http://www.imdb.com/title/tt0095467/releaseinfo) [dostęp 5.12.2011].

<sup>7</sup> A. INSDORF, *Podwójne życie, powtórne szanse, O filmach Krzysztofa Kieślowskiego* (przeł. A. Piotrowska) (Kraków 2001) 83.

<sup>8</sup> Zob. np. M. MAURER, *Krzysztof Kieslowski* (Herts 2000) 40; INSDORF, *Podwójne życie, powtórne szanse*, 83; S. ŽIŽEK, *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory* (London 2001) 111.

(Maja Komorowska), w początkowej sekwencji spoglądającej przez łyzy na ekran telewizora, z którego w ostatnim filmowym ujęciu definitywnie znika jej bratanek; to spojrzenie Ireny jest jednak włączone w obejmujące je – i skierowane wprost do widza, co jest nieczęstym rozwiązaniem operatorskim – intensywne spojrzenie milczącego mężczyzny w kożuchu (Artura Barcisia) znad brzegu jeziora, w którym JUŻ utonął chłopiec, JUŻ oplakiwany przez ciotkę. Większość streszczeń tego filmu nie uwzględnia tego reżyserskiego, montażowego zabiegu, zasadniczego dla właściwego zrozumienia narracji! W retrospekcji historia nie należy już do widza: opowieścią dzieli się z widzem milczący mężczyzna, „obejmujący” swym spojrzeniem retrospekcję Ireny.

Podobne zabiegi narracyjne, świadczące o reżyserskiej świadomości filmowego warsztatu, obecne są w kolejnych częściach cyklu: w *Dekalogu, dwa* widz dostrzeże *traveling utopijny*, przenoszący narrację w inny czas i miejsce, być może jedynie w sferę niespełnionych marzeń i tęsknot? W końcówce filmu niemal wizyjna sekwencja ocalenia topiącej się pszczoły, koncertu w filharmonii i nocnej rozmowy zapadającego w sen ordynatora z Andrzejem, pacjentem „wracającym stamtąd”, pozostawia wątpliwości co do jej realności, ostatecznie rozwiane dopiero w *Dekalogu, pięć* (gdzie epizodycznie pojawia się para bohaterów *Dekalogu, dwa*) oraz w *Dekalogu, osiem*, gdzie historia lekarza, ciężarnej kobiety i jej umierającego na raka męża służy jako materiał do uniwersyteckiej dyskusji na zajęciach z etyki... Podobnie ważna dla właściwego zrozumienia jest struktura w filmie piątym, szóstym, ósmym *Dekalogu*. Czyż ten sposób konstrukcji filmów nie przypomina zabiegów literackich znanych z ksiąg Starego i Nowego Testamentu, przenikających się przez cytaty i typiczność, skonstruowanych zgodnie ze specyficznymi modelami literackimi?

Echa Biblii można dostrzec w biblijnych imionach nadawanych bohaterom:

– Paweł, chłopiec z *Dekalogu, jeden*, pyta o Boga i sens życia; nie zaspokaja go odpowiedź ojca, wskazującego jedynie nieubłagane prawo rządzące życiem i śmiercią; przyciąga go odpowiedź ciotki, wskazującej na tożsamość Boga i miłości. Jest w tej postawie zachwyty miłością nie tylko cytat z Janowego Pierwszego Listu, ale chyba i z Pawłowej teologii przeciwstawiającej Prawo – Miłości oraz z tęsknoty Apostoła za Bogiem?

– Ewa w *Dekalogu, trzy* jest figurą kusicielki, kiedyś w Księdze Rodzaju grzesznie niebezpiecznej dla Adama, a w filmie dla Janusza, żonatego mężczyzny, z którym kilka lat wcześniej miała romans; wędrówka przez Warszawę w noc Bożego Narodzenia prowadzi na skraj ponownego wybuchu dawnego uczucia, nie dopuszcza jednak do niego sytuacja niemal surrealistyczna: nad ranem do mieszkania Ewy, gdzie dwoje samotnych ludzi gotowych jest do pocałunku, dzwonią mali kołędnicy. Śpiewana przez nich kołęda – przypomnienie narodzin Chrystusa, zwycięstwa Boga nad grzechem Adama i Ewy, wprowadza naruszony nieposłuszeństwem ład! Gdy o świcie Janusz wraca do domu, zastaje żonę czuwającą i domyślającą się prawdziwego powodu zniknię-

cia męża: „– Ewa? – Ewa. – Znowu będziesz wychodził? – Nie, nie będę”. Noc Bożego Narodzenia stała się dla Janusza czasem definitywnego przejścia od Ewy do umocnionej wierności małżeńskiej.

– Tomek i Magda z *Dekalogu*, sześć to postaci mające swoje archetypy w Janowej Ewangelii: ona, kobieta zagubiona w erotycznych związkach, zostaje z nich wyzwolona przez Tomka, zdolnego wyznać jej miłość bezinteresowną, nieoczekującą niczego. Tomek jest w filmie figurą Chrystusa, postacią upodobnioną do Niego przez bezinteresowność miłości i ofiarę; Kieślowskiemu udaje się w niezwykle sposób opowiedzieć historię pasyjną: z Golgotą Tomka, wyrzuceniem złych duchów z Magdy, jej poszukiwaniem ukochanego, naznaczonego niczym Chrystus – ranami na nadgarstkach.

Widz znający tekst Biblii może rozpoznać również odniesienia do cytatów biblijnych. Ciotka Irena (*Dekalog, jeden*), opowiadająca bratankowi o swej wierze w Boga, nie posługuje się teologicznymi dowodami na istnienie Boga. Wobec bezradności chłopca, pytającego, kim jest Bóg, przytula go do siebie i pyta: „– Co czujesz? – Kocham cię. – Właśnie. I On w tym jest”. On to Bóg, o którym rozmawiają – dotykalny w objęciu, obecny w przekonaniu bycia kochanym, w miłości. Czyż nie jest uzasadnione dostrzeżenie tu paralelizmu z Janowym tekstem „Myśmy poznali i uwierzyli miłości, jaką Bóg ma ku nam. Bóg jest miłością: kto trwa w miłości, trwa w Bogu, a Bóg trwa w nim” (1 J 4,16)?

W *Dekalogu, osiem*, w scenie rozmowy dwóch bohaterek – Zofii, starszej profesor etyki, i Elżbiety, badaczki dziejów Żydów ocalonych z zagłady (kobieta okazuje się tamtym dzieckiem, któremu w czasie wojny Zofia odmówiła pomocy) – pojawia się pytanie o wiarę Zofii, o dobro i zło, o ostateczną instancję etyczną. Elżbieta pyta „– A kto to ocenia? – Ten, który jest w każdym z nas. – Nie czytałam w pani pracach o Bogu...”. Kieślowski, wkładając w usta Zofii zdanie: „Ten, który jest w każdym z nas”, zapewne świadomie odwołuje się do Starego i Nowego Testamentu, symbolicznie uobecnionego przez spotkanie chrześcijanki i Żydówki. „Ten, który jest” to przecież przypomnienie Imienia Boga, objawionego Mojżeszowi: „Odpowiedział Bóg Mojżeszowi: JESTEM, KTÓRY JESTEM. I dodał: tak powiesz synom Izraela: JESTEM posłał mnie do was” (Rdz 3,14). W rozmowie dwóch kobiet, które wróciły pamięcią do okupacyjnego wydarzenia, by odsłonić i poznać skrywane motywy tamtej odmowy uratowania dziecka, pojawia się echo zapowiedzi proroka Izajasza („Oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie go imieniem Emmanuel”, Iz 7,14) przypomnianej przez Ewangelię: „Oto Dziewica pocznie i porodzi Syna, któremu nadadzą imię Emmanuel, to znaczy: Bóg z nami” (Mt 1,23)!

O którym Bogu, nieobecny w pracach profesor Zofii, myśli Elżbieta, gdy słyszy w odpowiedzi „Ten, który jest w każdym z nas”? Myśli o Bogu Izraela – JESTEM, czy o Bogu Ewangelii, zapowiedzianym przez Izajasza – Emmanuelu, będącym Bogiem z nami? Wydaje się, że w Elżbiecie – podobnie jak w jej ewangelicznej patronce, matce Jana Chrzciciela – dokonuje się spotkanie

obu Testamentów, przejście ze Starego do Nowego Przymierza. Z pochodzenia Żydówka, nosi przecież na szyi łańcuszek z krzyżykiem; później, korzystając z gościny Zofii, uklęknie w pokoju jej syna do modlitwy. Zarówno krzyżyk, jak modlitewny gest zdają się wskazywać na przyjęte przez Elżbietę chrześcijaństwo.

Biblia obecna jest w *Dekalogu* przez paralelizmy: najsilniejsze z nich to możliwość rozpoznania w kilku bohaterach filmu figur Chrystusa. Takie cechy mają Paweł i ciotka Irena w filmie pierwszym, umierający i „zmartwychwstający” Andrzej z części drugiej – upodobniony w swej agonii także wizualnie do Jezusa z obrazu *Chrystus zmarły* Andrei Mantegni, broniący zabójcę adwokat Piotr z *Dekalogu*, piątą, Elżbieta – skazane na śmierć niewinne żydowskie dziecko w ósmym filmie cyklu. Spoza porządku naturalnego pochodzi również postać grana przez Artura Barcisia – milczącego świadka kluczowych, granicznych wydarzeń, określana jako anioł (także anioł śmierci), Bóg, Chrystus, Teofanes<sup>9</sup>.

Jérôme Cottin wskazuje, że Biblia w filmach może być obecna na trzy sposoby: jako Biblia cytowana, aktualizowana lub parodiowana<sup>10</sup>. Kieślowski w *Dekalogu* Biblię aktualizuje: przesłanie starotestamentowych przykazań dotyczy współczesnego świata, który rejestruje kamerą i przedstawia widzowi; reżyser cytuje *explicitie* Biblię bardzo oszczędnie, wymagając wyostrojonej uwagi odbiorcy. Zdecydowana parodia Biblii pojawia się chyba tylko na początku filmu *Dekalog*, dziesiątą, odbiegającego swoją stylistyką komedii kryminalnej od poetyki wcześniejszych dziewięciu części, w piosence śpiewanej przez Zbigniewa Zamachowskiego, grającego rockowego muzyka: „Zabijaj, zabijaj, zabijaj i cudzołóż, cudzołóż i pożądaj przez cały tydzień, przez cały tydzień, w niedzielę bij matkę, bij ojca, bij siostrę, bij młodszego i kradnij, bo wszystko dokoła, wszystko jest twoje, wszystko jest twoje!”. Nie ma wątpliwości: to anty-Dekalog, który jednak traci swoją niepokojącą moc wobec wydarzeń dotyczących bohaterów całego cyklu. Ich dramaty wynikały przecież z nierespektowania przykazań.

## 2. NIEPOKOJĄCA OBOJĘTNOŚĆ TEOLOGÓW

Niestety, telewizyjny cykl Krzysztofa Kieślowskiego nie doczekał się w jego ojczyźnie życzliwego przyjęcia przez teologów: w pierwszych latach po

<sup>9</sup> Szczegółową teologiczną analizę możliwych figur Chrystusa i postaci granej przez A. Barcisia zob. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego* (Opole 2007).

<sup>10</sup> J. COTTIN, „Citations bibliques au cinéma”, *CinémAction* (2010) nr 134 [*Croyances et sacré au cinéma*], 101.

pojawieniu się na ekranach pominięty został niemal całkowitym milczeniem, jeśli nie liczyć pojedynczych głosów, m.in. artykułów o Jacku Bolewskiego, prawosławnego teologa Michała Klingera czy omówień publikowanych na bieżąco podczas premierowych emisji filmu przez Tadeusza Szymę w „Tygodniku Powszechnym”.

Co ciekawe, to poza Polską dość szybko pojawiły się opracowania, których autorzy podkreślali także teologiczne znaczenie dzieła Kieślowskiego: byli to m.in. ks. Gianfranco Ravasi, który zaproponował konfrontację treści kolejnych przykazań i filmów<sup>11</sup>, o. Lloyd Baugh z Papieskiego Uniwersytetu Gregoriańskiego w Rzymie, rozpoznający obecność figur Chrystusa i Opatrzności w *Dekalogu*<sup>12</sup> i podejmujący podobne wątki o. Antonio Spadaro<sup>13</sup> oraz Joseph G. Kickasola, odważnie odczytujący religijność filmów Kieślowskiego (i nazywając Teofanesem postać graną przez A. Barcisia)<sup>14</sup>.

Dla teologii i większości teologów film wydaje się albo prowokacją i zagrożeniem, które wymagają apologetycznej odpowiedzi (jak np. *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, reż. M. Scorsese, 1988), albo narzędziem, przydatnym w praktyce katechetycznej czy duszpasterskiej (tego rodzaju tendencje dotyczyły np. *Pasji*, reż. M. Gibson, 2004 oraz licznych niedługo po śmierci Jana Pawła II biograficznych filmów „papieskich”). Tu jednak pojawia się ryzyko instrumentalizacji dzieła sztuki zamiast analizy, na którą to dzieło zasługuje. Ks. Jerzy Szymik, omawiając zagadnienie *loci theologici* – termin obecny był już przed niemal pięcioma wiekami w pismach Melchiora Cano – podkreśla, że „wzrasta liczba »miejsc« traktowanych przez metodologię teologii jako »teologiczne«”. Ich przykładami są współcześnie m.in. „sztuka, środki społecznego komunikowania”, a więc również filmy<sup>15</sup>. Stopniowo pośród teologów pojawia się coraz bardziej zauważalne zainteresowanie utworami kultury, czego przejawem była m.in. zorganizowana w 2010 r. w UKSW w Warszawie międzydyscyplinarna konferencja naukowa<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> G. RAVASI, „Le grandi «Dieci Parole» del Sinai”, *Il Decalogo di Kieślowski. Riconoscimento narrativo* (red. G. Lagorio) (Casale Monferrato 1992) 169-213.

<sup>12</sup> L. BAUGH, *Imaging the Divine. Jesus and Christ-figures in Film* (Kansas City 1997), odczytuje postać Tomka z *Krótkiego filmu o miłości* jako figurę Chrystusa, zaś w *Lux in tenebris lucet* (Roma 2005) wykazuje w *Milczącym mężczyźnie* (A. Barciś) przedstawienie Boskiej Opatrzności i proponuje praktyczne wskazówki dla wykorzystania *Dekalogu* w modlitwie czy ćwiczeniach duchownych.

<sup>13</sup> A. SPADARO, *Lo sguardo presente. Una lettura teologica di „Breve film sull'amore” di K. Kieslowski* (Rimini 1999).

<sup>14</sup> J.G. KICKASOLA, *The Films of Krzysztof Kieslowski. The Liminal Image* (New York – London 2004).

<sup>15</sup> J. SZYMIK, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus* (Katowice 1994) 26-27.

<sup>16</sup> Konferencję dokumentuje zbiorowa publikacja: *Kultura wizualna – teologia wizualna* (red. W. KAWECKI, J.S. WOJCIECHOWSKI, D. ŻUKOWSKA-GARDZIŃSKA) (Warszawa 2011).

Tym bardziej niepokojąco brzmi stwierdzenie utrwalone w biografii Krzysztofa Kieślowskiego: „Kościół na razie filmami nie ma czasu się zajmować, na szczęście”<sup>17</sup>. Niestety, to zdanie wypowiedziane przez reżysera w chwili, gdy kino miało za sobą już niemal stuletnią historię i ogromny dorobek utworów o tematyce religijnej<sup>18</sup>, po kilkunastu latach nie straciło swej aktualności. Kościół – jego teolodzy – wciąż nie mają dość czasu lub wystarczającej wrażliwości na zajęcie się teologicznymi znaczeniami filmów.

Nie napawają optymizmem m.in. wypowiedzi papieża Benedykta XVI. Jego adhortacja apostolska *Verbum Domini* w trzeciej części *Verbum mundo* zawiera rozdział *Słowo Boże i kultury*. Papież dostrzega w nim znaczenie obecności Pisma Świętego w różnych formach wyrazu artystycznego: „Wielka tradycja Wschodu i Zachodu zawsze ceniła artystyczne formy wyrazu inspirowane Pismem świętym, jak na przykład sakralne sztuki figuratywne i architektura, literatura i muzyka. Mam na myśli również starożytny język ikon [...]. Cały Kościół wraz z ojcami synodalnymi wyraża uznanie, szacunek i podziw dla artystów »zakochanych w pięknie«, czerpiących natchnienie ze świętych tekstów; [...] dzięki wielu z nich w czasie i przestrzeni w jakiś sposób stały się wyczuwalne niewidzialne i odwieczne rzeczywistości” (p. 112)<sup>19</sup>. Co prawda następny punkt adhortacji *Słowo Boże a środki społecznego przekazu* przypomina, że „Słowo Boże, oprócz tego, że występuje w formie drukowanej, powinno rozbrzmiewać także poprzez inne formy przekazu”, wśród których wymieniony zostaje Internet (p. 113), to jednak papieski dokument, będący owocem XII Zwyczajnego Zgromadzenia Ogólnego Synodu Biskupów „Słowo Boże w życiu i misji Kościoła”, obradującego w październiku 2008 r., nie dostrzegł pośród form artystycznego wyrazu filmu.

Podobne niedopatrzenie pojawiło się w srodowej katechezie wygłoszonej przez papieża 31 sierpnia 2011 r. w Castel Gandolfo: „Być może zdarzyło się wam – wobec rzeźby, obrazu, wersów poezji, utworu muzycznego – doświadczyć głębokiej radości, zrozumieć, że przed wami była nie tylko materia, kawałek marmuru czy spizu, pomalowane płótno, zbiór liter czy nagromadzenie dźwięków, lecz coś większego, co »przemawia«, co jest zdolne dotknąć serca, komunikować przesłanie, podnieść ducha”<sup>20</sup>.

Rzeźba, obraz, słowo, dźwięki muzyki: przecież te elementy współbrzmiają w dziele filmowym! Filmowy obraz, nawet dwuwymiarowy, posługuje się iluzją trójwymiarowości (niczym rzeźba), dźwiękowe od końca lat 20. XX wieku kino rejestruje słowa i niosącą emocje muzykę: to właśnie dzięki technologicznym

<sup>17</sup> KIEŚŁOWSKI, *O sobie*, 148.

<sup>18</sup> Zob. np. *Światowa encyklopedia filmu religijnego* (red. M. LIS, A. GARBICZ), zawierająca omówienia 1600 filmów.

<sup>19</sup> BENEDYKT XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska „Verbum Domini”* (Kraków 2010) 115-116.

<sup>20</sup> BENEDYKT XVI, „Un alfabeto colorato”, *L'Osservatore Romano* (1.09.2011) 8.



możliwościom kinematografii te wzruszenia, o których doświadczeniu mówi papież wobec dzieł sztuki, stają się możliwe dla wielu widzów w jeszcze pełniejszy sposób dzięki filmowi.

Zaledwie kilka lat temu miliony ludzi na całym świecie z przejęciem (niejednokrotnie religijnym) oglądały *Pasję* w reżyserii Mela Gibsona (2004), a pierwsze dziesięciolecie XXI wieku przyniosło ważne ekranowe interpretacje tekstów ewangelicznych, wobec których teologia nie może zachowywać obojętności: są to m.in. filmowa wersja Ewangelii według św. Jana *Opowieść o Zbawicielu* (reż. P. Saville, 2003), inspirowane Ewangelią ekranizacje ksiązek C.S. Lewisa *Opowieści z Narnii* (reż. A. Adamson, 2005), odczytany w kluczu afroamerykańskim *Color of the Cross* (reż. J.-C. La Marre, 2006), przenoszący wydarzenia Ewangelii do współczesnej Afryki *Son of Man* (reż. M. Dornford May, 2006), beztrudno żonglujący historią i przewrotnie negujący bóstwo Chrystusa *Kod Da Vinci* (reż. R. Howard, 2006), spojrzenie na Jezusa z perspektywy islamu i Koranu w *The Messiah* (reż. N. Talebzadeh, 2007), telewizyjny miniseria *Pasja* (reż. M. Offer, 2008<sup>21</sup>).

Z pewnością te filmowe próby odczytywania Ewangelii są niekompletne, niedojrzałe, w wielu przypadkach błędne z punktu widzenia egzegezy czy chrystologii, lecz w przeciwieństwie do zbyt hermetycznych dla zwykłych ludzi i ograniczonych w swoim zasięgu traktatów teologów „profesjonalnych” to one przemawiają dziś zapewne mocniej niż tradycyjne sposoby artystycznego wyrazu, którymi od stuleci przekazywane były treści Biblii, nie wspominając o samym tekście, dzielącym los coraz mniej czytanych ksiązek. Filmowe „Ewangelie” Piera Paola Pasoliniego, Andrzeja Wajdy, Roberta Rosselliniego, Franca Zeffirellego, Krzysztofa Kieślowskiego, Mela Gibsona czy Andrew Adamsona dostępne są dla milionów widzów w kinowych salach i na domowych, często przenośnych, ekranach telewizorów, komputerów czy smartfonów.

Chciałbym raz jeszcze powtórzyć wypowiedziane w 2009 r. w Lublinie marzenie teologa zajmującego się filmem... Być może w niedalekiej przyszłości, podczas cotygodniowej katechezy środowic papież, zamknawszy kolejny rozdział rozważań poświęconych Psalmom czy Ojcom Kościoła, zapowie: „Znaczącym źródłem głębokich wzruszeń i duchowego doświadczenia są dla wielu z was popularne filmy kinowe i telewizyjne. W nowym cyklu katechez chciałbym zaproponować waszej uwadze, obok filmowych obrazów Jezusa, dramat poszukiwania Boga i wiary w dziełach Ingmara Bergmana, ciężar wyborów etycznych w twórczości Krzysztofa Zanussiego, jedność wiary i życia według Ermanna Olmiego, a następnie współczesne trudności przeżywania Bożych przykazań w świetle filmów Krzysztofa Kieślowskiego”.

Mam nadzieję, że moja fantazja nie jest zbyt śmiała.

---

<sup>21</sup> Najnowsze filmy chrystologiczne mają być przedmiotem konferencji „Kinematograficzne transformacje Ewangelii” planowanej na koniec października 2012 r. na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Opolskiego.