

Krzysztof KORNACKI

WIZERUNEK BOGA I ZAŚWIATÓW W KINIE WSPÓŁCZESNYM

Nie bez kozery używano czasem zasłużonego dla chrześcijaństwa określenia „witraż” jako poznawczej metafory służącej do opisania dzieł niejednorodnych w zakresie ontologii świata przedstawionego. Poszczególne fragmenty tego rodzaju filmu są jak witrażowe szybki: złączone w całość tworzą wprawdzie sensowny obraz, ale niezbywalną jego cechą jest obecność „metalowych szwów”, które spajają poszczególne „szkiełka” – sceny i sekwencje. W ontycznych pęknięciach diegezy nie ukazuje się Bóg, lecz kultura.

Chciałbym opisać pokrótce dominujące w sztuce filmowej ostatnich dwóch dekad sposoby prezentacji Boga i tego, co boskie, czyli tych sfer, którymi zajmuje się teologia dogmatyczna. Osobno omówię tak zwane figury Chrystusa, rzutując one bowiem przez analogię na wizerunek boskiej transcendencji i jej przymiotów. W pamięci mieć będę twórczość dawnych mistrzów kina religijnego i metafizycznego (Andrieja Tarkowskiego, Roberta Bressona, Ingmara Bergmana), którzy umilkli w latach osiemdziesiątych; z ekranów kin schodzi ostatni film Tarkowskiego *Ofiarowanie*¹, jak łabędzi śpiew brzmi *Dekalog*² Krzysztofa Kieślowskiego. Epoka sztuki filmowej afirmującej materialny wymiar rzeczywistości jako epifanię tajemnicy przemija i – przynajmniej w obrębie kina zachodniego – ten nurt kina przesuwają się na margines. Wspomniani twórcy, posługujący się minimalistycznym, ascetycznym stylem, wierzyli w powagę i (lub) realność Transcendencji, dlatego rzadziej ją pokazywali, zdecydowanie częściej zaś – jedynie sugerowali³. Deus w tych filmach rzeczywiście był absconditus.

Nie angażując się nadmiernie w metodologiczne dyskusje dotyczące kina współczesnego – uwikłane w kategorię filmowego postmodernizmu, który także będzie punktem odniesienia dla niniejszych rozważań⁴ – chciałbym zwrócić

¹ *Offret*, Szwecja–Francja–Wielka Brytania, 1986.

² Polska–RFN, 1988 (premiera 1989).

³ Paul Schrader nazwał ten styl adekwatnie do przedmiotu opisu – stylem transcendentalnym. Zob. P. S c h r a d e r, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1972.

⁴ Zjawisko filmowego postmodernizmu próbowali w sposób syntetyczny opisać (ograniczam się do polskich autorów) między innymi: T. M i c z k a, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992; A. Z a l e w s k i, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa 1998; A. L e w i c k i, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

uwagę na kilka wybranych cech sztuki filmowej tego okresu w jej relacji do chrześcijańskiego pojmowania transcendencji. W filmach tych następuje alegoryzacja zaświatów oraz antropomorfizacja Transcendencji wyrażająca się przez psychologizację pojmowania Boga i sakralizację miłości. Dyskurs religijny ulega „popularyzacji”, w opracowaniu tematu religijnego dominuje kino gatunków lub swoista ponowoczesna „pop-awangarda”, twórcy często sięgają po wzorce kina gatunków dla wyrażenia swoich artystycznych ambicji. Dokonano również znacznej redukcji zaświatów do poziomu fantastyki (a na zapleczu tego zjawiska nastąpiła zmiana statusu obrazu filmowego pod wpływem rewolucji cyfrowej); popularność uzyskało myślenie apokryficzne, a to, co boskie, osadzono w religijnym patchworku New Age.

Powyższe wątki będą się w tekście stale przeplatać; rozdziały wskazują jedynie problemową dominantę.

ZASADA ALEGORII I FILMOWE WITRAŻE

Andrzej Zalewski dostrzegł tendencję do „rozlewania się” topiki religijnej na gatunki, których dotychczas z metafizyką nie kojarzono⁵. Tę amplifikację ocenił jako widomy objaw zeświecczenia kultury. Szukając inspiracji w rozważaniach Waltera Benjamina, Zalewski pisał o „procesie alegoryzacji treści duchowych w miarę oddalania się od ich początku”⁶. „Zasada alegorii” oznacza, że topika i wątki metafizyczne (bądź religijne) stają się tylko zeświecczonym religijnym emblematem, czytelnym wprawdzie na poziomie rozumowej (kulturowej) identyfikacji, ale wypranym z tego, co transcendentne⁷. Kino ostatnich dekad sięga często i z łatwością po to, co boskie, albowiem to „coś” przestało być boskie. Kino stało się ekranem transcendencji „w jej reanimowanym, posthistorycznym trwaniu”⁸.

Oceniając tendencję do alegoryzacji, cytowany autor wskazywał jednocześnie na trudności z asymilacją wątku metafizycznego przez niektóre formuły gatunkowe. „Wydaje się, iż sprawą przesądzającą o alegorycznym charakterze filmu transcendentalnego jest wyraźna niewspółmierność metafizycznego wątku w stosunku do wyznacznika gatunkowego, tematyki i sposobu obrazo-

⁵ Tematy religijne pojawiają się w takich gatunkach, jak na przykład westerny, komedie, komedie romantyczne czy filmy gangsterskie. Zob. A. Z a l e w s k i, *Zasada alegorii. Wątki metafizyczne we współczesnym kinie popularnym*, „Studia Filmoznawcze” 2000, nr 21, s. 7-23.

⁶ Tamże, s. 7.

⁷ Olivier Clément pisał: „Artyści, którzy uważają się za wyzwolonych z chrześcijaństwa, wykorzystują chrześcijaństwo jako wspaniałą magazyn obrazów” (O. C l é m e n t, *Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa*, tłum. H. Paprocki, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 38).

⁸ Z a l e w s k i, *Zasada alegorii*, s. 11.

wania obowiązującego w utworze”⁹. Ta diagnoza o niewspółmierności światów (niebiańskiego i doczesnego) dotyczy, w moim mniemaniu, nie tylko kina gatunków, ale także tego, które uważano w ostatnim okresie za autorskie. Dla obu typów kina charakterystyczne jest ontyczne rozdarcie diegezy (świata przedstawionego), które nie służyło ekranowym przedstawieniom zaświatów.

Przykładów jest wiele. Dla tej strategii charakterystyczny był już *Zły porucznik*¹⁰ Abila Ferrary, film skądinąd oceniany przez wielu krytyków jako poruszający obraz nawrócenia grzesznika. Bóg został wciągnięty do naturalistycznej diegezy, gdy bohater – policjant uzależniony od brudnego seksu, narkotyków i korupcji – przeklinał stojącego przed nim w kościele Chrystusa, który pokazany został stereotypowo, jak na świętym obrazku. Problemem tego filmu nie były rzucane bluźnierstwa, ale napięcie, skrajny kontrast między naturalizmem a providencjalizmem. Nie inaczej było w „klasyku” kina postmodernistycznego *Pulp Fiction*¹¹ Quentina Tarantino. Z realistyczną i brutalną poetyką kina gangsterskiego kontrastuje tutaj motyw tajemniczo błyszczącego obiektu w walizce (którego widz ostatecznie nie poznaje), przedmiotu zaciekłych sporów interpretacyjnych.

Kolejnego bardzo symptomatycznego (i głośnego) przykładu dostarczył obraz *Przełamując fale*¹² Larsa von Triera. Najważniejsze jest tu słynne zakończenie filmu: niebiańskie dzwony zza chmur. W ich blasku i dźwięku wszystko, co działo się wcześniej, zwłaszcza rozmowy głównej bohaterki Bess z Bogiem (logika fabuły wskazywała wcześniej, że Bess rozmawiała ze sobą, odpowiednio modulując głos), późniejsza jej ofiara przypominająca tę pamiętną, na Golgocie, wszystko to – dzięki finałowemu cudowi – nabrało nominalnie niezemskiego charakteru. Paradoks polega na tym, że ukazana w finale ingerencja zaświatów była niedopasowana do gatunku, utrzymana w oleodrukowym, cudownościowym stylu, bardziej przystającym do produkcji fantasy niż do dramatu psychologicznego, ku któremu film wyraźnie dryfował (z paradokmentalnym – à la kamera rodzinna – stylem wizualnym)¹³. Podobne niedopasowanie widoczne jest w głośnym *Dogmacie*¹⁴ Kevina Smitha, gdzie występuje kontrast pomiędzy nominalnym statusem bohaterów opowieści (a mamy tutaj

⁹ Tamże, s. 9.

¹⁰ *Bad Lieutenant*, USA, 1992.

¹¹ USA, 1994.

¹² *Breaking the Waves*, Dania–Francja–Holandia–Islandia–Norwegia–Szwecja, 1996. Film ten miał być wyrazem nawrócenia reżysera – von Trier przyjął wcześniej chrzest.

¹³ Von Trier pozostał zresztą konsekwentny: w *Antychryście* (*Antichrist*, Dania–Francja–Niemcy–Polska–Szwecja–Włochy, 2009), ostatnim w momencie pisania tych słów jego filmie, psychodrama, jaką fundują sobie bohaterowie po tragicznej śmierci swego dziecka, ustępuje nagle, ni stąd, ni zowąd, konwencji horroru, a wysłannikiem szatana staje się w tym filmie... gadający lis.

¹⁴ *Dogma*, USA, 1999.

niemal całe niebiosa: Boga, armię archaniołów i aniołów, diabła, trzynastego – czarnoskórego – apostoła, proroków) a ich subkulturową materializacją: zachowaniem, mową i strojem (sposobem bycia niedorozwiniętych lub nadpobudliwych nastolatków mówiących slangiem pełnym skatologicznych określeń). Kontrast ten budzi zakłopotanie płynące z kompletnej nieprzystawalności światów: boskiego i młodzieżowego, skatologii i eschatologii. To typowe przykłady postmodernistycznej coincidentia oppositorum – zbyt silnej, by nie zmusić do dystansu wobec opisywanej historii¹⁵.

Nie bez kozery używano czasem zasłużonego dla chrześcijaństwa określenia „witraż” jako poznawczej metafory służącej do opisania dzieł niejednorodnych w zakresie ontologii świata przedstawionego¹⁶. Poszczególne fragmenty tego rodzaju filmu są jak witrażowe szybki: złączone w całość tworzą wprawdzie sensowny obraz, ale niezbywalną jego cechą jest obecność „metalowych szwów”, które spajają poszczególne „szkiełka” – sceny i sekwencje. W ontycznych pęknięciach diegezy nie ukazuje się Bóg, lecz kultura.

ANTROPOMORFIZM ALBO ODWRÓCONA PARABOLA

W kinie współczesnym powszechnie antropomorfizowano chrześcijańskie niebo. I to poczynając od podstawowego poziomu, czyli statusu fabularnego bohaterów historii świętej. Przybierali oni postać ludzką, a zaświaty ulegały prezydentyzmowi. O ile jeszcze w odniesieniu do aniołów lub diabła było to zrozumiałe, o tyle „ucieleśnienie” Boga Ojca, jego wygląd i zachowanie to *signum temporis*. Raz jest to nobliwy starzec ze skłonnością do sięgania po miotłę – jak w filmie *Bruce Wszchemogący*¹⁷; innym razem – w *Dogmacie* – to pocieszny staruszek ze słabością do golfa, choć pod tą powłoką ostatecznie ukryta jest Pani-Bóg, rozbrykana dziewczyna w kolorowych szortach pod białą sukienką. Bóg dużo częściej przypomina wielkiego szefa, zwykle oddalonego od swego ziemskiego personelu. I tak jak człowiek, cierpi na depresję, zamierza odpocząć od ludzi¹⁸, abdykować¹⁹ lub już to zrobić²⁰. Ta fala ucłowieczania Boga – przede wszystkim w filmach popularnych (choć nie tylko) – jest z jednej strony wyrazem zażyłości, jaka powstała między kulturą a Bogiem, który

¹⁵ Zalewski pisał: „Niesamowitość jest jak kostka masła nie rozprowadzona po powierzchni wydarzeń” (*Zasada alegorii*, s. 14).

¹⁶ Por. L e w i c k i, dz. cyt., s. 69-71.

¹⁷ *Bruce Almighty*, USA, 2003, reż. T. Shadyac.

¹⁸ *Bóg jest Brazylijczykiem (Deus é Brasileiro)*, Brazylia, 2003, reż. C. Diegues.

¹⁹ *Sin noticias de Dios*, Francja–Hiszpania–Meksyk–Włochy, 2001, reż. A. Díaz Yanes.

²⁰ *Angels in America*, USA, 2003, reż. M. Nichols.

bardzo rzadko wzbudza fascynację bądź grozę²¹, z drugiej zaś – formą uniwersalizacji „gorących” kwestii światopoglądowych i ideologicznych.

We współczesnym kinie do niedawna obowiązywała zasada odwróconej paraboli (przypowieści). Parabola, gatunek literacki mający źródło w przekazie biblijnym, poprzez opowieść o rzeczach doczesnych odnosił się do przymiotów Boga i nieba. W kinie ostatnich dwóch dekad da się natomiast zauważyć tendencję odwrotną: prezentuje się losy bohaterów wywodzących się z zaświatów (np. Boga, anioła czy diabła) w celu dowartościowania kondycji człowieka i spraw doczesnych²². Ta strategia twórcza uwzniośla to, co codzienne i doraźne, przydaje górnolotnej sankcji laickiej etyce, uniwersalizuje diagnozy społeczne i kulturowe. W takich sytuacjach „elementy religijne wpływają na charakter jakości, którymi utwór chce oddziaływać, np.: radość, tragizm nabierają innego znaczenia, poszerzenia w perspektywach nadprzyrodzonych”²³. Tytułem przykładu: w *Ewangelii według Harry’ego*²⁴ Lecha Majewskiego pamflet na cywilizację przemysłową uszlachetniono, odwołując się do biblijnego kontekstu. W filmie *Między piekłem a niebem*²⁵ Vincenta Warda uświęcono ziemską miłość (kochający mąż zstępował z nieba do piekła po żonę samobójczynię, i to wbrew niebiańskim zakazom). W miniseriale *Anioły w Ameryce* dokonano sakralizacji cierpienia homoseksualistów chorych na AIDS (główny bohater – znalazłszy się w niebie – w słowach pogardy wyrzucał Bogu, że pozostawił człowieka samotnego z jego bólem). Z kolei Marek Koterski w obrazie *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*²⁶ dokonał patetyzacji pijackiego cierpienia, odwołując się do kontekstu pasyjnego. Przykłady można by mnożyć.

Na gruncie kina autorskiego dobrego przykładu alegoryzacji dostarczają filmy prezentujące figurę Boga, takie jak między innymi *Trzy kolory: Czerwony*²⁷ Kieślowskiego, *Truman Show*²⁸ Petera Weira, *Czysta formalność*²⁹ Giu-

²¹ „Bóg jako absolut zostaje ośmieszony, sprowadzony do ludzkiego wymiaru” (K. K r z a n, *Ekstaza w wersji pop. Poszukiwania mistyczne w kulturze popularnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 50).

²² Wyjątkiem są filmy z gatunku fantasy, zwłaszcza „czytane” przez pryzmat chrześcijańskiej teologii serie *Władca pierścieni* i *Opowieści z Narni*. Zob. syntetyczne ujęcie zagadnienia: ks. M. L i s, hasło: „Opowieści z Narni”, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. ks. M. Lis, A. Garbicz, Biały Kruk, Kraków 2007, s. 380n.; Ch. G r a b o w s k i, hasło: „Władca pierścieni”, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 583-585.

²³ E. M o d r z e j e w s k a, *Inspiracja ewangeliczna w kinie*, w: *Kino i religia*, red. E. Modrzejewska, M. Ray-Ciemiega, Dom Wojska Polskiego w Warszawie–Filmoteka Polska w Warszawie–DKF „Feniks” w Olsztynie, Warszawa 1987, s. 72.

²⁴ *Gospel according to Harry*, Polska–USA, 1993 (premiera 1994).

²⁵ *What Dreams May Come*, Nowa Zelandia–USA, 1998.

²⁶ Polska, 2006.

²⁷ Francja–Polska–Szwajcaria, 1994.

²⁸ USA, 1998.

²⁹ *Una pura formalità*, Francja–Wielka Brytania–Włochy, 1994.

sepego Tornatore, *Historie miłosne*³⁰ Jerzego Stuhra czy – w jakimś stopniu – *Matrix Reaktywacja*³¹ Andy’ego i Larry’ego Wachowskich. Były to materializacje sił determinujących życie człowieka (w aspekcie losu lub funkcjonowania społeczeństwa), wszystkie pozostające na poziomie filozoficznych lub socjologicznych analogii, jako luźne nawiązania do idei architekta ludzkiego świata czy boga deistów. Bohaterowie posiadali wprawdzie przymioty powszechnie kojarzone z Bogiem osobowym, ale zamieszkiwali jedynie sztuczne światy lub „niebo alegorii i paraboli”³².

W tak jednoznaczny sposób nie można natomiast zinterpretować współczesnych filmów prezentujących figury Chrystusa, czyli postaci, „które w analogiczny, metaforyczny sposób przypominają istotne cechy Chrystusa i jego odkupieńczej misji”³³. Łatwo (czasem zbyt łatwo³⁴) dopatrzeć się takiej analogii w odniesieniu do bohaterów niewinnie cierpiących, czyniących ofiarę ze swego życia lub wybawiających (w ten lub inny sposób) ekranową społeczność. W tej strategii celowali zwłaszcza Skandynawowie, co jest jakimś nawiązaniem do filmowej tradycji tego regionu³⁵. Ale w niektórych przynajmniej przypadkach można mówić o teologicznej uzurpacji, która znowu prowadzi w stronę antropomorfizacji i odwróconej paraboli. Problem jest o tyle istotny, że relacja: „żywot Chrystusa–życie bohatera” jest relacją obustronną. Przymioty ekranowych protagonistów (często bardzo sugestywnych) mogą bowiem wpływać na identyfikację boskiego wzoru (zwłaszcza wobec niepogłębionej wiedzy religijnej).

W obu wspomnianych obrazach von Triera³⁶ figury Chrystusa są pozorne i (lub) przewrotne. W *Przełamując fale* Bess gotowa była na ponizienie, oddając się innym mężczyznom na żądanie sparaliżowanego męża. Chrześcijańska

³⁰ Polska, 1997.

³¹ *The Matrix Reloaded*, Australia–USA, 2003.

³² Dobrym sposobem na „uszlachetnienie” dzieła jest nawiązanie w tytule do historii świętej, nawet jeśli opowieść nie ma nic – albo niewiele – wspólnego z religią, jak w filmie *Maria łaski pełna* (*Maria Full of Grace*, USA–Kolumbia, 2004, reż. J. Marston); tworzenie analogii jest oczywiście stałą strategią kina katastroficznego, czego przykładem może być *Armageddon* (USA, 1998, reż. M. Bay) czy *Dzień zagłady* (*Deep Impact*, USA, 1998, reż. M. Leder). Nie wyklucza to możliwości analogicznego odczytywania tej opowieści i dedukowania z niej religijnych znaczeń. Zob. ks. M. Lis, *Elementy biblijne w filmach niebiblijnych*, w: *Ukryta religijność kina*, red. ks. M. Lis, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 77-95.

³³ Ks. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007, s. 46.

³⁴ Przestrzegal przed tym Paul Coates w artykule *To może być Jezus. O Chrystusie i figurach Chrystusa* (tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 14-35).

³⁵ Tytułem przykładu można wskazać: *Przełamując fale* i *Dogville* (Dania–Finlandia–Francja–Holandia–Japonia–Niemcy–Norwegia–Szwecja–USA–Wielka Brytania–Włochy, 2003) von Triera, *Jak w niebie* Kaya Pollaka (*Så som i himmelen*, Szwecja, 2004), *Jabłko Adama* Andersa T. Jensena (*Adams æbler*, Dania–Niemcy, 2005).

³⁶ Niektórzy dopatrują się tej figury także w *Idiotach* i *Tańcząc w ciemnościach*. Por. Coates, dz. cyt., s. 27n.

droga do świętości (*imitatio Christi*) i *ethos* chrześcijańskiej miłości małżeńskiej wykluczają sytuację, w której cel osiąga się, popełniając zło, łamiąc przykazania Dekalogu³⁷. Z kolei w *Dogville* analogia między Grace a Chrystusem płynie z przymiotów charakteru głównej bohaterki: jest ofiarna i oddana innym. Ale – pogardzana przez społeczność małego miasteczka – ściąga na nią krwawą zemstę. Film staje się więc finalnie głosem niewiary w społeczny wymiar świętości (mieszkańcy dzięki postawie Grace nie stają się lepsi). Z kolei pastor, bohater *Jabłek Adama*, to współczesny Hiob (wiadomo, że w tradycji chrześcijańskiej ten ostatni uznawany jest za prefigurację cierpiącego niewinnie Chrystusa). Wzbudza jednak niepokój jego stan psychiczny będący konsekwencją tragedii, które go spotkały (był gwałcony w dzieciństwie przez ojca, tragicznie zmarły jego siostra i żona, syn jest upośledzony). Ewangeliczne wprost miłosierdzie, które okazuje bliźnim, nosi znamiona klinicznego wyparcia, czego efektem jest samooszukiwanie (nie chce dostrzegać zła wyrządzanego przez innych).

Zastanawiające jest, jak często figury Chrystusa kojarzone są we współczesnym kinie z psychicznymi dolegliwościami lub chorobliwym rozchwianiem. Takie wrażenie pozostaje nawet po obejrzeniu *Jak w niebie*, choć wizja wspólnoty połączonej dzięki muzyce braterskimi więzami jest niezwykle sugestywna³⁸. „Nasza cywilizacja – pisał Olivier Clément – nie jest ani materialistyczna, ani duchowa, jest psychiczna”³⁹. Zamiast dawnej walki pomiędzy marksizmem a spirytualizmem, jest zwycięstwo psychologii⁴⁰. Bardzo często zaś – permanentna ekranowa psychoterapia. Bóg to terapeuta, a niebo to wielka kozetka.

³⁷ Tadeusz Szczepański pisał – zwracając uwagę na drastyczny erotyzm o sadomasochistycznym zabarwieniu – że „przewodnikiem nie jest objawiony Chrystus [...] ale markiz de Sade” (T. S z c z e p a ń s k i, *Dreyer i von Trier: perwersyjne dziedzictwo*, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002, s. 215).

³⁸ Jak pisał Tadeusz Sobolewski: „Film jest czymś w rodzaju terapeutycznego seansu, któremu warto się poddać” (hasło: „*Jak w niebie*”, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 200).

³⁹ C l é m e n t, dz. cyt., s. 37.

⁴⁰ Swoistą psychologizację religii można zauważyć także w recepcji filmów o tematyce religijnej. Wskazuje na to zarówno „przeszacowanie” subiektywnego (podmiotowego) komponentu religii – czyli przeżycia religijnego – kosztem dogmatów i wszelkich instytucji kościelnych, jak i zacieranie znaczeniowych granic pomiędzy pojęciami odwołującymi się do doświadczenia religijnego („religijny”, „religijność”, „wiara”, „duchowy”, „wewnętrzny”, „sakralny” czy „metafizyczny”). Dobrego przykładu dostarczyła już krytyczna recepcja *Dekalogu* Kieślowskiego. Uderzała łatwość, z jaką zacierano różnicę pomiędzy wrażliwością metafizyczną z jednej strony a wiarą z drugiej. Jeśli dla przykładu religijność pojmujemy jako „troskę ostateczną” (sformułowanie Paula Tillicha, powtórzone przez Tadeusza Sobolewskiego w kontekście twórczości Kieślowskiego – *Troska ostateczna. Uwagi o społecznym kontekście kina Krzysztofa Kieślowskiego*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 1997, s. 114) – co oznacza szczególną wrażliwość jednostki na sprawy ostateczne – to każdą wewnętrzną dyspozycję metafizyczną człowieka, która skłania go do stawiania pytań granicznych, utożsamić można z wiarą. Tymczasem wrażliwość ta nie musi prowadzić do wyznawania wiary.

Za objaw radykalnej „terapeutyzacji” Boga uznać można także wspomniany film *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*. Tworzenie analogii pomiędzy misją odkupieńczą Chrystusa a chorobą alkoholową, która przechodzi „z ojca na syna”, rozciąganie figury Chrystusa na wszystkich bohaterów (wszyscy jesteśmy Chrystusami – w jakim sensie?), rozmywanie odpowiedzialności i winy, a wszystko to w oparciu o przeżycia samego autora (momentami ekshibicjonistyczne) – oto modelowa religijna sztukoterapia.

SAKRALIZACJA MIŁOŚCI

„Wino, śmiech, usta kobiety, zabawy pierworodnego syna na twoich kolanach – wszystko jest dobre. My, aniołowie – nie uwierzyłybyś, ale w niebie często pochylamy się w dół, patrzymy na ziemię i wzdychamy”⁴¹. Ta wizja zazdrości aniołów o człowieka, o jego cielesność i wolność, zmaterializuje się w kinie współczesnym. Najbardziej bowiem kompleksową tendencją do antropomorfizacji zaobserwować można na przykładzie „filmów anielskich”, w większości przypadków melodramatów lub komedii romantycznych. Od czasu głośnego filmu Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem*⁴² z roku 1987 (jeden z aniołów zakochuje się w kobiecie, postanawia zyskać ludzką naturę i cel osiąga) Boży posłańcy dość mają swojej anielskiej natury. „Upadek anioła w człowieka, o którym opowiada film, to być może nieco przewrotna próba godzenia człowieka z jego śmiertelną naturą, szukanie dowodu na to, że skończoność może nie tylko ograniczać, ale i otwierać. Jednak w tym, że to właśnie anioł ma wyrzekać się swojej niebiańskiej kondycji, a nie człowiek swojej, zawiera się chyba istotny znak naszej gubiącej sacrum kultury”⁴³. Na fali popularności tematu nastąpił prawdziwy wysyp filmów anielskich. Tytułem przykładu można wymienić *Miasto aniołów*⁴⁴ Brada Silberlinga, *Michael*⁴⁵ Nory Ephron, *Żona pastora*⁴⁶ Penny Marshall, seriale *Dotyk anioła*⁴⁷ czy *Anioły w Ameryce*; w Polsce zaś *Anioł w Krakowie*⁴⁸ i sequel *Zakochany anioł*⁴⁹, oba Artura Więcka. Anioł zmienił się więc w kinie w kochanka bądź pocieszyciela-terapeutę. Jako ten

⁴¹ N. K a z a n t z a k i s, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, tłum. J. Wolff, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1992, s. 404.

⁴² *Himmel über Berlin*, Francja–RFN.

⁴³ K. J a b ł o ń s k a, hasło: „*Niebo nad Berlinem*”, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 350.

⁴⁴ *City of Angels*, Niemcy–USA, 1998. Jest to – o całe niebo gorszy – remake filmu Wendersa.

⁴⁵ USA, 1996.

⁴⁶ *The Preacher's Wife*, USA, 1996.

⁴⁷ *Touched by an Angel*, USA, 1994-2003, reż. J. Masius.

⁴⁸ Polska, 2002.

⁴⁹ Polska, 2005. Na plakacie umieszczono podtytuł „...czyli jak zdobyć kobietę”.

pierwszy korzysta z dobrodziejstw „upadku w cielesność”, którą to tendencję dosadnie puentował Jerzy Szyłak: „W historiach opowiadanych dzisiaj anioły najczęściej upadają na Ziemię. W dawnych opowieściach anioły również upadały, dziś jednak robią to w łóżkach. I robią to z przyjemnością”⁵⁰. W *Aniołach w Ameryce* Boży posłaniec przez swoją obojnaczość (którą skonsumował zresztą raz z mężczyzną, raz z kobietą) stał się nawet patronem homoerotycznej odmienności. Z kolei jako terapeuta ekranowy anioł wiarygodny jest tylko wtedy, gdy przyobleka się w ciało „jak najbliższe człowieka, najlepiej z całym arsenałem ludzkich przywar i słabostek, bo tylko wtedy jego nosiciel jest dla swojego podopiecznego wiarygodnym pocieszycielem”. Przy czym człowiek potrzebuje „doradcy, ale broń Boże nie głosiciela zbawienia”⁵¹.

„Nawet katolicyzm głosi powszechne hasło: «Bóg jest miłością». Już nie władcą, królem, panem, a trudnym do zdefiniowania uczuciem o przeróżnych wymiarach i formach”⁵². Kino współczesne wyciągnęło radykalne wnioski z postawionej powyżej diagnozy. Nastąpił w nim proces odwrotny do „amoryzacji” Boga – sakralizacja miłości w różnych doczesnych jej odmianach, poczynając od szlachetnego humanizmu (braterstwa), poprzez władzę amora po seks (w różnych konfiguracjach płciowych). Dobrego przykładu dostarczył już opisany nurt „kina anielskiego”. W tym samym czasie, co paradygmatyczny dla filmowej angelologii film Wendersa powstawał *Dekalog* Kieślowskiego, który odegrał równie dużą, jeśli nie większą rolę na polu sakralizacji miłości we współczesnym kinie. Oba projekty – nominalnie odwołujące się do religijnego porządku świata – faktycznie były wyrazem metafizycznego osamotnienia człowieka końca wieku (porażał egzystencjalny smutek obu projektów). *Dekalog* powstawał z intencją neutralizowania znaczeń religijnych Dekalogu. „Jeślibym już musiał koniecznie sformułować przesłanie *Dekalogu* – mówił Kieślowski – brzmiałoby ono mniej więcej tak: żyj uważnie, rozglądaj się wokół siebie, popatrz, czy tym, co robisz, nie sprawiasz innym kłopotu, nie wyrządzasz krzywdy, nie wywołujesz bólu”. A nieco dalej dopowiadał: „Każdy wie, jak kończy się najważniejsze przykazanie: «a bliźniego swego jak siebie samego»”⁵³.

⁵⁰ J. S z y ł a k, *Biseksualne anioły i inne takie drobiażdżki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 82.

⁵¹ J. G o l i ń s k a, *Anioły mieszkają w Wisconsin*, „Dialog” 2004, nr 5, s. 171.

⁵² K r z a n, dz. cyt., s. 50.

⁵³ Paradoks krótkich filmów Kieślowskiego polegał na tym, że realizowane z intencją neutralizowania konfesyjnego zaplecza, o znaczeniu biblijnego Dekalogu, jego etycznych nakazów, mówiły więcej niż niejeden deklaracyjny przekaz. Przez cały *Dekalog* biegnie bowiem poziomy „wektor miłości” (jako problemowa dominanta), który sprawia, że cykl Kieślowskiego jawi się jako głębokie odczytanie biblijnych Dziesięciu Przykazań przez nowotestamentowy pryzmat przykazania miłości (zgodnie ze słowami Świętego Pawła: „Miłość jest doskonałym wypełnieniem Prawa”). Por. K. K o r n a c k i, „*Dekalog*” a *Dekalog*, „Kino” 2003, nr 12, s. 81n.

Opuszczenie to jest symptomatyczne, wiadomo bowiem, jakie owo przykazanie (najważniejsze w Nowym Testamencie) ma źródło.

Silny akcent położony w twórczości Kieślowskiego na braterską miłość, przy jednoczesnej redukcji tego, co stanowi jej ontyczną podstawę (Boga jako prawodawcy⁵⁴), uczynił z Kieślowskiego „apostoła świeckiego humanizmu”⁵⁵. I prowadził do sakralizacji, przebóstwienia miłości, do uczynienia z niej etycznej sankcji ludzkiego życia i ostatniego przyczółka idealizmu w zeświecczonej rzeczywistości. Nie przypadkiem więc w finale *Niebieskiego* – filmu przepelnionego bezgranicznym pesymizmem – pojawia się Hymn o miłości (zob. 1Kor 13), ale raczej jako świeckie prawidło dla „urządzenia” Europy. Jego śladem pójdą później inni „apostołowie humanizmu”, którzy jedynie pretekstowo odniosą się do Biblii w filmach będących de facto dramataми psychologicznymi i na tym poziomie zwykle pozostających⁵⁶. Spadkobiercą Kieślowskiego okaże się także – na gruncie polskim – Jerzy Stuhr, który w takich filmach, jak *Historie miłosne*, *Tydzień z życia mężczyzny*⁵⁷ czy *Pogoda na jutro*⁵⁸, znów uczyni miłość centrum świata, skonstruowanego w oparciu o pretekstowo zaledwie przywołane religijne atrybuty⁵⁹. Najsilniejszą chyba pochwałą potęgi miłości był wspomniany już niezwykle film Vincenta Warda *Między piekłem a niebem*, a także obraz Larsa von Triera *Przetłumując fale* o szaleńczej miłości bohaterki do męża (a i jego miłość była chorobliwa).

TEODYCEA W JĘZYKU POPKULTURY

Dziś można już mówić o syndromie „popularyzacji” kultury, w tym o przenoszeniu wszelkich publicznych dyskusji (także o Bogu) do obszaru kultury

⁵⁴ W *Dekalogu* nie ma Boga osobowego, co najwyżej – jak w *Dekalogu, jeden* – są ikony Absolutu, do „wrót” których, na „skraj ciemności”, reżyser nas doprowadza. Por. M. K l i n g e r, *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, s. 51-58.

⁵⁵ K. S k u t s k i, *Krzysztof Kieślowski: apostoł świeckiego humanizmu w nowej Europie*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2008, s. 197-216.

⁵⁶ Na przykład *Niebo* (*Heaven*, Francja–Niemcy–Wielka Brytania–Włochy, 2002, reż. T. Tykwer) czy *Piekło* (*L'enfer*, Belgia–Francja–Japonia–Włochy, 2005, reż. D. Tanović).

⁵⁷ Polska, 1999.

⁵⁸ Polska, 2003.

⁵⁹ Modelowym przykładem jest tutaj wątek księdza, który dowiedziawszy się, że jest ojcem, rezygnuje ze swego powołania. Takie frontalne konfrontacje osób duchownych lub wynoszonych na ołtarze świętych z powinnością wobec rodziny to częsty motyw kina, czego przykładem może być *Trzeci cud* Agnieszki Holland (*The Third Miracle*, USA, 1999) czy *Czas religii* Marca Bellocchia (*Ora de religione. Il sorriso di mia madre*, Włochy, 2002). Sakrament kapłaństwa i (lub) świecka świętość są tutaj na cenzurowanym, a twórcy ujawniają wyraźną sympatię do osób, które stały się „ofiarami” świętości swoich rodziców.

popularnej⁶⁰. Właśnie w kinie popularnym nastąpiła, o czym już wspominałem, eksplozja topiki religijnej. Podtrzymana została strategia nasycania elementami chrześcijańskimi szeroko pojętej filmowej fantastyki, tendencja, którą rozpoczął z jednej strony horror sataniczny, z drugiej zaś – religijne i mitologiczne konotacje kina nowej przygody⁶¹. Zwłaszcza popularność tego ostatniego wpłynęła bardzo silnie zarówno na popularyzację, jak i newage'owy charakter tropów religijnych.

Istotne jest jednak nie tylko to, że topika religijna wciąż jest obecna w kinie science fiction (niebiańskie wojny toczyło się w „krzyżówkach” horroru, fantastyki naukowej i kina katastroficznego; szczególnie silnie obecne było to przed końcem poprzedniego milenium w takich obrazach, jak *Armia Boga*⁶² Gregory'ego Widena i liczne jego sequele, *I stanie się koniec*⁶³ Petera Hyamsa czy *Matrix*; nadal, choć nie tak często jak wcześniej bohaterem horrorów był diabeł⁶⁴); ważniejsze, że językiem filmowej popkultury (dużo częściej niż kiedyś) toczy się dyskusje o istocie Boga i Jego relacji do świata. Teodycea zstąpiła pod strzechy. Tak było między innymi we wspomnianym *Dogmacie* Smitha. Głośne stały się także dwa tytuły: *Stygmaty*⁶⁵ Ruperta Wainwrighta i *Kod da Vinci*⁶⁶ Rona Howarda (mniej znany był bardzo nieudany film *Pytanie do Boga*⁶⁷ Jonasa McCorda). Jest w tych filmach wszystko, co charakteryzuje przekaz popkulturowy: sensacyjny genre, stałe dramaturgiczne schematy, rozrywkowy cel w parze z ideologicznym uproszczeniem. Przed „potoczną mową kina” nie stronił przecież także Mel Gibson w *Pasji*⁶⁸, w partiach diabelskich posiłkując się konwencją horroru. Podobnie było z głośnym filmem *Egzorcyzmy*

⁶⁰ Por. M. K r a j e w s k i, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 61-94.

⁶¹ Tak było z najslawniejszymi obrazami, na przykład w serii z Indianą Jonesem. Każdy z trzech pierwszych filmów odwoływał się do innego kontekstu religijnego: judaistycznego, hinduistycznego i voodoo oraz chrześcijańskiego – w tym ostatnim wypadku do mitu o Świętym Graalu), a tytułowy bohater filmu *ET (E.T.: The Extra-Terrestrial)*, USA, 1982, reż. M. Aleksandrowicz) w odbiorze krytyków utożsamiany był czasem z Chrystusem.

⁶² *The Prophecy*, USA, 1995.

⁶³ *End of Days*, USA, 1999.

⁶⁴ Trzeba przyznać, że szatan przestał być pierwszoplanową gwiazdą horroru, którą to pozycję zajmował w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (dziś dominuje makabra i masakra). Jednak wciąż jest obecny. Także i on przekroczył granice opowieści grozy, lokując się czasem w sferze filmów o poważniejszych (niż tylko straszenie) ambicjach: dzieł, które – per analogiam – mogłyby świadczyć o posłużeniu się figurą diabła jako dyskursywnym elementem moralitetów – jak *Adwokat diabła* Taylora Hackforda (*The Devil's Advocate*, Niemcy–USA, 1997), będący filmem o ludzkiej pysze i próżności – lub w sferze szerszych diagnoz kulturowych, jak *Antychryst* – film niepoprawnie antyfeministyczny.

⁶⁵ *Stigmata*, USA, 1999.

⁶⁶ *The Da Vinci Code*, USA, 2006.

⁶⁷ *The Body*, Niemcy–USA–Izrael, 2001.

⁶⁸ *The Passion of Christ*, USA, 2004.

*Emily Rose*⁶⁹ Scotta Derricksona, wykorzystującym poetykę dwóch gatunków: horroru (w sposobach prezentacji opętania) oraz dramatu sądowego (w przedstawianiu sporu między rozumem a wiarą).

Problemem stała się interpretacja boskich atrybutów w wymienionych obrazach – oraz w dziesiątkach innych filmów: „anielskich”, horrorów satanicznych i tym podobnych. Z jednej więc strony próbuje się utrzymać podział między kinem autorskim (które należy traktować poważnie) a kinem popularnym (o którym należy pisać z dystansem). „Rażąco jaskrawe przesłanie niektórych filmów z wątkiem metafizycznym oślepia niekiedy patrzących – pisał nieco złośliwie o tej tendencji do znaczeniowego „przeszacowania” dzieł gatunkowych Zalewski – Zaczynają oni wtedy brodzić w jego mrokach i nanoszą nań siatkę pojęciową zaczerpniętą z innego zupełnie obszaru: z obszaru sztuki operującej ciemnością, tajemnicą, wieloznacznością, niedookreśleniem”⁷⁰. Z drugiej strony, wobec postępującej „popularyzacji” kultury, coraz trudniej lekceważyć to kino, przekonywać o jałowości sporów z autorami takich dzieł. W przeciwieństwie do poprzedniej epoki uproszczenia traktuje się obecnie dużo poważniej, czego dowodem są liczne filmy dokumentalne i popularnonaukowe oraz publikacje, w których z najwyższą powagą próbowano dociec, ile jest prawdy w opisach Dana Browna. Nie inaczej było z filmami dotyczącymi tematyki religijnej (a pozostającymi na poziomie kina gatunków lub postmodernistycznej pop-awangardy), takimi jak *Pulp Fiction* czy *Matrix*, wokół których narosła góra teologicznych interpretacji. Problem statusu Boga w popkulturze filmowej (ale także muzycznej, plastycznej czy literackiej) wciąż pozostaje kwestią otwartą⁷¹.

FANTASTYCZNE – A NIE TRANSCENDENTNE

W kinie ostatnich dwóch dekad deflacji, alegoryzacji, antropomorfizacji i popularyzacji transcendencji towarzyszyła „obcesowa” jej wizualizacja. Nie byłoby to możliwe bez dynamicznego rozwoju efektów specjalnych (za przełomowe w tej materii uważa się *Gwiezdne wojny*⁷², paradygmatyczne także dla kina nowej przygody i filmowego New Age). Przez ostatnie ćwierć wieku w myśli filmoznawczej dokonano rewaloryzacji statusu ontycznego obrazu filmowego jako „budulca” kina. Pisało się, że współczesną ikonosferę coraz częściej zajmują obrazy pozostające bez związku z realnością albo mające z nią zwią-

⁶⁹ *The Exorcism of Emily Rose*, USA, 2005.

⁷⁰ Z a l e w s k i, *Zasada alegorii*, s. 17.

⁷¹ O tym „objawieniu” w popkulturze pisała Katarzyna Krzan. Zob. K r z a n, dz. cyt.

⁷² *Star Wars: Episode IV – A New Hope*, USA, 1977, reż. G. Lucas.

zek bardzo wątki („symulakry”, według emblematycznego już określenia Baudrillarda⁷³). Tymczasem „wierność rzeczywistości jest niezbędna, jeśli chcemy pokazać to, co leży poza jej granicami”⁷⁴ – w taką przynajmniej strategię obrazowania wierzyli dawni mistrzowie kina. Rację więc miała Barbara Kosecka, pisząc, że współczesny „zmysłowy, obrazowy język kina oddziela się od prawdziwie realnej rzeczywistości; może o niej opowiadać, symbolizować ją – ale nie potrafi jej dotknąć”. „W filmie współczesnym – zauważyła – co z całą pewnością jest rezultatem jego postmodernistycznych przeobrażeń, nastąpił efekt oddzielenia: obraz filmowy nie jest już tożsamy z tym, co oznacza, a więc nie posiada odpowiednich «kompetencji», by wyrazić obecność Boga”⁷⁵. Bohaterowie historii świętej stali się ofiarami cyfryzacji. Symulowane artefakty – wykreowane w postaci efektów specjalnych bądź bezpardonowo ingerujące w fotochemiczną odbitkę realności – mają ulotny ciężar światów możliwych. I taki też status. W kinie współczesnym transcendencji częściej poszukuje się we wnętrzach komputerów niż w rzeczywistości. Coraz częściej też to wyobraźnia jest jedynym niebem, w którym przebywa Bóg. A ona podsuwa obrazy, które zapierają wprawdzie dech w piersiach (jak wizerunek zaświatów w *Między piekłem a niebem*, w *Constantine*⁷⁶ Francisa Lawrence’a czy w końcu także niebiańskie dzwony w *Przełamując fale*), ale poprzez swoją ostentację i przez zonglerkę utartą ikonografią przeczą nadziemskiej tajemnicy. Bóg stał się specjalistą od efektów specjalnych, oswojonym i pomieszczonym w sferze wyobrazonego, a nie transcendentnego, w świecie irracjonalnej fantazji i fantastyki, a nie – równie irracjonalnej, choć ontologicznie przeciwstawnej – transcendencji; stał się „Georgesem Mélièsem zaświatów”.

TRIUMF SACRUM – A NIE SANCTUM

Jan Andrzej Kłoczowski OP, relacjonując spór pomiędzy Heideggerem a Lévinasem, oddzielił sanctum (divinum) od bardzo dziś popularnego fenomenologicznego i antropologicznego rozumienia sacrum (związanego z poglądami Rudolfa Otto, Gerardusa van der Leeuwa, Mircei Eliadego). „W pewnym sensie można byłoby stwierdzić, że podstawowy przedmiot sporu stanowi pro-

⁷³ Por. J. B a u d r i l l a r d, *Precesja symulakrów*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 629-638.

⁷⁴ Tak pisała Mariola Marczak, komentując poglądy najważniejszego chyba teologa kina Amédée Aylfre’a, nie przypadkiem przyjaciela André Bazina. Por. M. M a r c z a k, *Poetyka kina religijnego*, Arcana, Kraków 2000, s. 26.

⁷⁵ B. K o s e c k a, *Bóg. Przed ścianą milczenia*, w: *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 24.

⁷⁶ Niemcy–USA, 2005.

blem: co jest bardziej źródłowe, bardziej fundamentalne – to, co boskie czy sacrum. W tradycjach monoteistycznych zdecydowanie panuje koncepcja, że *divinum* (Deus) objawia się przez *sacrum*. [...] Natomiast w tradycji politeistycznej to pierwotne *sacrum* przejawia się w licznych boskich postaciach, Eliade mówi, że staje się widoczne w rozlicznych hierofaniach⁷⁷. Powszechny „powrót *sacrum*” w ostatnich kilku dekadach jest wyrazem renesansu myślenia politeistycznego, pochodną nowych zainteresowań religijnych⁷⁸.

W eklektycznym tyglu kulturowym ery Wodnika nie mogło zabraknąć kina. Można wskazać wiele tytułów, w których Bóg chrześcijaństwa wplątany został w religijny patchwork. Wymieńmy kilka głośnych obrazów, w których ta dyfuzja elementów kanonicznych i niekanonicznych jest systemowa: *Matrix*, *Źródło*⁷⁹ Darrena Aronofsky’ego, *Dziewięć żywotów Tomasa Katza*⁸⁰ Bena Hopkinsa; mitem orfickim zafascynowany był Vincent Ward, kręcąc wspomniane wcześniej *Między piekłem a niebem*. Przejawy nowej duchowości odnaleźć można także na gruncie rodzimego kina: pojawiają się między innymi w twórczości Kiesłowskiego (zwłaszcza w *Podwójnym życiu Weroniki*⁸¹), Lecha Majewskiego (właściwie cała twórczość, w tym szczególnie *Angelus*⁸²) i Jana Jakuba Kolskiego. Zwłaszcza ten ostatni i jego realizm magiczny wywołał uwagi o niekanonicznej religijności z wykorzystaniem elementów chrześcijańskich. Takie obrazy, jak *Jańcio Wodnik*⁸³ czy *Cudowne miejsce*⁸⁴, „przeziąknięte są magią, i na swój sposób pogańskie, a w każdym razie magiczne nawet wtedy, gdy posługują się symboliką chrześcijańską [...]. Nie dbają one o zgodność z literą religii, nie stronią od cudów i pogańskich bogów”⁸⁵. Myśleniem synkretycznym podszyta jest zresztą większość filmów odnoszących się – w bardziej lub mniej poważny sposób – do interesującej nas tematyki. Czasem stygmatyzacja nosi znamiona opętania (jak w *Stygmatach*), to znów aniołowie

⁷⁷ J. A. K ł o c z o w s k i OP, *Współczesny konflikt między sanctum a sacrum, czyli monoteizm w sporze z politeizmem*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 7n.

⁷⁸ Również w praktyce badawczej, w tym filmoznawczej, szeroki zakres znaczeniowy pojęcia *sacrum* był bez wątpienia przydatny do prowadzenia dialogu w świecie pełnym zróżnicowanych dyskursów światopoglądowych, ale jednocześnie niebezpiecznie poszerzał przedmiot opisu. Wystarczy przyrzeć się spisowi treści antologii *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, żeby zdać sobie sprawę, jak odmienne dyskursy metodologiczne można aktywować z wykorzystaniem pojęcia *sacrum*.

⁷⁹ *The Fountain*, USA, 2006.

⁸⁰ *The Nine Lives of Tomas Katz*, Niemcy–USA, 2000.

⁸¹ *La double vie de Véronique*, Francja–Norwegia–Polska, 1991.

⁸² Polska, 2001.

⁸³ Polska, 1993.

⁸⁴ Polska, 1995.

⁸⁵ M. P r z y l i p i a k, J. S z y ł a k, *Kino najnowsze*, Znak, Kraków 1999, s. 190.

zagłady noszą imiona apostołów (np. w filmie *Purpurowe rzeki II: Aniołowie Apokalipsy*⁸⁶ Olivera Dahana); erupcją kakofonicznych skojarzeń był, jak wiadomo, serial *Z archiwum X*⁸⁷ i jego kinowe odpowiedniki. Znow przykładów można by mnożyć.

W *Matrixie*, jednym z najgłośniejszych tytułów ostatniej dekady, widoczna jest analogia życia Neo, bohatera filmu, do dziejów Bohatera biblijnej opowieści, zwłaszcza do ich soteriologicznego wymiaru (Neo jest figurą Chrystusa). Ale nadrzędną cechą tego filmu – tak samo jak wielu innych, w których obecny jest komponent chrześcijańskiego sacrum – stanowi jego polisemiczność w odniesieniu do wymiaru konfesyjnego. Film ten stał się bowiem przedmiotem szczegółowych wykładni buddyjskich, chrześcijańskich i gnostyckich, wzajem – paradoksalnie! – niesprzecznych. Z jednej więc strony można było napisać: „paralele pomiędzy *Matrixem* a buddyzmem sprawiają, że film staje się przydatny dla zrozumienia pewnych głębszych nauk tego ostatniego”⁸⁸, z drugiej strony, pod piórem (klawiaturą) innego autora pojawiało się stwierdzenie, że „film, mimo nieortodoksyjnego wyglądu, jest zaskakująco wierny teologii biblijnej”⁸⁹. To zacieranie dogmatycznych granic, zwłaszcza na gruncie kina popularnego, może mieć niebagatelne znaczenie. Nawet jeśli widz doskonale zdaje sobie sprawę z iluzyjnego (fantastycznego) ujmowania zaświatów w tych filmach (czego nie jestem pewien), nie minimalizuje to ich formującego – wpływającego na wiedzę – charakteru. Przy ciągłych hybrydach, podwojeniach i przesunięciach znaczeń, trzeba dobrej katechetycznej formacji, aby rozpoznać dogmatyczne zniekształcenia.

APOKRYFICZNOŚĆ

„Czy chciałaby pani znaleźć grób Chrystusa wraz z ciałem?” – pytała na czacie internautka o znaczącym nicku Ariadna, a pytanie kierowała do archeologa. I dodawała: „Z jednej strony byłoby to fascynujące odkrycie, ale z drugiej zachwianie wiary”. Kino współczesne, jak ten internetowy zapis, podszyte jest myśleniem apokryficznym. Niemały wpływ na to miało już kino nowej przy-

⁸⁶ *Les rivières pourpres II. Les anges de l'apocalypse*, Francja–Wielka Brytania–Włochy, 2004.

⁸⁷ *The X Files*, Kanada–USA, 1993–2002.

⁸⁸ J. L. F o r d, *Buddyzm, mitologia i Matrix*, w: *Wybierz czerwoną pigułkę. Nauka, filozofia i religia w „Matrix”*, red. G. Yeffeth, tłum. W. Derechowski, Helion, Gliwice 2003, s. 157. Autor tych słów bardzo przekonująco wywodził analogię między „oświeceniową” wymową filmu a szkołą buddyzmu Yogācāra.

⁸⁹ P. F o n t a n a, *Szukanie Boga w Matriksie*, w: *Wybierz czerwoną pigułkę*, s. 175. Całe spectrum analiz religioznawczych znaleźć można na stronach „The Journal of Religion and Film”, <http://www.unomaha.edu/jrf/filminde.htm#M//>.

gody i klasyczny dla tego nurtu film o dzielnym archeologu Indianie Jonesie. Połączenie archeologii i religii równało się tajemnicy, która pociągała wyobraźnię. Przyczyn zainteresowania może być zresztą wiele, w tym ideologiczne pragnienie zburzenia wielkiej narracji chrześcijaństwa lub dokonania w nim korekt doktrynalnych.

Choć artystyczne apokryfy powstają nie od dziś, to ich dzisiejsza popularność wybija się ponad przeciętną. W sposobie prezentacji bohaterów historii świętej (Jezusa, Maryi, Boga Ojca lub wydarzeń biblijnych) dostrzec można silne pragnienie dopisania brakujących stron do biblijnego przekazu. Za paradygmatyczne dla współczesnej odmiany tego zjawiska uznać można *Ostatnie kuszenie Chrystusa*⁹⁰ Martina Scorsese. Reżyser dokonał zabiegu uczłowiczenia Boga i rozsnuł ponętne wizje rodzinnego życia Jezusa z Marią Magdaleną, która niebawem stała się jedną z głównych bohaterek historii świętej. Cytowane wcześniej pytanie internautki mogło być z kolei refleksem *Pytania do Boga*, filmu, w którym sfabularyzowany został temat odnalezienia rzekomego grobu Chrystusa. I choć na końcu okazuje się, że są to doczesne zwłoki innej osoby, to ekscytacja płynąca z poruszenia tak kontrowersyjnego (błźnierczego) tematu jest wielka. „Mimo niezgodności z kanonicznymi tekstami i interpretacjami Pisma Św. apokryfy cieszą się dużą popularnością, a ich ekranizacje zdają się wywierać na widzach większe wrażenie, niż filmy wierne Biblii, lecz nieudolne i pozbawione tak interesujących widownię szczegółów, drobnych epizodów dotyczących codziennego życia postaci”⁹¹.

Filmowe apokryfy poruszają zwykle sprawy, które – zdaniem twórców – dominująca kultura chrześcijańska (a jeszcze bardziej – katolicka) spychała na margines. Modyfikacji Pisma Świętego dokonuje się więc często tyleż z powodów osobistych, co ideologicznych. W tym nurcie myślenia lokuje się wspomniany już *Dogmat*, który próbuje rozwiązać problem rasizmu (trzynasty apostoł jest czarnoskóry i twierdzi, że Chrystus również był czarny), feminizmu (Bóg jest kobietą) i jednocześnie zakwestionować dogmat o dziewictwie Maryi (Józef miał z nią dzieci). Szum medialny wywołał *Kod da Vinci*. Będąc swego rodzaju tematyczną kontynuacją słynnej sekwencji zejścia z krzyża z *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, film Howarda pozbawiał Jezusa jego boskości, czynił go ziemskim ojcem dzieci spółdzonych z Marią Magdaleną. Właśnie Maria z Magdalii, której losy zapisano w ewangeljach apokryficznych, stała się gwiazdą biblijnego firmamentu kina współczesnego. Namaszczona została na pierwszego ucznia (pierwszą uczennicę?) w filmie Abela Ferrary *Maria*⁹², w którym silnie obecny jest także – wywiedziony z ewangelicznych apokryfów – gnostyc-

⁹⁰ *The Last Temptation of Christ*, Kanada–USA, 1988.

⁹¹ A. M e l o n, hasło: „Apokryfy w filmie”, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 29.

⁹² *Mary*, Francja–Włochy, 2005.

ki sposób myślenia. Dominuje on także w *Stygmatach*, w powtarzanym motcie: „Królestwo Boże jest w was i wokół was. Nie w domach z drewna i kamienia. Rozłup kawałek drewna, a będę tam. Podnieś głaz, a znajdziesz mnie”. Dodane, a nieobecne w Ewangelii Św. Tomasza (najpopularniejszym tekście, do którego nawiązuje zarówno *Maria*, jak i wiele innych filmowych apokryfów) słowa: „Nie w domach z drewna i kamienia”, mają jednoznacznie antykościelny charakter, podobnie jak intencja realizatorów *Kodu da Vinci* i szeregu innych filmów uzasadniających, że Kościół instytucjonalny jest przeszkodą na drodze do (samo)zbawienia.

Rzecz charakterystyczna: apokryficzne myślenie dość silnie obecne jest także we współczesnych filmach biblijnych⁹³. *Ogrody raju*⁹⁴ Alessandra D'Alatriego opowiadają o dzieciństwie i młodości Jezusa, *Kolor krzyża*⁹⁵ Jean Claude'a La Marre'a o czarnoskórym Chrystusie, zaś *Święta rodzina*⁹⁶ Raffaele Mertesa podaje szereg nieznanych „faktów” z życia tytułowego stadła. Nawet w takim filmie, jak *Opowieść o Zbawicielu*⁹⁷, który miał być, zgodnie z intencją jego twórców, bardzo wierną adaptacją Ewangelii, pojawia się podczas Ostatniej Wieczerzy Maria Magdalena.

SYMPTOMY ZMIAN?

W ostatnich latach pojawiło się kilka filmów, w których można zauważyć zmiany w podejściu do wizualizacji chrześcijańskiej transcendencji. Część z nich ma charakter powrotu do dawnych strategii, ale – zgodnie z zasadą powrotów w sztuce – nie ma mowy o identyczności.

Filmowym zjawiskiem (wykraczającym poza sferę estetyczną) była *Pasja* Gibsona. Trzeba zauważyć, że dziś rzadko filmy biblijne stają się kinowym wydarzeniem; w każdym razie – dużo rzadziej niż kilkadziesiąt lat temu. Większość obrazów tego gatunku z założenia przeznaczonych jest do emisji telewizyjnej (tak było m.in. ze słynną serią *Biblia*⁹⁸). Do przeszłości odeszła więc epoka *Opowieści wszech czasów*⁹⁹ George'a Stevensa, *Ewangelii świętego*

⁹³ Rozumiem je tu w szerszym znaczeniu podanym przez Marka Lisa jako filmy, które odwołują się do wydarzeń opisanych na kartach Pisma Świętego, w których jednak „wystarczy ukazać nawet fragmentaryczny wątek biblijny (postać, wydarzenie), a nawet apokryficzny” (ks. M. L i s, *Audiowizualny przekład Biblii. Od translatio do transmediatio*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 88).

⁹⁴ *I giardini dell'Eden*, Włochy, 1998.

⁹⁵ *Color of the Cross*, USA, 2006.

⁹⁶ *La sacra famiglia*, Włochy, 2003.

⁹⁷ *Visual Bible: The Gospel of John*, Kanada–Wielka Brytania, 2003, reż. P. Saville.

⁹⁸ Oczywiście ma to dobre strony, zwłaszcza dla producenta: poszerza zasięg odbioru, gwarantuje zyski (a na filmy biblijne w telewizji wciąż jest, jak się wydaje, zapotrzebowanie).

⁹⁹ *The Greatest Story Ever Told*, USA, 1965.

*Mateusza*¹⁰⁰ Piera Paola Pasoliniego czy choćby *Ostatniego kuszenia Chrystusa* – jakby kino stało się niestosownym miejscem dla prezentacji historii Starego lub Nowego Testamentu.

To niepisane prawo zwyczajowe kina współczesnego zostało podważone przez *Pasję*, bez wątpienia jedno z najważniejszych wydarzeń filmowych mijającej dekady. Reżyser nie stronił od użycia poetyki charakterystycznej dla wielkich widowisk „made in the USA” – jest to widoczne w oleodrukowej stylistyce zdjęć, nadmiarze montażowego namaszczenia (charakterystyczne zwolnienia), sięganiu po efekty specjalne oraz zapożyczenia z konwencji horroru. W kontraście do tego pozostają języki dialogu (z założenia oryginalne języki z epoki) i, oczywiście, naturalizm tortur. To był główny przedmiot sporu. Można spojrzeć nań dwojako. Adwersarze podkreślali fizjologiczny wymiar przemocy, co wpisywałoby się w taktykę ucieleśnienia tego, co boskie – paradoksalnej, czysto ludzkiej inkarnacji, której nie równoważy cudownościowa stylistyka *Zmartwychwstania* (stojąca zresztą w sprzeczności z fizjologiczną torturą). obrońcy wskazywali natomiast na fakt „przywrócenia ciężaru krzyża”¹⁰¹.

Symptomatyczna była także popularność trzygodzinnego dokumentu o zakonie kartuzów w Grande Chartreuse *Wielka cisza*¹⁰² Philipa Gröninga. Jest w nim najprostsza z możliwych rejestracja zakonnego życia (niemal bez słów) i upływ czasu odczuwalny jak ziarnka w klepsydrze. I tło francuskich Alp, które domagają się Autora. O dawnej tradycji Tarkowskiego pisano z kolei w związku z filmami: *Wyspa*¹⁰³ Pawła Łungina i *Powrót*¹⁰⁴ Andrieja Zwiagincewa (choć tu specyficzny Zeitgeist wpłynął na wybór nadrzędnej formuły thrillera). Podobnie było z *Cichym światłem*¹⁰⁵ Carlosa Reygadasa, opowieścią o cudzie, w stylu dawnych mistrzów (zawiera czytelną analogię do słynnego *Słowa*¹⁰⁶ Carla T. Dreyera), celebrującą materię świata (przyrody i powolnego upływu czasu)¹⁰⁷. Po dwóch dekadach gier i witraży, „rojenia się” obrazów transcendencji, ludzkich historii i pretensji wobec Boga, nadchodzi być może – czy jednak na pewno? – czas ekranowej ascezy.

¹⁰⁰ *Il vangelo secondo Matteo*, Włochy, 1964.

¹⁰¹ K o s e c k a, dz. cyt., s. 16. Zob. także M. J a n k u n - D o p a r t o w a, *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*, Homini, Kraków 2004.

¹⁰² *Die grosse Stille*, Niemcy, 2004. Reakcją na postmodernistyczny nadmiar mogła być także popularność ascetycznego kina Wschodu, reprezentowanego między innymi przez Abbasa Kiarostamiego czy Kim Ki-duka.

¹⁰³ *Ostrow*, Rosja, 2006.

¹⁰⁴ *Wozwraszczenije*, Rosja, 2003.

¹⁰⁵ *Stellet licht*, Francja–Holandia–Meksyk–Niemcy, 2007.

¹⁰⁶ *Ordet*, Dania, 1955.

¹⁰⁷ Choć i tu osobą, która otrzymuje dar wskrzeszania i przywraca do życia żonę bohatera, jest kochanka – znów miłość i namiętność uzyskały sankcję boską.