

Adam REGIEWICZ

O możliwościach gatunku kina religijnego

„Sztuką jest to, co prześwieca przez tajemniczość naszej egzystencji. I w tym sensie każda prawdziwa sztuka byłaby religijna, skoro otwiera jakiś kontakt z transcendencją”¹. Przywołana konstatacja Michała Klingera mogłaby z powodzeniem zamykać poniższe rozważania na temat gatunkowości kina religijnego, jak pokaże bowiem niniejszy wywód, film religijny nie daje się wcale tak łatwo zdefiniować w konstruktach teoretycznych czy kategoriach interpretacyjnych „kina gatunków”. Aleksander Ledóchowski napisze: „W historii i teorii kina nie przyjęły się takie pojęcia jak *kino sakralne* czy w ogóle film religijny, bowiem w gruncie rzeczy takich dzieł prawie nie ma”². Rozważając status „kina religijnego”, stajemy bezradni wobec określenia granic, które odróżniają je od innych gatunków choćby filmu obyczajowego czy historycznego; wobec ustalenia wspólnych struktur, konwencji czy reguł, które wpływają na odczytanie jednostkowego tekstu filmowego, czy wreszcie wobec określenia relacji między twórcą, tekstem a odbiorcą, co pozwala na zdefiniowanie oczekiwań, nastawień wobec filmu. Choć to właśnie w specyficznej relacji między widzem a dziełem, które przypomina przeżycie religijne, wydaje się tkwić sakralny charakter doświadczenia filmowego. Wywołane obrazami poruszenie emocjonalne prowadzi do otwarcia się na rzeczywistość niewypowiedzianą, wręcz duchową. „Każda historia zawiera w sobie jeden lub kilka archetypów [...] Kiedy wszystkie te archetypy eksplodują bezwstydnie, wyczuwamy Homerycką głębię. Jedna klisza sprawia, że wybuchamy śmiechem, sto porusza nas, gdy czujemy, że klisze te rozmawiają ze sobą, świętując ponowne zjednoczenie. Tak jak na końcu bólu poja-

¹ M. Klinger, *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków 1997, s. 51 i nn.

² A. Ledóchowski, *Czy nieobecność Boga?*, [w:] *Kino i religia. Ogólnopolskie Seminarium Filmowe 26–29 maja 1987*, Olsztyn – Warszawa 1987, s. 125.

wia się zmysłowa rozkosz, a skrajna perwersja graniczy z mistyczną energią, tak skrajny banał pozwala nam uszczknąć odrobiny wzniosłości”³.

Film prowadzi odbiorcę „do wrót”, za którymi kryje się pytanie o człowieka: jego wymiar egzystencjalny i eschatologiczny. Tym samym w kinie można zauważyć dwie postawy wobec sfery *sacrum*⁴: „Pierwsza polega na tym, by o nic nie pytać, akceptować to, co jest, dlatego, że jest i już. Podstawą drugiej jest głód wiedzy, któremu towarzyszy ciągłe poszukiwanie odpowiedzi, szukanie potwierdzeń i dostrzeganie znaków tam, gdzie ich nie ma”⁵. Powiedzielibyśmy, że mamy tu do czynienia z filmem religijnym i metafizycznym. Ten pierwszy podporządkowuje myśl, sztukę i życie władzy słowa Bożego, przeżywa dobroczynne lęki niepokoju religijnego, a zaświaty są dla niego horyzontem i ostatecznym kresem ludzkich poczynań⁶. To religijność prosta, szczerza i wyzbyta z wszelkich wątpliwości, ale równie często oparta na zrytualizowanych zachowaniach, zakorzeniona w religijności naturalnej. Drugi ze sposobów opowieści zawiera w sobie elementy poszukiwania; traktuje życie jako wytwór odległej zwierzchności i sytuuje człowieka w obrębie tejże fabuły o nieprzewidzianym rozwinięciu, wyjaśniającej na nowo rzeczywistość. Trudno zatem dokonać jednoznacznego podziału na kino religijne i metafizyczne, skoro należałoby uwzględnić jeszcze relację: religii naturalnej i wiary, która nie przystaje do zarysowanego podziału. Jeśli do tego dodać genologię i jej definicję kina religijnego, opierającą się na tematyce biblijnej i hagiograficznej, okaże się, że uporządkowanie tego zagadnienia wydaje się przedsięwzięciem niezwykle trudnym, czy wręcz niemożliwym.

1. Film religijny a gatunek

Warto zatem na początku odwołać się do pojęcia „gatunku” (*genre*) i toczącego się wokół tego zagadnienia dyskursu naukowego. Jonathan Culler, definiując zjawisko gatunkowości, wskazywał na gatunek jako zespół norm, do których odnosi się tekst; konwencji, które umożliwiają zrozumienie dzieła, a zarazem zapewniają mu pewien stopień spójności. Podstawową funkcją gatunku jest za-

³ U. Eco, *Casablanka: filmy kultowe i intertekstualny kolaż*, cyt. za: W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 50 i nn.

⁴ Używam za Emilem Durkheimem w pracy pojęcia *sacrum* jako najbardziej neutralnego i uniwersalnego, choć zdaję sobie sprawę z krytyki D. Hervieu-Leger, która zwraca uwagę na zbyt dużą elastyczność tego pojęcia, a zarazem jego sztuczność. D. Hervieu-Leger, *Religia jako pamięć*, Kraków 1999; zob. również J.A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, „Znak” 1991, nr 12, s. 11. Pojęcie *sacrum* odczytuję w kontekście wiary chrześcijańskiej, nie jako abstrakcyjną wartość, ale doświadczenie, które towarzyszy spotkaniu Boga osobowego z człowiekiem; zob. E. Lévinas, *Religia dorosłych*, [w:] tegoż, *Trudna wolność*, Gdynia 1992.

⁵ J. Szyłak, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Kraków 2001, s. 44–48.

⁶ A. Finkelkraut, *Porażka myślenia*, Warszawa 1992, s. 22 i nn.

warcie umowy między nadawcą a odbiorcą, której celem jest „uruchomienie pewnych istotnych oczekiwań, a przez to umożliwienie zarówno zgodności z przyjętymi sposobami stwarzania zrozumiałości, jak i odchylenia od nich”⁷, co za tym idzie, tekst dzięki pewnym strukturom, schematom, tematom powinien być dla widza zrozumiały. John Carey definiuje konwencje gatunkowe jako określone wzory wykorzystywane przez realizatorów w celu przekazywania określonych znaczeń publiczności kinowej⁸. Pod pojęciem konwencji rozumie on elementy języka filmu: ujęcia, plany, punkty widzenia kamery, itd. Ta formalno-strukturalna perspektywa, wskazująca na syntaktyczne aspekty definicji, poszukuje w gatunku całościowego systemu generującego proces opowiadania. W tej definicji mieszczą się m.in. charakterystyczne techniki filmowania oraz zabiegi narracyjne.

Twórca kina religijnego, posługując się swoim językiem filmowym, rozkłada szeroki wachlarz odczuć i przeżyć, poprzez które ma być ukazywana wizja, interpretacja lub komentarz jakiegoś problemu, faktu czy idei; staje wobec Boga, człowieka i świata, próbując w sposób bardzo osobisty ukazać relacje między tymi trzema światami oraz wyrazić własne doznania i wywołać nie tylko emocje, ale także zespół wartości. Jednym z najważniejszych zabiegów jest sposób ukazywania twarzy ludzkiej, w której odbija się świat emocji, ale także i stan ducha. Pojawiająca się na ekranie twarz zyskuje znaczenie nie tylko poprzez mimikę, ale również poprzez montaż, a więc ukontekstowanie jej w pewnej wewnątrzfilmowej prawdzie. Innym narzędziem wydaje się korzystanie ze zbliżenia bądź detalu w filmowaniu przedmiotów, którym naddaje się znaczenie, wpisując w wymiar co najmniej symboliczny. Wśród innych elementów języka filmu należałoby wymienić tzw. oczyszczenie kadru, elipsy wizualne, kontrast i inne⁹, choć wymienione zabiegi bliskie są dramatowi czy filmowi obyczajowemu.

Ponadto sama istota metafizyki na ekranie wymyka się formalnym zabiegom, jeśli nie stoi za nią prawda o ludzkiej egzystencji. Podobnie jak inne sztuki wizualne (obraz, ikona), film pozwala zobaczyć „człowieka ukrytego w głębi serca”¹⁰. Bowiem jako wytwór kultury, kino poprzez obraz pragnie ująć coś z prawdy i głębi świata, wyrazić najgłębsze potrzeby człowieka – w tym także wiarę i religijność. Mówił o tym Jan Paweł II na spotkaniu z artystami i dziennikarzami w 1980 roku: „Także w sztuce – we wszystkich jej dziedzinach – włączając w to także możliwości, jakie daje film i telewizja – chodzi o człowieka, o obraz człowieka, o prawdę o człowieku. Chociaż na pozór może się wydawać, że jest inaczej, także sztuka współczesna jest w jakimś stopniu świadoma tych

⁷ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 172.

⁸ J. Carey, *Konwencja i znaczenie w filmie*, „Kino” 1985, nr 3.

⁹ M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 28.

¹⁰ Por. H. Nadrowski, *Obraz, symbol, słowo. Inspiracje i kreacje*, „Studia Laurentiana” 2003, nr 1 (3), s. 137–141.

głębokich wymiarów i potrzeb. Religijne i chrześcijańskie źródło sztuki nie wyszło zupełnie. Takie tematy, jak wina i łaska, zawód i wybawienie, niesprawiedliwość i sprawiedliwość, a także miłosierdzie i wolność, solidarność i miłość bliźniego, nadzieja i pociecha, powracają w dzisiejszej literaturze, w tekstach i scenariuszach, i znajdują coraz silniejszy oddźwięk. Partnerstwo między sztuką i Kościołem w odniesieniu do człowieka opiera się na tym, że i Kościół, i sztuka pragną wyzwalać człowieka ze zniewolenia i prowadzić ku posiadaniu siebie samego. Otwierają przestrzeń wolności, wolności od przymusu użycia, sukcesu za wszelką cenę, od użyteczności, zaprogramowania i funkcjonalności¹¹. Zarówno sztuce, jak i Kościołowi chodzi o człowieka, o jego obraz, o prawdę, o rzeczywistość, w której żyje; a tradycja pokazuje, że wszystkie dziedziny sztuki oddawały przysługę Kościołowi i religii w przekazywaniu tejże prawdy.

Zwolennicy pragmatycznej definicji gatunku za Andrew Tudorowem powtarzają, iż gatunek jest tym, za co go wszyscy uważają. Definicja ta zwraca uwagę na relacje między dziełem a odbiorcą, najważniejszym kryterium czyniąc kontekst kulturowy¹². Do pragmatycznej definicji odwołują się poststrukturalne koncepcje genologiczne, widząc w gatunku produkt przyjemności. Jak pisze Stephen Heath¹³, kino gatunków to mechanizm, którego celem jest dostarczanie widzowi przyjemności, zaspokojenie określonej z góry potrzeby, zaś Roland Barthes¹⁴ konstatuje, iż kino jest odpowiedzią na pożądanie widza, zaś przyjemność jest podstawowym kryterium wartości, bowiem kino gatunków jako element przemysłu rozrywkowego podlega zasadzie przyjemności. Z tak rozumianą definicją wiąże się umiejętność rozpoznawania konwencji. Widz oczekuje w filmie gatunkowym rozpoznania znajomych elementów, jednak domaga się innowacyjności, wariacji, świeżości, które nie pozwolą mu się nudzić. To właśnie współgranie tradycji i innowacji jest kluczową cechą kina gatunków.

Na ten aspekt rozumienia kina religijnego zwrócił uwagę Jan Paweł II w uroczystość Objawienia Pańskiego, z okazji Światowego Dnia Środków Społecznego Przekazu w 1995 roku, kiedy mówił: „Kino od samego początku [...] często podejmowało także tematy wielkiej wagi i wartości z punktu widzenia etycznego i duchowego”, których można doszukać się nie tylko w filmach odwołujących się bezpośrednio do Biblii czy w ogóle tradycji chrześcijańskiej, ale także w produkcjach powstających w innych kręgach kulturowych i religijnych¹⁵. Nie znaczy to oczywiście, że film jako kategoria sztuki może przekazać wiarę, podobnie jak jakakolwiek literatura, malarstwo, muzyka czy teatr – to bowiem może tylko „głupstwo przepowiadania”, prawdziwe świadectwo żywe-

¹¹ Jan Paweł II, *Kościół potrzebuje sztuki*, [w:] *Nauczanie papieskie*, t. 3, cz. 2, Rok 1980, s. 695.

¹² A. Tudor, *Metoda krytyczna: gatunki i autorzy*, „Kino” 1976, nr 3.

¹³ S. Heath, *Question of Ciemna*, London 1981.

¹⁴ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997.

¹⁵ Jan Paweł II, *Kino nośnikiem kultury i wartości*, źródło: <http://kultura.wiara.pl/index.php?grupa=6&art=1117614245&dzi=1117612076&katg> [stan z: 16.08.2006].

go człowieka, który swoje doświadczenie Boga przeżywa i głosi; jednak kino jako kategoria sztuki może otwierać emocjonalnie, estetycznie czy moralnie na pewne aspekty wiary, dzięki którym człowiek dojrzeć do przyjęcia kerygmatu. Z pewnością pomaga mu w tym kino jako swoista przestrzeń wymiany kulturowej, zachęcająca do otwarcia się i do refleksji nad rzeczywistością, w której żyje.

Kino jest bowiem okiem szeroko otwartym na życie, obserwującym rzeczywistość w sposób sobie właściwy, swoistym „opakowaniem życia”. Jak pisze Germaine Dulac: „jego atutem jest prawda, logika, subtelność, możliwość ujrzenia tego, co nieuchwytnie. [...] To dzięki niemu możemy poznać to, co było niepoznawalne. Opierając się na fundamencie naukowym i materialnym, możemy stworzyć teorię nowej sztuki, sztuki wizualizacji myśli. Jej korzenie tkwią w rzeczywistości, w naturze, ale również w imponderabiliach”¹⁶. Ta sfera duchowości, o której wspomina Germaine Dulac, pozwala potraktować film jako specyficzny rodzaj tekstu kontemplujący najważniejsze doświadczenia życia. Tekstu, który poprzez opowiadane jednostkowe historie zbliża odbiorcę do uniwersalnej prawdy o człowieku, tego, co ludzkie. Przekaz kina nie ogranicza się bowiem li tylko do kodu wizualnego i wrażeń estetycznych¹⁷, ale jako sztuka wizualizacji myśli jest przekazem prawdy, zza której wyłania się również to, co niematerialne. José Ortega y Gasset, snując refleksje nad istotą rzeczywistości, twierdzi, że „prawdziwa rzeczywistość polega bowiem na sposobie bycia człowieka względem Boga, a zatem na czymś tak niematerialnym, tak bezcielesnym, iż określenie tej relacji mianem duchowej stanowi już jej nieadekwatną materializację”¹⁸. Kino jest pewnego rodzaju projekcją świata, w jakim chciałoby się żyć; projekcją Boga, któremu chciałoby się uwierzyć/zawierzyć. Jan Jakub Kol-ski w jednej z rozmów wypowiedział to następująco: „wierzę, że człowiek od urodzenia zaopatrzone jest w klucz do odczytywania wartości. Ponieważ nie wszyscy jednakowo dobrze potrafią nim trafić do zamka, czasem trzeba pomóc. Dlatego w moich filmach, łatwiej niż w życiu, można się zorientować, gdzie jest dobro, a gdzie zło. Człowiek, mimo różnych uwikłań i komplikacji, na koniec wybiera dobro. Nawet gdy się staje narzędziem zła, gdy jest najgorszym draniem, dostaje szansę na ocalenie. Dysponując tak donośnym narzędziem jak film, muszę operować delikatnie i odpowiedzialnie”¹⁹. Można zatem uznać, że kino w swej istocie jest katechetyczne, oddziałując swoim przekazem w konkretnej rzeczywistości kulturowej i historycznej.

¹⁶ G. Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 176.

¹⁷ G. Dulac ujmując to następująco: „[Kino] jest sztuką, której nie kępuje i nie ogranicza kawał gliny, prostokąt płótna, nie jest sztuką zamkniętą liniami czy słowami, ramami zdania”. Tamże, s. 177.

¹⁸ J. Ortega y Gasset, *Wokół Galileusza*, Warszawa 1993, s. 113.

¹⁹ *Rozmowy na nowy wiek*, t. 2, Kraków 2002, s. 145 i nn.

Trudno jednak nie dostrzec kruchości takiego definiowania, którego istota opiera się na doświadczeniu egzystencjalnym widza, wszak i *Pasję* Mela Gibsona można oglądać z pudełkiem popcornu i butelką pepsa w ręku. Poziom odczytania, czy głębiej nawet – przeżycia, będzie zależał od szeregu czynników społecznych, obyczajowych, kulturowych, które mogą uniemożliwić lekturę filmu na poziomie innym niż fabularny.

Ostatnią z propozycji definiowania gatunku jest koncepcja semantyczna. „Podejście semantyczne kładzie nacisk zatem na budulcowe składniki gatunku, podczas gdy syntaktyczny punkt widzenia preferuje struktury, które dokonują organizacji tych składników”²⁰. Gatunek zgodnie z tym podejściem to przede wszystkim określone budulcowe składniki konwencji (fabuła, motywy, tropy, itd.), dzięki którym widz ma możliwość szerokiego zastosowania wszystkich znanych sobie kategorii. W tej definicji mieszczą się m.in. charakterystyczna dla danego gatunku ikonografia – zbiór powracających symbolicznych obrazów nasyconych znaczeniem i powtarzających się w kolejnych filmach czy powtarzanie pewnych tematów i ogólnego przesłania filmu.

Przyjmując zatem definicję semantyczną, film religijny to kino inspirowane tematami religijnymi: biblijnymi (szczególnie widowiskowe filmy o Abrahamie, Mojżesz, Józefie, Dawidzie oraz życiu Chrystusa) i hagiograficznymi²¹. Zresztą, gatunek ten jest często utożsamiany z filmem biblijnym, czyli filmem o tematyce biblijnej zaczerpniętej ze Starego lub Nowego Testamentu²². Tak sformułowana definicja rozmywa nieco kryteria filmowe, w które wpisują się zarówno opowieści wprost religijne (wiara w Boga, odkupienie, zbawienie, cierpienie), jak i tematyka obecna w Biblii w ogóle (miłość, zdrada, samobójstwo, nienawiść, katastrofy, wojny, podboje, zemsta itd.). Wśród typologii filmów o charakterze religijnym znalazły się: obrazy historyczne, filmy przygodowe, ilustracje, transformacje interpretujące i aktualizujące, adaptacje upolityczniające, adaptacje ideologizujące, adaptacje parodiujące i inne²³. Wreszcie, w ramach filmu religijnego ujmuje się często produkcje jawnie antykościelne, agnostyczne, okultystyczne czy wręcz satanistyczne. Z drugiej strony niektóre opracowania na temat kina religijnego pomijają te filmy, które ujmują „niektóre aspekty biblijne, lecz nie są religijne w swej treści”²⁴. Bartolino Bartolini zauważa dwa kierunki w historii ukazywania wydarzeń biblijnych na ekranie. Pierwszy ma na celu wi-

²⁰ R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 202.

²¹ Zob. *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 798 i nn., co rozmywa nieco kryteria filmowe, w które wpisują się opowieści wprost religijne (wiara w Boga, odkupienie).

²² M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 35.

²³ M. Tiemann, *Bibel im Film. Ein Handbuch für Religionsunterricht, Gemeindearbeit und Erwachsenenbildung*, Stuttgart 1995, s. 19 i nn.; cyt.za: M. Lis, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005, s. 9 i nn.

²⁴ R.H. Campbell, M.R. Pitts, *The Bible on Film. A Checklist 1897–1980*, Metuchen – London 1981, s. VIII; cyt.za: M. Lis, dz. cyt., s. 12.

zualną transpozycję tekstu biblijnego, swoistą fotografię dokumentalną historii biblijnej, drugi „zmierza do komunikowania znaczenia faktów i do ich aktualizacji”²⁵.

Inny rodzaj klasyfikacji, odnoszący się tak do metody semantycznej, jak i pragmatycznej koncepcji gatunku, zaproponowała Ewa Modrzejewska, która dokonała podziału ze względu na typy i motywacje, którymi kierują się twórcy tychże filmów. Wśród nich wymienia motywacje: filozoficzną i historiozoficzną, społeczną, moralną, kulturową oraz estetyczną²⁶. A zatem na konstruowanie gatunku wpływałyby nie tylko treść, ale intencja nadawcy.

Mimo zaproponowanego przez Modrzejewską podziału, w definiowaniu tego gatunku wyraźnie zarysowują się dwie zasadnicze tendencje: raz chodzi o filmy, w których obecny jest choćby fragmentaryczny wątek biblijny, apokryficzny bądź elementy hagiograficzne; a raz o religijności decyduje funkcja pełniona przez film, dzięki któremu człowiek odkrywa Boga i siebie samego w Bożej perspektywie. Te ostatnie to obrazy podejmujące dialog z sumieniem poprzez zagadnienia życia, miłości, wolności, prawdy, nadziei, wiary, cierpienia i innych wartości egzystencji.

Amédée Ayfre, poszukując tożsamości filmu religijnego, wyróżnia dwa style: „transcendentny” i „inkarnacyjny”. W pierwszym odnajdujemy ewokowanie niewidzialnego, ukazywanie człowieka stojącego w obecności Boga. Styl ten realizuje się zazwyczaj poprzez ukazanie „cudowności”, ale nie tyle w wymiarze materialnym (zjawiska paranormalne), ile transcendentnym. Ten francuski teolog zwraca uwagę, że „cudowność” w kinie nie może być umieszczeniem jednego świata w drugim (nadprzyrodzonego w rzeczywistym), ale ma ona wydobywać się z głębi rzeczywistości, nie tracąc nic z ciężaru realności²⁷. Drugi ze stylów polega na odzwierciedleniu świata, w którym zanurzony jest człowiek, do-tarciu do radykalnej prawdy o nim i ukazaniu ostatecznego wymiaru jego egzystencji²⁸. Jego istotą jest ukazywanie egzystencji ludzkiej w sposób radykalny – taką, jaka jest; chodzi bowiem o próbę oddania tajemnicy bytu. Styl „inkarnacji” akcentuje te przeżycia, które głęboko wnikają w ludzką świadomość, tj. życie i śmierć, dobro i zło, płęć i krew. Inną formą realizowania tego stylu jest ewokowanie braku, pustki, nieobecności. „Przez ukazanie pęknięć i załamania świata, ludzkiej ułomności i odarcia również można zbliżyć się do tajemnicy, tym bardziej że niejednokrotnie jest to bliższe ludzkiemu doświadczeniu”²⁹. Widać zatem, że pojęcie filmu religijnego jest pojęciem niejednoznacznym, raz ewokuje

²⁵ B. Bartolini, *Racconto continuato della Bibbia per parole e immagini*, „Catechesi” (53), 1984, nr 9; cyt. za: M. Lis, *Biblia w filmie biblijnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 45.

²⁶ E. Modrzejewska, *Inspiracja biblijna w kinie*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Gdańsk 2002, s. 28.

²⁷ A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, [w:] H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Paris 1954, s. 123 i nn.; cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 26.

²⁸ A. Ayfre, *Cinéma et mystère*, Paris 1969, s. 70; cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 28.

²⁹ M. Marczak, dz. cyt., s. 29.

Transcendentnego, raz zawiera istotne odniesienia do intuicyjnego poznania, świętości; czasem wyrasta ze światopoglądu religijnego, a czasem, mimo psychologicznego i socjologicznego podłoża, jest manifestacją postawy religijnej.

2. Tradycja kina religijnego

Wydawałoby się, że próba ukazania tego, co niewidzialne, jest przedsięwzięciem tyleż niemożliwym, co bezsensownym, a jednak kino zarówno po tej, jak i po drugiej stronie oceanu nie ustaje w próbach. Amerykański i europejski nurt kinematografii stara się wyrazić fenomen religijności zarówno przez odniesienie się do Biblii jako źródła doświadczenia Boga przez człowieka, jak i przez metafizykę codzienności. Oba nurty są w kinie silnie reprezentowane i mają tyleż zwolenników, co przeciwników.

2.1. Katechezy biblijne

Najliczniejszą grupę stanowią filmy bezpośrednio odwołujące się do tekstu Pisma św. w sposób bezpośredni, będące rodzajem ilustracji wydarzeń biblijnych. Taki rodzaj opowieści filmowej pojawia się od początku historii kina³⁰, w której dominują przedstawienia pasyjne, a zaraz po nich wizualizowane historie z Księgi Rodzaju i Księgi Wyjścia. Początkowo filmowe historie biblijne były traktowane jako rodzaj odmiennej propozycji kina wobec wszechobecnego melodramatu, jednak z czasem, szczególnie motyw pasyjny, nabrał tych samych cech emocjonalnych. Prawdziwa fala fascynacji historiami biblijnymi pojawiła się w pierwszej dekadzie XX wieku, kiedy to wytwórnie Pathé i Gaumont wprowadziły do kin obrazy *Józef sprzedany przez swych braci*, *Sąd Salomona*, *Daniel w lwiej jamie*, *Uczta Baltazara*, *Życie Mojżesza* i inne. Powstające wówczas filmy epatowały przesytem dekoracyjności, ekspresywną kreacją aktorską i tradycyjną ikonografią. Tekst Pisma św. traktowany był przez laickie wytwórnie w sposób epicki i redukowany do poziomu anegdotycznego. Efekt teatralizacji, tak widocznej w tych produkcjach, ewokuje heroiczny los bohaterów Starego Testamentu: Abrahama, Mojżesza, Dawida, Józefa, Daniela, Judyty, Saula, Absaloma, Rebeki, Jeftę i innych. Kolejna dekada przynosi fascynację życiem i męką Chrystusa, wpisując Nowy Testament w kontekst historyczny i pogranicza kultury judeo-chrześcijańsko-rzymskiej. Do spopularyzowania tego tematu posłużyła powieść H. Sienkiewicza *Quo vadis*, którą natychmiast w sposób widowiskowy przekłada na język filmowy E. Gauzzoni. Jednak obok kina pasyjnego powstaje wiele obrazów, które odwołują się do tematu męki Chrystusa

³⁰ Pierwszy film pasyjny zrealizowano już w 1897 roku dla wytwórni braci Lumière, nosił tytuł *Męka Chrystusa* i był „suitą 13 obrazów”. I. Kolasińska, *Film biblijny*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 197 i nn.

(*Cywilizacja* Griffitha czy *Nietolerancja* Ince'a), aby w sposób paraboliczny ukazać ponadczasowe problemy, takie jak nietolerancja czy nienawiść. Opowieści te przypominają z jednej strony kino historyczne, z drugiej zaś film przygodowy. W ten nurt wpisują się nieco późniejsze superprodukcje amerykańskie: *Ben Hur* (reż. F. Niblo, F.P. Earle) i *Król Królów* (reż. C.B. DeMille), które utrwaliły w wyobraźni masowej ikony Chrystusa, Maryi i innych osób Nowego Testamentu.

Film biblijny za sprawą bardzo sprawnego reżysera, jakim był Cecil B. DeMille, zmierza ku gatunkowi przygodowemu z elementami obyczajowymi. Do filmów o charakterze religijnym coraz częściej włącza się elementy przemocy i erotyzmu, ukazując walki oraz sceny miłosne między bohaterami, np. Judaszem a Marią Magdaleną (*Król Królów*) – którą z powodu obyczajowych wycięto – Samsonem a Dalilą (*Samson i Dalila*). Kino biblijne tego czasu przywołuje na myśl narodziny mitu herosa (Samson, Demetriusz z *Szaty* czy Mojżesz z *Dziesięciorga przykazań*), który wpierw doświadcza słabości, aby w ostateczności zaprezentować swą siłę, zwyciężając zło. Jednak szczytowym osiągnięciem gatunku lat 50. okazał się *Ben Hur* w reżyserii W. Wylera. Film ten miał przełomowe znaczenie ze względu na sceny zbiorowe (bitwy morskiej czy wyścigu kwadryg), w których wzięło udział około 50 000 statystów, oraz czas trwania (217 minut). To monumentalne widowisko zapewniło sobie sukces tak komercyjny, jak i artystyczny (11 Oskarów). Tym samym filmy religijne zostały utożsamione z superprodukcjami, często o niezbyt wygórowanych ambicjach artystycznych. Z pewnością w takim prezentowaniu kina biblijnego pomogły nowe technologie CinemaScope, Panavision i Eastmancolor, które uczyniły te spektakle bardziej widowiskowymi. Przez kolejne lata historii biblijne wpisywały się w ten iście hollywoodzki wzorec ukazywania wydarzeń Starego i Nowego Testamentu.

Zmiany przynoszą dopiero lata 70., które dały dużą swobodę w ukazywaniu tematów ewangelicznych. Szczególnie ciekawe transpozycje życia i męki Chrystusa film biblijny zawdzięcza kinu autorskiemu. Obrazy Pasoliniego (*Ewangelia według świętego Mateusza*), Bunuela (*Mleczna droga*), Rosselliniego (*Mesjasz*) czy Zeffirellego (*Jezus z Nazaretu*) zwróciły kino ku przeżyciu duchowemu. Wizerunek Chrystusa oscyluje w nich między ofiarą, męczennikiem za sprawy ludu; zwykłym człowiekiem przychodzącym do potrzebujących; a Zbawicielem, który świadomie i bez wątpliwości przychodzi wypełnić wolę Ojca. Natomiast filmy odwołujące się do Starego Testamentu powracają do konwencji superprodukcji, choć nie można im odmówić aspiracji ilustracyjnych i rozmachu inscenizacyjnego.

Film równie często wspiera się tekstem biblijnym, korzystając z narracji parabolicznej. Niejednokrotnie wątki Starego i Nowego Testamentu stawały się kanwą całkiem współczesnych historii. Zresztą taki sposób zakłada teoria transmediacji opracowana w środowisku Amerykańskiego Towarzystwa Biblijnego,

zgodnie z którą przekaz filmowy ma być maksymalnie zbliżony do źródła, ale także równoważyć znaczeniowo, poprzez techniki audiowizualne, tekst oryginalny (*Bliźni*, *Zmartwychwstanie*, *Godspell* i *Jezus z Montrealu*).

Trzecim i nie mniej istotnym rodzajem nawiązania intertekstualnego do Biblii jest wykorzystywanie toposów biblijnych w konstruowaniu nowej rzeczywistości filmowej. To zagadnienie jednak domaga się dookreślenia. Nie chodzi tu bowiem o polowanie na biblijne aluzje w kinie, choć oczywiście trudno negować obecność tychże tropów w wielu obrazach niebiblijnych i niereligijnych, jak w *Idiotach* von Triera czy *Kosiarzu umysłów* Leonarda³¹, ale o filmy inspirowane motywami czy postaciami biblijnymi oraz obrazy odwołujące się do archetypicznych postaw biblijnych. Chodzi zatem o takie kino, którego interpretacja pozwala na odczytanie treści staro- i nowotestamentowych w zupełnie innym sztafażu. Warto w tym miejscu przywołać *Uczę Babette* Gabriela Axela, *Dziennik wiejskiego proboszcza* Roberta Bressona czy *Andriej Rublow*, *Ofiarowanie*, *Stalker* Andrzeja Tarkowskiego.

Niewątpliwie wiele filmów porusza się po płaszczyźnie mniej lub bardziej czytelnich odwołań biblijnych tak silnie reprezentowanych przez amerykańską filmografię angelologiczną, ja jednak chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na obrazy wyrosłe z gatunku fantastyki filmowej. Nie tyle chodzi tu o science fiction, choć i w tej odmianie gatunku, jak w *Solaris* wspomnianego już Tarkowskiego czy w *Matrixie* braci Wachowskich, można by odnaleźć wiele tropów biblijnych³², ile raczej o baśniowe światy fantasy przeniesione na ekran. Rzeczywistość przedstawiona w fantasy jest światem zanurzonym w nieokreślonej przeszłości, korzystającym z archetypicznych postaw i wartości. Kanwą fabuły niemal każdej opowieści fantasy jest walka dobra ze złem przywołująca kontekst biblijnej *Księgi Rodzaju* oraz *Apokalipsy św. Jana*. Szczególnie wyraźne nawiązania można odnaleźć w filmowych adaptacjach dzieł literackich angielskich profesorów *Władcy Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena oraz *Opowieści z Narni* Clive'a Lewisa.

Kino nieustająco poszukuje recepty na sugestywny, a zarazem autentyczny, obraz człowieka doświadczającego sacrum. Niestety w większości przypadków ulega pokusie zbyt nachalnej wizualizacji tego, co nadprzyrodzone, wpisując się w gatunkowość na styku syntaktyki i semantyki. Zdarza się jednak, że kino

³¹ M. Lis, *Elementy biblijne w filmach niebiblijnych*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. tegoż, Opole 2002, s. 77–95.

³² Fabuła *Matrixa* odwołuje się do koncepcji oczekiwania i przyjścia Mesjasza – Neo, który wyzwoli świat od zła – maszyn. Postać Neo otoczona jest innymi budzącymi skojarzenie biblijne postaciami, takimi jak Morfeusz, przygotowujący mu drogę (Jan Chrzciciel), Cypher – zdrajca (Judas), czy Trinity – przywracająca go do życia (imię odwołuje do Trójcy Świętej) i oddająca mu swe miłość i życie, pierwsza widząca jego zmartwychwstanie (Maria Magdalena). Miasto, w którym chronią się walczący o sprawiedliwość i wolność ludzie, to Zion (Syjon), a statek, którym się poruszają, nosi nazwę Nabuchodonozora.

znajduje sposób w wyrażeniu tego, co niewidoczne dla oka, co posiada jedynie wymiar duchowy.

2.2. Metafizyczne peregrynacje

Historia kinematografii jednoznacznie daje dowód, że można z głębi przeżywanej rzeczywistości wydobyć cudowność, nie tracąc nic z jej autentycznego uroku. Nie chodzi tu bowiem o świat zawieszony w czasie biblijnym, historycznym, eschatologicznym czy baśniowym, ale rzeczywistość zanurzoną w teraźniejszości, codzienności. Obraz filmowy poprzez swoje ukształtowanie wytwarza pewien naddatek sensu religijnego, który daje się odczytać poprzez stan świadomości widza, gotowego przyjąć ową interpretację. A zatem przeświadczenie o przenikaniu rzeczywistości pierwiastkiem transcendentnym musi być udziałem zarówno twórcy, jak i odbiorcy filmu. Wyrażanie transcendencji przez twórców filmowych jest niezwykle trudne, bowiem na efekt obrazu filmowego składa się praca co najmniej kilku osób mających wpływ na kształt i wymowę dzieła: reżysera, scenarzysty, operatora filmowego, kompozytora, a przede wszystkim aktora. Każda z wymienionych osób może przyjąć pewne założenie twórcze, które będzie przesłaniać prawdziwy sens, zagłuszać to, co transcendentne. Dlatego Paul Schrader postuluje wyeliminowanie technik, które absorbują widza na poziomie tego, co powierzchowne, odautorskie, kulturowe, aby przykuć uwagę widza do tego, co transcendentne. Pisze on: „Nadprzyrodzoność w filmie jest to realność traktowana bardziej dokładnie. Prawdziwe rzeczy widziane w zbliżeniu”³³. Warto jednak pamiętać, że nie chodzi tu o realizm, w którym mamy do czynienia ze stylizacją na codzienność, ale o realistyczną powierzchnię, surowy materiał prawdziwego życia. W takiej sytuacji odbiorca nie potrafi utożsamić się z bohaterem, jego emocje nieustannie trzymane na wodzy tworzą dystans, który prowokuje pytania o sens, o istotę. W sytuacji wydarzenia o charakterze transcendentnym odbiorca musi „we wszystko uwierzyć albo wszystkiemu zaprzeczyć”. Uznając jego ontyczność, zaczyna obejmować otaczającą go rzeczywistość jako świat duchowy zanurzony w fizyczności.

Ten rodzaj filmów wskazuje na uobecnianie się cudowności w świecie profanum. Świat doczesny pokazany jest w sposób radykalny; nie tracąc nic ze swego ciężaru, staje się znakiem niewidzialnego. W przeciwieństwie do filmów nawiązujących intertekstualnie do Biblii, posługujących się stylem transcendencji, gdzie nadprzyrodzoność wylania się spoza obszaru świata, poniższe teksty filmowe bliższe są stylowi inkarnacyjnemu. Co zatem idzie, w filmach tego typu mamy do czynienia z obrazowaniem symbolicznym, czyli takim, w którym rzeczywistość nadprzyrodzona – nieznaną, zostaje ukazana poprzez to, co empiryczne – znane. Tę właściwość kina pokazał już Roberto Rossellini – jako

³³ P. Schrader, *Transcendental Style In Film: Ozu. Bresson. Dreyer*, Berkley – Los Angeles – London 1972, s. 62, cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 32.

przedstawiciel nurtu neorealizmu, który z jednej strony daje obiektywny wgląd w rzeczywistość, a drugiej – nie tracąc nic z owego realizmu – ukazuje wymiar symboliczny. To właśnie włoscy neorealiści, jak pisze Tadeusz Sobolewski, „po odkryciu dla kina potocznej rzeczywistości, szli głębiej, w stronę spirytualizmu”³⁴.

Ukryta religijność kina realistycznego wymaga od widza odkrywania wewnętrznego napięcia w pozornie nic nieznaczącej przestrzeni. Odczytanie „ogłądu intuicyjnego” w obrazie filmowym jest możliwe dzięki utożsamieniu znaku, rozumianego, jak pisze Rudolf Otto³⁵, jako zewnętrzne samoobjawienie tego, co boskie, z symbolem, który również zakłada związek między strukturą znaczącą a sferą niewypowiedzianą, religijnym doświadczeniem rzeczywistości. Symbol, podobnie jak znak w tym ujęciu, jest przejawem więzi człowieka z sacrum, jednocześnie zawierając w sobie coś z rzeczywistości³⁶. Mircea Eliade napisze, że każdy symbol z natury jest religijny, gdyż jest równoznaczny z hierofanią³⁷, a poprzez symbol zostaje opowiedziany mit, w którym ukazuje się przeskok człowieka ze stanu wyjściowej niewinności do nędzy historycznej egzystencji. Na tej płaszczyźnie odbiera się właśnie film religijny, w którym podobnie jak w przestrzeni mitycznej „obcujemy zazwyczaj z sytuacjami antropologicznymi w ich pełnym wieloaspektowym wymiarze”³⁸.

Można zatem zaobserwować, jak ważna – w takim rozumieniu kina religijnego – wydaje się rola odbiorcy, który ów znak czy symbol chce i potrafi odczytać albo za pomocą „daru widzenia” (znak), albo w „wewnętrznym dialogu” (symbol)³⁹, co jeszcze bardziej zbliża do siebie oba doświadczenia religii i kina. Istotna dla zdefiniowania gatunku kina religijnego w tym przypadku będzie definicja pragmatyczna, wskazująca na postawę widza, w którym podczas oglądania filmu – niezależnie do znajomości intencji nadawcy – rodzi się przeczcucie sacrum. I jak pisze Dudley Andrew, jest ono często zależne od formacji lekturowej: „Odczytując jakiś film jako religijny, kojarzymy go z pewnymi innymi dziełami i faktami kulturowymi (Biblią, tradycją patrystyczną, filozofią chrześcijańską, teologią, dogmatem itp.). W ten sposób wpisując film w chrześcijań-

³⁴ T. Sobolewski, *Zielony promień. Ukryta religijność kina*, „Znak” 2000, nr 10.

³⁵ R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1993, s. 160.

³⁶ M. Marczak, dz. cyt., s. 18 i nn.

³⁷ M. Eliade, *Sacrum i profanum*, Warszawa 1996, s. 105 i nn.

³⁸ M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Parczewska, T. Rutkowska, Warszawa 1991, s. 199.

³⁹ Symbol w narracji filmowej to nadanie nowego, przenośnego znaczenia przedmiotowi, wydarzeniu lub osobie występującym w fabule filmu, które nie jest jednoznaczne w swej interpretacji i zależy od odbiorcy i jego odczytania; inaczej to nadanie pojęciu wtopionemu w akcję dramatyczną nowego, przenośnego sensu bez konieczności zestawiania go z drugim pojęciem; z jego dyskrecją wiąże się dwuznaczność otwierająca się na interpretację odbiorcy. Zob. J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 2008.

skie dziedzictwo, nadajemy mu religijne znaczenie”⁴⁰. Ten rodzaj definicji jednak budzi wątpliwości co do szerokości całego spektrum sensów, odwołań, tropów, wrażeń odnoszących się do religii, które mogą wpisywać się w ten gatunek kina.

3. Między ikonoklazmem a kulturą typu ludowego

Religijność filmu wydaje się zatem nie tyle tematem czy zbiorem zabiegów syntaktycznych, ile zadaniem dla widza. Żadna bowiem „wierna ekranizacja Ewangelii” nie spowoduje czytania tego tekstu w wymiarze religijnym a nie np. jako filmu kostiumowego, historycznego czy przygodowego, bez „wewnętrznego przecucia”. Tym bardziej taka konieczność jawi się w odbiorze filmów o „ukrytej religijności”, w której próbuje wyrazić się niewyraźne bez pomocy ilustracyjności czy anegdoty, ale za pomocą symboli odnoszących się do doświadczenia sacrum. Która z estetyk jest bliższa istocie „kina religijnego”?

Tradycja filmu religijnego odwołuje się do potocznej religijności i wyobraźni, rządzonej przez serie stereotypów i sterowanej przez emocjonalnie nacechowane kalki⁴¹. Wrażliwość obrazowa zaspokajana przez ten rodzaj filmu religijnego można, za Joanną Tokarską-Bakir⁴², nazwać kulturą typu ludowego. Jej istotną cechą wydaje się „naiwne sklejenie *signans* i *signatum* świata przedstawionego i przedstawiającego”⁴³, a więc „nierozróżnialność” treści i fizyczności, poprzez którą ta treść zostaje przekazana. Taki odbiór filmu religijnego pozwala zignorować wizerunek przedmiotu, jego aktualny kontekst oraz relację do oryginału i uwierzyć w jego pełną źródłową obecność. Pozwala to zrozumieć reakcje widzów po obejrzeniu *Pasji* Mela Gibsona, którzy z emfazą zapewniali, że „tak musiało wyglądać”, odnosząc się do męki Chrystusa, zawieszając wymiar widowiskowości. Kultura typu ludowego generuje obrazy filmowe przenoszące na ekran wątki biblijne, hagiograficzne czy katechizmowe, które są często produkcjami na emocjonalno-duchowe „zamówienie” odbiorcy, choć ze względu na ich fabularność niezwykle szybko ulegają desakralizacji, sytuując się w kanonie filmów historycznych czy kostiumowych, co pokazuje przykład produkcji typu *Arka Noego* podpisywanych w gazetach telewizyjnych jako film przygodowy czy kostiumowy.

Z drugiej strony, współczesna religijność ucieka od namacalnych wyobrażeń Boga, jak pisze Artur Grabowski: „Wyznajemy «bezosobowy Absolut» lub «niewyraźne sacrum», gwarantując sobie dystans wobec kiczowatych obrazków [...] Nawet użycie takich wyrażen jak symbol, metafora, obraz, wizja itp.,

⁴⁰ D. Andrew, *Film In the Aura of Art*, New Jersey 1984, podaję za: M. Marczak, dz. cyt., s. 217.

⁴¹ Zob. P. Kowalski, *Potoczna religijność, kicz i sakrobiznes*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 109 i nn.

⁴² J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy*, Kraków 2000.

⁴³ Tamże, s. 62.

automatycznie kojarzy się z czymś «niepoważnym», z czymś godnym jeszcze szacunku, ale już nie zaangażowania»⁴⁴. Zanika sztuka obrazująca tematy religijne, co prowadzi do swoistego ikonoklazmu. Pokazywać Boga, świętych, czy personifikowane moce duchowe, to narazić się na śmieszność. Współczesna wiara w dosłowność obrazu, moc wizualnego przekazu spowodowała, że każde skonkretyzowane w wyglądzie sacrum razi kiczem, jak w *Dogmie*, lub co najmniej wywołuje uśmiech na twarzy widza, jak w filmie *Bruce Wszechmogący*. Ten rodzaj filmu – nazwijmy go ascetycznym czy ikonoklastycznym, chcąc być bliski drodze oczyszczenia otwierającej na przeżycia mistyczne, rezygnuje z tradycyjnych narracji religijnych na rzecz wyrażania przeżycia religijnego poprzez zgłębianie codzienności. Do tego sposobu przedstawiania, który realizowali wspomniani już włoscy neorealiści, tj. Fellini czy Rossellini, a także Bresson, Tarkowski i wielu innych, odwołuje się dziś kino rosyjskie (Paweł Łungin, Andrzej Zwiagincew), polskie (Paweł Trzaskalski, Tomasz Wiszniewski) czy meksykańskie (Alejandro González Iñárritu).

Jest to kino eksponujące afektywną materialność, odnosząc widza do skojarzeń i alegoryzacji rzeczywistości przedstawionej – czasem wbrew temu, czego mógłby odbiorca oczekiwać w związku ze swoim doświadczeniem świata. Religijne życie przedmiotów prowadzi do zatrzymania wzroku patrzącego, skupieniu na sobie, a raczej do wdarcia się w ludzkie pole widzenia rzeczywistości transcendentnej poprzez te przedmioty. W rozmowie z Krzysztofem Kieślowskim jeden z dziennikarzy zauważa: „Im bardziej konkretne i namacalne są pańskie filmy, tym bardziej wydają się metafizyczne. Robi Pan coraz więcej zbliżeń, jest Pan bliżej postaci i przedmiotów niż kiedykolwiek: zdaje się Pan szukać czegoś poza konkretnością czy fizycznością»⁴⁵. Za pomocą sieci znaczeń, które konotują pojawiające się byty materialne, sploty wydarzeń, niby przypadkowe wypowiedzi, opowieść filmowa włącza w narrację boską ekonomię zbawienia. Takie spojrzenie nie zatrzymuje się na przedmiotach, ale odsyła do tego, co ponad nimi, w głębi nich, w kierunku rozszerzonego pola widzenia i znaczenia. Przedmioty na ekranie tego typu kina wyrażają typowe dla rozumienia sacrum piękności, zza którego wyłania się inna rzeczywistość, na pierwszy rzut oka zasłonięta. Jako wycinki większego pola wizualnego domagają się wyjścia poza widzenie – zapraszają do spojrzenia z innej perspektywy. Aby zobaczyć to działanie Boga w rzeczywistości, trzeba przyjęcia konkretnej perspektywy spojrzenia, spojrzenia z ukosa, w poprzek, w przecięciu z oczekiwaniem widza i jego wiedzą o świecie. Tak realizowane kino religijne rozumie gatunek jako formowanie swych obrazów zgodnie z wewnętrzną koniecznością, a nie w myśl ogólnie przyjętych koncepcji, utartych schematów. Kieruje uwagę na interpretację widza, na sens, który można odczytać z przedstawionych na ekranie działań, wy-

⁴⁴ A. Grabowski, *Apologia widzialności*, „Znak” 2004, nr 6 (589), s. 16.

⁴⁵ Wywiad anonimowy, cyt. za: V. Sobchack, *Rozszerzone spojrzenie w zawężonej przestrzeni. Kieślowski i kwestia transcendencji*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 99.

obrażeń, wypowiedzi, zdarzeń, obyczajów itd., tym samym wpisując się w nowocześniejszą tendencję ucieczki od „języka idealnego”, od rozumianej ściśle gatunkowości⁴⁶. Niewątpliwie ten rodzaj kina właściwie dopiero poszukuje swej substancjonalności gatunkowej, niejako destruując otoczkę opowieści filmowej.

Szukając porozumienia między dwoma sposobami wyrażania sacrum, można skonstatować, że uwidacznia się ono w rzeczywistości przedstawionej przez, po pierwsze, same byty – elementy rzeczywistości, które reprezentują rzeczywistość sakralną, np. skrzydła, kościół; po drugie, przez zjawiska, postaci nadprzyrodzone, irracjonalne, niedające się uzasadnić prawami fizyki, np. byty duchowe (obraz staje się przedstawieniem rzeczy nieobecnych fizycznie). Te dwa sposoby charakterystyczne są dla kultury typu ludowego. Wreszcie trzecim sposobem wyrażania sacrum jest ukazywanie jego istoty poprzez elementy świata materialnego, w których dostrzeżenie nadprzyrodzoności zależy od postawy odbiorcy, jego intuicji pewnego otwarcia się na transcendencję (można powiedzieć, że za pomocą symbolu). Ten ostatni sposób ukazywania sacrum, na ekranie wydaje się najbardziej interesujący ze względu na istotę kerygmatu jako odkrywania w Chrystusie znaczenia ludzkiej egzystencji. Tym samym ukazywanie na ekranie historii zwykłych, codziennych, czyni bardziej bliską i pojętą – nieograniczoną umysłem – ekonomię miłosierdzia Boga. Ten typ kina religijnego sprzeciwia się uwięzieniu „figury Chrystusa” czy jakiegokolwiek innej świętości w fizycznej zgodności ze stereotypem, raczej ukazuje istotę boskości w działaniu pośród ludzkich istot i spraw codziennych. Trzeci sposób wyrażania sacrum najczęściej pojawia się w dzisiejszym kinie „ascetycznym”, którego uzasadnienia należałoby szukać w ikonie.

Filmowy bohater tak rozumianego kina religijnego poprzez szereg działań dąży do uzyskania etycznego podobieństwa z Bogiem, staje się poniekąd *Imago Dei*. Wchodząc w głąb obrazu filmowego, odsłaniając kolejne warstwy, widz ma szansę dojść do prawdy o sobie samym w kontekście Wcielenia Chrystusa. Bo, wiem, bohater filmowy jest „drugim”, także w tym sensie, o którym wspominał Emanuel Lévinas – „drugim Chrystusem”, w którego ślady może podążać widz. W tym sensie kino religijne, definiowane gatunkowo, byłoby kerygmatyczne, to znaczy: Słowo Boga wypełnia się w odbiorcy filmowym, który dając się uwieść rzeczywistości przedstawionej, podlega procesowi katechizacji.

Kino religijne byłoby zatem definiowane przez pryzmat celu, jakim jest ewangelizowanie, głoszenie kerygmatu, Dobrej Nowiny. Miałoby ono się dokonywać, jak pisze Olivier Clément, *drogą dostojewską*: „czynić wybuch światłości zmartwychwstania również w sercu wolności człowieka, wielkości szaleństwa człowieka, w jego doświadczeniu raju i piekła”⁴⁷. Nie chodzi tu zatem o sztukę, która stosuje katechetyczną „opatologię”, ale o rzucanie światła, sugere-

⁴⁶ C. Geertz, *O gatunkach złączonych. Nowe konfiguracje myśli społecznej*, [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, s. 214–235.

⁴⁷ O. Clément, *Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 39.

rowanie, przenikanie do wnętrza. Kino religijne ma być „sztuką jaśnienia”, ikoną, bo nie można autentycznie ukazać w filmie postaci Chrystusa bez brania pod uwagę ikony, co wielokrotnie udowodnił Andrzej Tarkowski, mówiąc, że każde dzieło [tu: filmowe] powinno być epifanią. Odnosząc się do uschematyzowanych wyobrażeń, ikona ma odsłaniać to, co zakryte przed ludzkimi oczami. Tak też film powinien być aktem oczyszczającym, otwierać oczy człowieka na rzeczywistość, w której żyje, ukierunkowywać jego spojrzenie i wskazywać, odsłaniać to, co zakryte.

Tak rozumiane kino religijne szuka Boga bliskiego, Boga rzeczy małych, cichych i skrytych, które starają się chodzić w Jego obecności ścieżkami konkretnej rzeczywistości. Źródłem takiego podejścia jest postawa Tadeusza Żychiewicza, który w swych narracjach biblijnych uprawia nie tyle teologię, czyli naukę świadomą swego przedmiotu, celu i metod, ale teo-logię, tj. mówienie (dialog) o Bogu, mające na celu ukazywanie sensowności wiary w Niego oraz odkrywanie w Chrystusie znaczenia ludzkiej egzystencji⁴⁸. Sztuka religijna, a zatem i kino, o tyle jest religijne, o ile zdolne jest unaoczniać sens wszechświata.

Summary

About the possibilities of a Religion-and-Film Genre

The article considers the phenomenon of a religious cinema in relation to the issue of a film genre. It relates a way of portraying sacrum on a screen, to the syntactic, semantic and pragmatic concept of a genre. It defines the context of using this definition to films, in which there are biblical or hagiographic themes, and film images that show the spiritual dimension of human existence and his search for the Absolute. It shows contemporary trends in religious cinema on the one hand, immersed in a folk culture, on the other, fleeing from the tangible notions of God, being implemented by specifically understood iconoclasm.

⁴⁸ Zob. A. Gorzkowski, *Bóg rzeczy małych. Medytacje biblijne Tadeusza Żychiewicza*, maszynopis, Kraków [b.d.].