

# IMAGES

The International Journal of European Film,  
Performing Arts and Audiovisual  
Communication

*Volume XXX*  
*Number 39*  
*Poznań 2021*

ISSN 1731-450X

*Special Issue:*  
*Metaphysics –*  
*Transcendence –*  
*Atheism*

Volume editors  
Tomasz Kłys  
Adam Domalewski

Athens – Amadora – Bydgoszcz – Doha – Edinburgh  
Gdańsk – Glasgow – Leeds – London – Łódź – Mainz  
Marquette – Poznań – Prague – Stockholm – Toruń – Warszawa

*Editorial* Michael Brooke  
*Advisory Board:* Oksana Bulgakova  
Maciej Drygas  
Małgorzata Hendrykowska  
Wojciech Marczewski  
Petr Mareš  
Aleksander W. Mikołajczak  
Anna Osmólska-Mętrak  
Anna Zarychta

## Spis treści / Contents

- 5 Adam Domalewski, *Główne nurty w badaniach nad filmem i religią*
- 27 Iwona Kolasińska-Pasterczyk, *Filmowe reprezentacje ostatniej wieczerzy jako locus theologicus (trzy wizje biblijnej sceny)*
- 47 Anna Maria Piskorska, *Poświęcić niepewność – prolegomena do badań nad kinem postsekularnym*
- 67 Tomasz Kłys, *Abel Gance po trzykroć oskarża: metafizyka i apokaliptyczna wyobraźnia w służbie pacyfizmu*
- 95 Janusz Bohdziewicz, *Transfiguracja – Piękna złoźnica Jacques'a Rivette'a w świetle mimo-sekularnej myśli o filmie i mediach światłowodowych*
- 119 Michał Dondzik, *Zabił, nie zabił i kto kogo zabił? O filmie Zabicie ciotki Grzegorza Królikiewicza*
- 139 Krzysztof Kopczyński, *Religious and quasi-religious attitudes in four Polish documentaries from 2008–2019*
- 157 Krzysztof Kornacki, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserów*
- 183 Beata Waligórska-Olejniczak, *Andrey Zvyagintsev's Loveless as the remediation of Mikhail Bulgakov's The heart of a dog. Towards the question of cultural memory*
- 201 Justyna Czaja, *W poszukiwaniu hierofanii – o filmie Góra Sulejmana Jelizawiety Stiszowej*
- 217 Justyna Machaj, *Symbolika barw w „sakralnym” kinie Kantemira Bałagowa*
- 237 Natasza Korczarowska, *Do clones dream of absent father(s)? Biotechnologia i metafizyka w powieści Nie opuszczaj mnie Kazuo Ishiguro i jej filmowej adaptacji*
- 263 Jan Biedny, *Posybilizm metafizyczny w filmie i serialu najnowszym*
- 281 Piotr Zawojski, *A difficult history of light. About metaphysical ideas of “light writing” formulated before the birth of photography*
- 297 Bartosz Tobała
- 313 Witold Stok, *Shimmer and whisper*
- 323 *Noty o autorach*
- 326 *Notes about authors*

**Metaphysics –  
Transcendence –  
Atheism**

**Author Gallery  
Warsztat filmowca**



Fot. Agnieszka Powierska

## Główne nurty w badaniach nad filmem i religią

**ABSTRACT.** Domalewski Adam, *Główne nurty w badaniach nad filmem i religią* [Main directions in film and religion studies]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 5–25. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.01.

The article is a meta-study and provides an original typology of research on film and religion, based on Polish and English academic sources. The author proposes to divide this field of research into four main domains, which he names successively: substantial-theological, anthropological-mythological, socio-cultural and post-secular. The following descriptive criteria were used to introduce this division: the relationship between religion and culture adopted (usually implicitly) in a given direction of research, the concept of both human and religion emerging from them, and the established subject and scope of research, as well as the basic set of tools used within them. The proposed systematic is intended to help capture the significant differences between the main types of research on film and religion, both in terms of research assumptions, methods of analysis, and set goals.

**KEYWORDS:** motion pictures – religious aspects, religion in motion pictures, postsecularism, film theory

Karel Dobbelaere, belgijski socjolog religii i badacz procesów sekularyzacyjnych, w podsumowaniu jednego ze swoich artykułów pisał:

Socjologowie nie powinni interesować się istotą religii, gdyż jest to problem filozoficzny. Dla nich najważniejszym aspektem religii jest to, że bywa ona definiowana na różne sposoby przez różne kategorie osób, w zależności od ich pozycji i kontekstu sytuacyjnego. Definicje te są także zależne od procesu historycznego. [...] Socjolog powinien trzymać się z dala od wszelkich pozycji ideologicznych. Może temu sprostać pod warunkiem, że zaniecha definiowania religii. Powinien natomiast analizować definicje religii formułowane przez badane przez niego kategorie społeczne[1].

W niniejszym artykule chciałbym przyjąć podobne założenie, to znaczy wcielić się w „socjologa”, który zamiast na wstępie definiować, czym jest religia (w filmie), stara się zrozumieć, w jaki sposób funkcjonuje ona w filmoznawczym dyskursie naukowym. Sądzę bowiem, że rozmaite, często bardzo od siebie odmienne, sposoby definiowania religii oraz – będące ich pochodną – konceptualizacje dotyczące wzajemnych związków kina i religii ujawniają się wyraziście w tym obszarze badawczym, a przy tym przedstawiciele poszczególnych nurtów tych badań zbyt rzadko podejmowali wysiłek dostrzeżenia konkurencyjnych ujęć. Na przykładzie polskich i anglosaskich prac z pogranicza kina i religii chciałbym więc wyodrębnić i scharakteryzować główne nurty

[1] K. Dobbelaere, *Socjologiczna analiza definicji religii*, [w:] *Socjologia religii. Antologia tekstów*,

wybór i wprowadzenie W. Piwowarski, Kraków 2012, s. 173–174.

w studiach nad filmem i religią, a w ramach tego podziału zastanowić się nad następującymi kwestiami: przyjmowaną w danym nurcie badań (najczęściej *implicite*) relacją między religią a kulturą, wyłaniającą się z nich koncepcją zarówno człowieka, jak i samej religii oraz wyznaczonym (zwykle już *explicite*) zakresem tych badań, a także podstawowym zbiorem narzędzi wykorzystywanym w ich ramach. Tak duży poziom ogólności moich rozważań z konieczności musi być obarczony ryzykiem pewnego uproszczenia, sędzę jednak, że wypracowane modele mogą okazać się pomocne i funkcjonalne zarówno przy projektowaniu kolejnych prac badawczych, jak i w analizie tych już istniejących.

Melanie J. Wright w książce *Religion and Film. An Introduction* przywołuje „empiryczną” taksonomię Williama R. Telforda dotyczącą tego, jakie filmy tworzą przedmiot badań zaliczanych do studiów nad filmem i religią. To ciekawe zestawienie obejmuje filmy, które:

- (1) korzystają z religijnych tematów, motywów lub symboli w swoich tytułach;
- (2) mają fabułę, która czerpie z religii (szeroko zdefiniowanej, tak aby obejmowała zjawiska nadprzyrodzone i okultyzm)
- (3) są osadzone w kontekście wspólnot religijnych;
- (4) używają religii do definiowania postaci;
- (5) zajmują się bezpośrednio lub pośrednio religijnymi postaciami (np. Buddą lub aniołami), tekstami lub lokacjami (takimi jak niebo lub piekło);
- (6) wykorzystują religijne wyobrażenia, aby zgłębić doświadczenia oraz przemianę lub nawrócenie postaci;
- (7) poruszają tematy i problemy religijne, w tym kwestie etyczne[2].

Zestaw ten dowodzi, jak rozbudowany jest przedmiot opisywanych badań, nawet jeśli materiał filmowy zidentyfikowano i uporządkowano tu głównie ze względu na obecne w filmach motywy i podejmowane tematy, a więc przede wszystkim na poziomie fabularnym. Stąd kluczowe wydaje mi się rozpoznanie ugruntowanych i najczęściej przyjmowanych perspektyw badawczych, każdorazowo wyznaczających nie tylko zasięg i zakres badań, ale także sytuujących autorkę/ autora w ściśle określonej pozycji podmiotowej wobec podejmowanych zagadnień.

Opisane w literaturze przedmiotu sposoby naukowego badania pogranicza filmu i religii podzieliłbym – ze względu na dominującą w nich perspektywę i wyraźne sfunkcjonalizowane – na cztery grupy. Te zasadniczo odmienne podejścia określiłbym mianami: substancjalno-teologicznego, antropologiczno-mitologicznego, społeczno-kulturowego i postsekularnego. Poszczególne nurty zamierzam opisać w kolejnych częściach tej pracy, pomocniczo posługując się tabelami prezentującymi skrótowo główne wyróżniki poszczególnych nurtów wedle wspomnianych już kryteriów porównawczych.

[2] M.J. Wright, *Religion and Film. An introduction*, London – New York 2007, s. 19.

Tabela 1. Nurt substancjalno-teologiczny w badaniach nad filmem i religią

Wyróżniki	Nurt substancjalno-teologiczny
Relacja między religią a kulturą	oddzielenie i podporządkowanie
Koncepcja człowieka	<i>homo sacer</i>
Koncepcja religii	substancjalna
Przedmiot badań	kino religijne, kino metafizyczne
Kluczowe pojęcia (narzędzia badawcze)	sacrum i transcendencja

Ujęcie substancjalno-teologiczne w badaniach nad filmem i religią wyrasta z nominalnego[3] definiowania religii opartego na pojęciach sacrum i transcendencji (lub innych, pełniących podobne funkcje), a więc ideach odsyłających do numinotycznego (by użyć klasycznego terminu Rudolfa Otto) odczucia istnienia i obecności tego, co nadnaturalne i święte. W ujęciu tym religia traktowana jest nie jako instytucja społeczna, lecz – jak pisze Grzegorz Kubiński – „jest realnym i wręcz fizycznym narzędziem tworzenia granic, a jednocześnie ona sama umożliwia ich znoszenie, będąc przestrzenią pomiędzy przestrzeniami”[4]. Wynika to z faktu, że tak zdefiniowana świętość (u Rudolfa Otto, Mircei Eliadego, Gerardusa van der Leeuwa czy Petera Bergera) jest czymś całkowicie innym od ludzkiej bytności[5], a jej doświadczenie możliwe jest jedynie w ograniczony sposób: dzięki hierofanii, aporetycznemu oddziaływaniu samej tej świętości. Nie może więc dziwić, że w nurcie substancjalno-teologicznym film (i – szerzej – cała kultura, nie tylko popularna) oraz religia pozostają fenomenami bardzo od siebie odległymi i że dopiero pewne specjalne zabiegi artystyczne pozwalają to oddzielenie pokonać, tak by ukazać w filmie jakości „obce”, a więc przynależne do sfery tajemnicy i sacrum.

Myślenie to łączy się w pracach filmoznawczych najczęściej z podejściem teologicznym, tworząc nurt o najdłuższej, sięgającej przełomu lat 60. i 70., tradycji[6]. Połączenie to jest źródłem istotnych napięć charakteryzujących ten nurt badań ze względu na to, że teologia odsyła do odrębności poszczególnych religii (ich systemów pojęcio-

[3] Cytowany Karel Dobbelaere stwierdza, iż najbardziej podstawowy podział definicji religii obejmuje ich dwa rodzaje: substancjalne (nominalne) oraz funkcjonalne. Idem, *op.cit.*, s. 160. Roland Robertson z kolei mówi o definicjach nominalnych (wyznaczanych arbitralnie) oraz realnych (formułowanych w oparciu o badania empiryczne); obie denominacje wydają się w znacznej mierze ze sobą pokrywać. R. Robertson, *Główne zagadnienia analizy religii*, [w:] *Socjologia religii...*, s. 177.

[4] G. Kubiński, *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri*, Warszawa 2011, s. 11.

[5] Jak pisał Franz X. Kaufman, „[p]ojęcie to [świętości – przyp. A.D.] wskazuje na dualistyczną wizję

świata, w której świat codziennego doświadczenia zostaje przewyższony, uzupełniony czy zdyskryminowany przez symboliczny porządek świętości. [...] Doświadczenie świętości, jawiącej się jako tajemnica, którą człowiek nie może dysponować, stanowi gwarancję jedności świata”. W dalszej części wywód Kaufmana podsumowuje krytykę kierowaną pod adresem dominującego w religioznawstwie ogólnym pojęcia religii w oparciu o kategorię świętości. Zob. idem, *Religia i nowoczesność*, [w:] *Socjologia religii...*, s. 428.

[6] Zarys tej tradycji w odniesieniu do wyznań chrześcijańskich przedstawia Robert K. Johnston w książce *Reel Spirituality: Theology and film in dialogue*, Grand Rapids 2006.

wych i dogmatów), zaś religijne sacrum w znaczeniu substancjalnym ukazywane jest zwykle jako uniwersalne, ponadludzkie, przekraczające partykularne porządki. Robert K. Johnston przypomina jednak, powołując się na ustalenia Edwarda Farleya, że sam termin „teologia” w znaczeniu przednowoczesnym odnosił się do indywidualnego poznania Boga, oznaczał raczej duchowy wgląd i mądrość, włączając w to poznanie mistyczne, i dopiero od czasów wczesnej nowożytności, wraz z uformowaniem się uniwersytetów, zaczyna narastać rozumienie teologii jako dyscypliny naukowej i filozoficznej opartej na systemie pojęć i dogmatów, które stają się normatywną wiedzą o Bogu[7]. Właśnie ta podwójność rozumienia teologii wydaje się współgrać, choć nie bez zgrzytów, z substancjalnym ujęciem samej religii w pracach autorek i autorów reprezentujących opisywany nurt badań nad filmem i religią.

Wylaniająca się z nich koncepcja człowieka jest naturalną pochodną przyjmowanych w tym nurcie założeń na temat religii i jej relacji z kulturą, którą zawrzeć można w formule *homo sacer*. Przy czym, co chciałbym podkreślić, koncepcja człowieka (wprowadzona tu jako jeden z wyróżników dla poszczególnych perspektyw) nie dotyczy tylko bohatera filmowego; jest wynikiem sprzężenia zwrotnego między światem przedstawionym filmu a rzeczywistością pozafilmową i najczęściej ujmuje się ją w trybie refleksji, postulatów i przesłanek antropologicznych, których źródło zwykle ulokowane jest zewnątrz w stosunku do dzieła filmowego jako przedmiotu badań. *Homo sacer* pojawia się w proponowanym przeze mnie rozróżnieniu nie w rozslawionym przez Giorgio Agambena rozumieniu (niemogącego być złożonym w ofierze, nagiego życia[8]), lecz w ujęciu pochodzącym z pism Émile'a Durkheima, Rudolfa Otta czy Mircei Eliadego, niepozbawionym jednak zasadniczej dychotomii. Marek Sokołowski, odnosząc się do etymologii, przypominał, iż „[p]ochodzące z języka umbryjsko-oskijskiego słowo *sacer* oznacza zarówno «poświęcony bogom», jak również «poświęcony bogom podziemnym, przeznaczony na śmierć; przeklęty»”[9]. O „niebezpiecznej mocy tkwiącej w manifestujących się przejawach świętości”[10] pisał także Peter Berger. Kubiński dodawał zaś, że w „klasycznym rozumieniu religii jako świętości posiadającej nie tylko pozytywny, ale także niebezpieczny aspekt, może ona otworzyć drogę chaosowi – jako działalności profanicznej i anomicznej”[11]. Ta dialektyka, przyjmująca różne formy – trwogi, moralizatorstwa, utyskiwania na współczesną zeświecczoną kulturę – często towarzyszy piszącym o filmie w nurcie religijno-teologicznym i przez to niejako określa figurę odbiorcy filmu

[7] Idem, *Theological approaches*, [w:] *The Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London – New York 2011, s. 314–315.

[8] Zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

[9] M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002, s. 65.

[10] P. Berger, *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, tłum. W. Kurdziel, Kraków 2002, s. 59.

[11] G. Kubiński, op.cit., s. 10.



(za pośrednictwem bohatera filmowego i w dialogu z nim) jako człowieka toczącego bój o własną duszę.

Reprezentanci tego nurtu badań nad filmem i religią najczęściej zajmują się kinem religijnym w sensie ścisłym<sup>[12]</sup> (w tym, rzecz jasna, filmem biblijnym) oraz kinem określanym mianem „metafizycznego”<sup>[13]</sup>, choć nie wyczerpuje to oczywiście przedmiotu ich zainteresowań. Kluczowe dla swojej refleksji nad tymi fenomenami narzędzia opierają z jednej strony na pojęciach transcendencji i sacrum<sup>[14]</sup> (co pozostaje w oczywistym związku z substancjalnym rozumieniem religii), z drugiej zaś – na charakteryzujących określone wyznanie (najczęściej chrześcijańskie) tekstach, przekazach, doktrynach i symbolach (odsyłając w ten sposób, nie zawsze wprost, do konkretnej religijnej ortodoksji i teologii<sup>[15]</sup>). Szczególne piętno na całym nurcie tych badań odcisnęli Amédée Ayfre i – zwłaszcza – Paul Schrader (późniejszy scenarzysta, między innymi słynnych filmów Martina Scorsese’a – *Taksówkarza*, *Wściekłego byka* i *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, oraz reżyser). W wydanej pierwotnie w 1972 roku książce *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* Schrader ukuł pojęcie stylu transcendentalnego i ukazywał jego możliwości w „przeprowadzaniu widza przez życiowe próby i doświadczenia aż do [odkrycia – przyp. A.D.] przejawów Transcendencji [...]”<sup>[16]</sup>. Schrader pisał też, iż styl transcendentalny służy „wyrażeniu Świętego”<sup>[17]</sup>, którego rozumienie w jego pracy pozostaje w zgodzie z przedstawionym przeze mnie substancjalnym ujęciem religii. Według autora styl transcendentalny przenika kompozycję oraz warstwę estetyczną filmów będących jego najlepszymi realizacjami<sup>[18]</sup>, obejmując przy tym trzy stadia rozwoju filmowej diegezy (od realistycznego ukazywania codzienności i „niewspółmierności” wynikającej z redukcji środków filmowego wyrazu, przez moment graniczny, będący emocjonalną kulminacją i fabularnym rozstrzygnięciem akcji, aż do osiągnięcia finalnego stanu stabilności i zastoju, będącego najgłębszym wyrazem duchowości i wynikiem oddziaływania Transcendencji)<sup>[19]</sup>.

To młodzieńcze (autor w momencie ukazania się książki miał zaledwie 26 lat) studium wywarło ogromny wpływ na myślenie o kinie religijnym jako o potencjalnym wehikule sakralności, świętości czy

[12] Por. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.

[13] Mariola Marczak uznaje „film metafizyczny” za określenie paragatunkowe, odnoszące się głównie do poruszanej w danym filmie problematyki oraz sfery znaczeń (czy też pytań), które zbieżne są z zakresem refleksji metafizycznej ujmowanej na sposób filozoficzny. Por. eadem, *Między kontemplacją a dramatem. O pewnej tendencji w kinie religijnym i metafizycznym ostatnich lat*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 25–26.

[14] Dobrego przykładu dostarcza wspomniana książka Marioli Marczak i zaproponowane w niej –

za Amédéem Ayfrem – kategorie „stylu transcendencji” i „stylu inkarnacji”. „Kino sacrum” poddawał zaś namysłowi Marek Sokołowski, op.cit.

[15] Autorem licznych prac poświęconych filmowi biblijnemu i religijnemu, odnoszących się z dbałością (choć nie źle pojmowaną, bezkrytyczną ortodoksją) do nauki katolickiej, jest w Polsce Marek Lis.

[16] P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Deyer*, Oakland 2018, s. 185.

[17] Ibidem, s. 35.

[18] Schrader zaliczał do nich filmy Yasujirô Ozu i Roberta Bressona, w nieco mniejszym stopniu Carla Theodora Dreyera.

[19] Ibidem, s. 110.

transcendencji, ale spotkało się później także z licznymi polemikami[20]. Istotny jest dla mnie jednak fakt, iż można potraktować je jako modelowy przykład substancjalno-teologicznego studium na temat związków filmu i religii. Za dowód kontynuacji idei Schradera posłużyć zaś może fragment wstępu autorstwa Bartosza Wieczorka do książki zatytułowanej *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*:

Warto też podkreślić, iż próba „dotknięcia” Transcendencji w filmie nie jest tożsama z określoną formą religijną, co oznacza, iż film musi mieć – i faktycznie ma – własne formy ewokowania Transcendencji, które są dlań najwłaściwsze. Na obecnym stanie badań wydaje się, iż najbardziej uprzywilejowanym sposobem prezentacji tego, co transcendentalne, jest jego „ukrywanie” w strukturze filmu za pomocą określonych środków, które muszą być odczytane i właściwie zinterpretowane. Każdy z twórców ma oczywiście właściwy sobie zestaw środków artystycznych, ale zasadniczo można je połączyć w pewne typy i kategorie, które będą wspólnie pewnym „kanałem”, przez jaki film komunikuje nam rzeczywistość niewidzialną. [...] Twórcy „tropiący” swoimi obrazami *sacrum* podążają do najdalszych granic człowieczeństwa. Nieuchronnie wychodzą poza ramy codziennego doświadczenia, zorientowani są na tajemnicę, na „zderzenie” z Nieznanym[21].

Tytułem komentarza i podsumowania chciałbym zwrócić uwagę na pewne newralgiczne miejsca pojawiające się u obu wspomnianych autorów, które sygnalizują jednocześnie wartość namysłu i potencjalnie problematyczne cechy badań prowadzonych w tym nurcie[22]. Po pierwsze, kategoria *sacrum*, na co zwracali uwagę choćby Marek Sokołowski, Zbyszek Dymarski czy John C. Lyden, jest „uboga i niezbyt jasna”[23], nieostra, co utrudnia jej zastosowanie w studiach filmoznawczych (i nie tylko w nich). Wiąże się to z podstawowym napięciem w łonie badań substancjalno-teologicznych, o którym już wspominałem, a które skutkować może nieuzasadnioną paradoksalnością na poziomie pojęciowym, występującą wówczas, gdy zamiast o konkretnym wyznaniu mówi się o *sacrum*, transcendencji czy duchowości, mimo że teologiczny punkt odniesienia pozostaje całkiem

[20] Dotyczyły one zwłaszcza problemu realizmu filmowego u twórców „kina transcendentalnego”: czy rzeczywistość można w ich przypadku mówić o realizmie, czy też raczej antyrealizmie? I czy rzeczywiście ten styl to jedyny sposób na zbliżenie kina do doświadczenia religijnego? „Książka rozwija tezę – pisał John C. Lyden – że pewien styl filmu, w szczególności realistyczny styl reżyserów Yasujirō Ozu, Roberta Bressona i Carla Dreyera, tworzy poczucie «nieobecności» dzięki oszczędnej technice ograniczającej montaż, ruchy kamery i fabularną akcję do minimum. [...] W rzeczywistości jednak ten styl nie jest właściwie «realistyczny», ponieważ jego ostatecznym celem jest «powalenie» codziennego poczucia rzeczywistości za pomocą techniki, która wstrząsa

widza zastojem”. J. Lyden, *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*, New York – London 2003, s. 26. Por. też M.J. Wright, *Religion and Film...*, s. 48.

[21] B. Wieczorek, *Wstęp*, [w:] *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*, red. B. Wieczorek, Kraków 2018, s. 6–7.

[22] Nie jest moją intencją sugerowanie przy tym, że ktokolwiek z wymienionych tu lub w kolejnych partiach tekstu autorek i autorów nie jest świadomy metodologicznych ograniczeń pojawiających się na ich drodze. Chodzi mi raczej o przekazanie i podsumowanie pewnych zastrzeżeń, które częstokroć odnaleźć można w przywoływanych tu pracach.

[23] M. Sokołowski, op.cit., s. 67.

jasny (choć wprost nienazwany). Po drugie, sacrum i transcendencja traktowane są niejednokrotnie jak pojęcia tyleż tajemnicze, co uniwersalne, obejmujące swym niepodzielnym zasięgiem całą (kosmiczną) ludzką i pozaludzką rzeczywistość kulturową i duchową, co wydaje się założeniem zbyt daleko idącym i zupełnie niesprawdzalnym. Po trzecie, istnieje w tym nurcie silna pokusa „ekskluzywizmu teologicznego” [24], a więc mniej lub bardziej jawnego przyznawania teologii prymatu estetyczno-ideowego nad filmem, a także ustanawiania jej w roli „cenzora” dla utworów artystycznych. Dowodem na to jest wyczulenie na zmiany i modyfikacje określonego przekazu (np. biblijnego), skutkujące używaniem silnie wartościujących sformułowań pojawiających się w tego rodzaju studiach, takich jak: „nadużycie”, „fałszywa antropologia”, „błędna wizja”, „dyskusyjne rozwiązanie”, „uzasadnione wątpliwości” itd. Są one wyraźnym śladem traktowania określonej ortodoksji religijnej (czy też teologicznej) jako nadrzędnej wobec analizowanego tekstu kultury, którego idealna realizacja polegać by miała na „dochowaniu wierności”. Za pochodną tego samego problemu uznać można także instrumentalne wykorzystywanie filmu jako ilustracji (bądź kontrprzykładu) dla założonych z góry prawd wiary, kościelnych przykazań czy etycznych postulatów. I wreszcie po czwarte, przynajmniej do pewnego stopnia problematyczna musi jawić się paradoksalna w gruncie rzeczy konstrukcja metodologiczna, pochodząca od Schradera, a obecna także w cytowanym fragmencie autorstwa Bartosza Wieczorka, która zakłada „pokazywanie przez ukrywanie”. Nie twierdzą, że jest to konstrukcja całkiem wątpliwa czy fałszywa, niemniej często prowadzi ona do swoistego zawodu czy negatywnego oglądu analizowanych dzieł, gdy ich struktura formalna nie prowadzi ostatecznie do pożądanej w tym nurcie hierofanii. Sądzą, że kłopotliwość tej konstrukcji polega także na tym, iż pozwala ona utajać skomplikowane związki między substancjalnym ujmowaniem religii a kryjącą się za tym niejednokrotnie obroną określonej ortodoksji religijnej, która nie daje się jednak zamknąć wyłącznie w substancjalnym *credo*.

Tabela 2. Nurt antropologiczno-mitologiczny w badaniach nad filmem i religią

Wyróżniki	Nurt antropologiczno-mitologiczny
Relacja między religią a kulturą	podobieństwo, nierozzerwalny związek
Koncepcja człowieka	<i>homo religiosus</i>
Koncepcja religii	funkcjonalna
Przedmiot badań	kultura filmowa, kino popularne, <i>world cinema</i>
Kluczowe pojęcia (narzędzia badawcze)	mit i rytuał

[24] Także określenie Marka Sokołowskiego. Ibidem, s. 99.

Drugi, osobny dział stanowią w moim przekonaniu antropologiczno-mitologiczne badania nad filmem i religią. W tym typie badań dominują funkcjonalne konceptualizacje religii, a więc takie, które kładą nacisk na jej strukturę i rolę społeczną, opisujące „jakie jest działanie religii i jakie są konsekwencje tego działania w odniesieniu do kontekstu strukturalnego religii” [25]. Definicje te przyjmują, że religia to system symboli oraz zespół przekonań, wierzeń i praktyk spełniający liczne funkcje, przede wszystkim uzasadniający człowiekowi jego istnienie w świecie i odpowiadający na zasadnicze egzystencjalne pytania [26]. Przyjęcie takiego rozumienia religii sprawia, że badacze należący do tego nurtu refleksji nad filmem i religią inaczej definiują relację między nimi: rezygnują z tezy o zasadniczej i istotowej różnicy, akcentując podobieństwa występujące między opisywanymi fenomenami. W ujęciu antropologiczno-mitologicznym religia nie tylko jest właściwie nierozdzielna od kultury, a raczej współtworzy ją i kształtuje, ale także – podobnie jak inne jej sfery – podlega rozmaitym przeobrażeniom i wpływowi.

Badania prowadzone z tej perspektywy wykorzystują jako podstawowe narzędzia badawcze pojęcia mitu i rytuału (niektóre prace zwiastują to już w swoich tytułach – jak choćby *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals* Johna C. Lydena oraz *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making* pod redakcją S. Brenta Plate’a). Tradycja intelektualna oraz literatura antropologiczna kryjąca się za tymi pojęciami jest, oczywiście, olbrzymia, stąd pojawia się konieczność ich zawężenia do określonego ujęcia. Często są to ujęcia klasyczne, tak więc nie może dziwić, że w pracach autorów tego nurtu często pojawiają się nazwiska klasyków antropologii, jak choćby: James Frazer, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss czy Clifford Geertz. Wspomniany Lyden obficie odwołuje się w swoich badaniach do Geertza, Brent Plate zaś, definiując rytuał, przywołuje definicję Mary Douglas [27]. Manifestujące się w pracach badaczy tego nurtu przekonanie, że w poszczególnych, kulturowo (na przykład etnicznie, narodowo, historycznie) zdefiniowanych społecznościach odnaleźć można wzorce bardziej ogólne lub charakteryzujące się długim trwaniem i że świadczyć o nich mogą, między innymi, określone mity i rytuały, pozwala określić modelową

[25] K. Dobbelaere, op.cit., s. 160.

[26] Przykładowo J. Milton Yinger ujął to tak: „Możemy przeto określić religię jako zespół przekonań i praktyk, za pomocą których określona grupa stawia czoło [...] wielkim problemom ludzkiego życia. Jest to odmowa kapitulacji w obliczu śmierci, klęsk i niepowodzeń, niezgoda na to, by wrogie nam siły zniszczyły sieć naszych ludzkich powiązań”. Cyt. za: K. Dobbelaere, op.cit., s. 161.

[27] Lyden utrzymuje, że kino spełnia definicyjne wymogi religii według koncepcji Clifforda Geertza,

którą uznaje za najbardziej nośną i przydatną w badaniach religijnych aspektów filmu. Badacz wnioskuje następująco: „Jeśli film rzeczywiście, jak twierdzę, funkcjonuje tak jak religia w definicji Geertza, to podobnie jak religia oferuje połączenie pomiędzy tym światem a «tamnym» światem wyobrażonym, proponując zarówno modele rzeczywistości, jak i modele dla rzeczywistości”. J.C. Lyden, op.cit., s. 53. Więcej na ten temat prac obu badaczy zob. A. Domalewski, *Za horyzontem kina religijnego. O najnowszych badaniach filmu i religii*, „Ekran” 2019, nr 3–4, s. 103–107.

koncepcję antropologiczną w tym typie refleksji jako *homo religiosus*, choć to Eliadowskie[28] sformułowanie w tym przypadku w niewielkim stopniu odnosi się do oddziaływania sacrum. Uniwersalność religii polega tu raczej na formie niż treści i odsyła do jej symbolicznej, mitycznej i rytualnej struktury, a nie do numinotycznej substancji czy sakralnego charakteru, ujawniającego się w owych symbolach i mitach.

Antropologiczno-mitologiczna perspektywa zbliża do siebie film i religię, w wyniku czego następuje przesunięcie refleksji w kierunku badania samego medium filmowego oraz szeroko pojętej kultury filmowej. Szczególnie często tryb ten służy albo do badania kina popularnego, albo stanowi metodologiczne zaplecze w pracach na temat tak zwanego *world cinema*. W pierwszym przypadku chodzi o odsłonięcie „mitycznych” wzorców zachowania i religijnych znaczeń ukrytych w popularnych, „świeckich”[29] obrazach (tudzież całych gatunkach filmowych – jak w przypadku pracy Johna C. Lydena[30]). W studiach tego rodzaju postulowane jest też zwykle większe zainteresowanie recepcją filmów przez szeroką widownię. Druga możliwość uwzględnia badania kinematografii krajów peryferyjnych, z zachodniej perspektywy nienależących do kulturowego centrum. Filmy traktowane są wówczas jako artefakty stanowiące wziernik – podobnie jak inne dzieła kultury materialnej i niematerialnej – w kulturę danego obszaru. Takie zadanie przyświeca studiom S. Brenta Plate’a[31] czy zbiorowej pracy *Religion in Literature and Film in South Asia*[32], traktującej w większej części o południowoazjatyckiej literaturze.

Ciekawą i oryginalną rodzimą publikacją, będącą doskonałym przykładem antropologiczno-mitycznego rodzaju badań nad filmem i religią, jest rozprawa Agnieszki Morstin-Popławskiej *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*[33]. Autorka udanie adaptuje w niej teorię Danièle Hervieu-Léger do „badania wizerunków polskiej religijności zawartych w filmie fabularnym”[34].

Pragnę bowiem pochylić się – pisze Morstin-Popławska – nad przedstawieniami, które niosą ze sobą tropy, ślady lub znaki wskazujące niejako

[28] Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1993.

[29] Zob. *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, red. J.W. Martin, C.E. Ostwalt Jr., Boulder 1995. Por. „Znajdowanie religii w świeckich obrazach może być postrzegane jako odkrywanie ukrytych znaczeń w filmie, znaczeń, które mogą być odkrywane, jak ujął to John Lyden, tylko przez naukowców wprawionych do zawilich metod analizy”. W.L. Blizek, *Using religion to interpret movies*, [w:] *The Continuum Companion to Religion and Film*, red. W.L. Blizek, London – New York 2009, s. 30–31.

[30] J.C. Lyden, op.cit.

[31] Brent Plate, wraz z Jolyon Mitchell, jest też redaktorem imponującego przewodnika *The Religion and Film Reader*, w którym pomieszczono – na typo-

wo antropologiczną modłę – teksty o filmie i religii autorstwa praktyków i teoretyków kina, począwszy od jego początków aż po najnowsze ujęcia tematu, znalazło się tu nawet miejsce dla fragmentu encykliki papieża Piusa XI z 1937 roku. W pracy prezentowane są teksty autorów wywodzących się z pięciu kontynentów. Zob. *The Religion and Film Reader*, red. J. Mitchell, S.B. Plate, New York – London 2007.

[32] *Religion in Literature and Film in South Asia*, red. D. Dimitrova, New York 2010.

[33] A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010.

[34] Ibidem, s. 24. Sformułowanie „wizerunki polskiej religijności” jest szczególnie chętnie stosowane przez tę autorkę. Zob. ibidem, s. 26, 97 i in.

poza siebie; byłyby to wizerunki bliższe w pewnym stopniu ikonom niż mimetycznym obrazom: wskazujące poza siebie i uruchamiające religijną pamięć widza poprzez uobecnienie religijnych sensów, odwołujące się do pewnych kulturowych toposów i symboli[35].

Już w tym fragmencie uwagę przykuwa dążenie badaczki do rozpoznawania ukrytych, przechowywanych pod zewnętrzną powłoką kultury audiowizualnej, religijnych znaczeń i sensów, czemu służyć ma koncepcja religii jako pamięci oraz jedno z jej pojęć-kluczy, jakim jest tradycja[36]. Autorka świadomie konstruuje swój model badawczy, w którym film fabularny traktowany jest jako źródło antropologiczne, zaś religię pojmuje się na sposób funkcjonalny[37]. W swoich rozważaniach badaczka odwołuje się nie tylko do Danièle Hervieu-Léger, dzieł Mircei Eliadego i wielu innych antropologów, ale także – co znamienne – do studium Johna C. Lydena *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*. Morstin-Popławska niechętnie odnosi się zaś do pojęcia sacrum[38] oraz do nurtu badań kina religijnego[39], co tylko potwierdza moje ustalenia. Nawet w tym kontekście uderzające wydaje się zdanie zaczerpnięte ze słowa wstępnego do książki: „Analizowane utwory filmowe zostały więc uporządkowane pod takim kątem, by ze względu na wywiedzione z nich wizerunki religijności można je było postrzegać jako ogniwa jednej i tej samej opowieści o istnieniu, zburzeniu i próbie odrodzenia swoiście polskiego ładu istnienia wspartego na religijnych fundamentach”[40].

Za uderzające uważam to sformułowanie, dlatego że w otwartej formie mówi o konstruowaniu wizerunków polskiej religijności przez odpowiedni dobór filmów. Wynika z tego bowiem wprost fakt, że inny dobór obrazów przyniosłby odmienne rezultaty badawcze[41], w czym ujawnia się pewna sprzeczność w łonie badań zorientowanych antropologiczno-mitologicznie, które przejawiają skłonność do konstruowania ponadhistorycznych wzorów kulturowych[42], lecz ich konstruktywistyczna metoda pozwala jednocześnie na dużą dowolność w doborze materiału źródłowego. W innym wymiarze badania antropologiczno-mitologiczne spotykają się ze spodziewanym zarzutem ze strony krytyków conceptualnego zbliżenia filmu (jako przykładu kultury świeckiej) i religii, zdaniem których grozi to re-

[35] Ibidem, s. 26.

[36] Ibidem, s. 36.

[37] „Ujmowanie religii w perspektywie pamięci umożliwia ponadto skupienie się na niej jako pewnej rzeczywistości znakowej, która nie istnieje jednakże sama dla siebie, ale dla człowieka i niejako właśnie w człowieku, co pozwala na wyjście od perspektywy semiotycznej i podążanie w kierunku antropologii kultury oraz hermeneutyki” – pisze. Ibidem, s. 45–46.

[38] Zob. ibidem, s. 64–68.

[39] Zob. ibidem, s. 68–71.

[40] Ibidem, s. 9.

[41] Autorka nie uwzględniła na przykład w ogóle

obrazów, które ukazują polską religijność w ironiczny, szyderczy czy satyryczny sposób (takich, jak choćby *Dzień świra* Marka Kotarskiego, *Wesele* Wojciecha Smarzewskiego czy *Konopielka* Witolda Leszczyńskiego, by podać tylko kilka przykładów).

[42] Lyden próbuje oddalić ten zarzut; zdaje on sobie jednak sprawę, iż zdaniem niektórych „[...] podejścia mitologiczne mają tendencję do ignorowania kontekstu historycznego i odmiennej specyfiki [poszczególnych – przyp. A.D.] religii, wnioskując, że idee religijne są ahistorycznymi archetypami powszechnie obecnymi w ludzkiej nieświadomości”. Idem, op.cit., s. 33.

dukcjonizmem socjologiczno-psychologicznym. W tym stanowisku ujawnia się sprzeciw wobec traktowania religii wyłącznie w kategoriach społeczno-antropologiczno-symbolicznych. Dwa inne zarzuty pod adresem prezentowanego nurtu obejmują pretekstowe niekiedy wykorzystywanie filmów – jako ilustracji różnego rodzaju praktyk czy grup religijnych, bez odpowiedniej problematyzacji samego medium filmowego[43]. Ostatnia wątpliwość dotyczy pojęć mitu i rytuału, podobnie otwartych i wieloznacznych semantycznie, a przez trudno poddających się funkcjonalizacji w badaniach filmoznawczych, co sacrum i transcendencja.

Tabela 3. Nurt społeczno-kulturowy w badaniach nad filmem i religią

Wyróżniki	Nurt społeczno-kulturowy
Relacja między religią a kulturą	antagonizm i konflikt
Koncepcja człowieka	<i>homo politicus</i>
Koncepcja religii	instytucjonalna
Przedmiot badań	religia(-e) w filmie
Kluczowe pojęcia (narzędzia badawcze)	reprezentacja, dyskurs, tożsamość społeczna

Studia nad filmem i religią prowadzone z perspektywy społeczno-kulturowej tworzą trzecią, wyraźnie odmienną od dotychczasowych, strategię badawczą. Dominuje w nich instytucjonalna koncepcja religii jako wspólnoty wyznaniowej o specyficznej organizacji i doktrynie. Religia, a właściwie religie mają tu swoje ściśle określone ramy i desygnty, których odpowiednikami są poszczególne Kościoły i wyznania. Skoro więc religia konotuje w tym przypadku specyficzną organizację, wywierającą duży wpływ na całe grupy społeczne przez propagowanie wartości instytucjonalnie uznawanych za naczelne, traktowana jest przede wszystkim jako ważny społeczny aktor, dysponujący określonymi zasobami oraz siłą oddziaływania (także politycznego). W tym sensie (w głębokim związku z przyjętą wizją religii) można powiedzieć, że podstawowej antropologicznej strukturze odpowiada w tym nurcie formuła *homo politicus*. W istocie bowiem badania te koncentrują się na władzy (nad obrazami, ideami, wyobrażeniami, symbolami etc.), o którą toczy się walka w różnych sferach kultury.

Krzysztof Kornacki w artykule *Polskie kino fabularne lat 1945–1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego* pisal:

Na potrzeby dalszych wywodów pozwolę sobie rozmieścić treść religii katolickiej (w jej obiektywnym aspekcie) na wyobrażonej osi (od lewej strony do prawej) według następującego schematu: doktryna religijna – doktryna etyczna – doktryna społeczna katolicyzmu (jako składnik doktryny etycz-

[43] Istotnie, Julien R. Fielding w swojej pracy *Discovering World Religions at 24 Frames Per Second* traktuje filmy po prostu jako egzemplifikację wierzeń

i zwyczajów religijnych Orientu, które przedstawia w książce *Discovering World Religions at 24 Frames Per Second*, Lanham – Toronto – Plymouth 2008.

nej stosowanej w skali makro) – kult katolicki (w tym liturgia) – organizacja religijna z podziałem na wspólnotę i hierarchię, a w ramach tej ostatniej: hierarchię katolicką w Polsce oraz Stolicę Piotrową (Watykan). Całość mieści się więc między biegunami doktryny religijnej (jako fundamentu jednostkowej wiary, elementu stanowiącego najważniejszy składnik autentycznej religijności) a papieżem (jako elementem religii katolickiej w najwyższym stopniu zinstytucjonalizowanym)[44].

W cytowanym fragmencie zwraca uwagę kompleksowy opis, wręcz rozbiór tego, jakie elementy składowe religii autor traktuje jako przedmiot zainteresowania przy analizie stosunku polskiego kina do katolicyzmu. Komponenty te opatrzone są uwagą, iż chodzi o obiektywny aspekt tego wyznania, przy czym Kornacki wyraźnie podkreśla, że „rola Kościoła dla definiowania i rozumienia katolicyzmu jest niezbywalna – Kościół jest jednym z najważniejszych elementów doktryny religijnej katolicyzmu”[45]. Ujmowanie religii przede wszystkim w jej aspekcie instytucjonalnym i społecznym sprawia, że nieuchronnie ujawniają się różnego rodzaju antagonizmy i konflikty między nią a innymi sferami kultury, przede wszystkim polityką, ale też sztuką i popkulturą. Skoro Kościoły wyznaniowe (i inne formy zorganizowanej religii) są instytucjami walczącymi o społeczne zasoby oraz realną i symboliczną władzę, nie może być inaczej. Książka Kornackiego świetnie to ilustruje, jako że analizy poszczególnych filmów umieszczone są na sprawnie zrekonstruowanym, historycznym tle, w którym toczy się nieustanna gra między trzema aktorami: filmowcami, władzą ludową (z jej kulturalnymi decydentami i narzędziami politycznego nacisku) oraz władzami kościelnymi (z ich najważniejszym organem – Konferencją Episkopatu Polski – na czele).

Często zdarza się, że tego rodzaju badania nad filmem i religią za swoją matrycę przyjmują badania kulturowe – z mnogością obecnych w nich prądów intelektualnych[46], szerokim spektrum obszarów zainteresowania[47] oraz otwarciem na nowe nurty badań w humanistyce. Główne pojęcia studiów kulturowych (takie jak reprezentacja, dyskurs, tożsamość czy sprawczość), powracające w różnych odsłonach tych badań, służą nie tylko opisowi rozmaitych praktyk kulturowych lub interpretacji dzieł artystycznych, ale też problematyzują je w odniesieniu do – postawionych w stan podejrzenia i bacznej obserwacji – trzech „reżimów”: władzy, wiedzy i prawdy[48]. Koryfeuszką kulturowo zo-

[44] K. Kornacki, *Polskie kino fabularne lat 1945–1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego*, „Blok” 2002, nr 1, s. 157–158. Passus ten powtórzony zostanie w lekko tylko zmienionej formie w wydanej trzy lata później książce tego autora, którą uznaję za najlepszy przykład społeczno-kulturowych badań nad filmem i religią w Polsce. Por. idem, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2005, s. 14.

[45] Ibidem, s. 159.

[46] Do których zaliczyć trzeba: marksizm, strukturalizm i – zwłaszcza – poststrukturalizm, psychoanalizę, feminizm, studia genderowe, nowy historyzm,

postkolonializm i studia nad rasizmem.

[47] Obejmującym zarówno kulturę popularną, jak i elitarną, gdyż do naczelných zagadnień w studiach kulturowych należą: tożsamość, podmiotowość, płeć, rasa i etniczność – zawsze w kontekście ich kulturowych reprezentacji. Zob. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.

[48] Rolę trudną do przecenienia odegrał w tym aspekcie badań kulturowych Michel Foucault, autor, który odmienił rozumienie pojęcia dyskursu oraz stosunków między wiedzą a władzą.



rientowanych badań nad filmem i religią na gruncie anglosaskim jest Melanie J. Wright, autorka pracy *Religion and Film. An introduction*[49]. Autorka ta aplikuje wspomniane pojęcia oraz szczególną dyspozycję studiów kulturowych, jaką jest wrażliwość na kwestie reprezentacji, w obręb badań nad filmem i religią, nie rezygnując z uwzględnienia specyfiki filmu jako sztuki[50], ale też przemysłu produkującego utwory przeznaczone do masowej konsumpcji[51]. Wynika stąd postulat badaczki, by w badaniach nad filmem i religią uwzględniać cztery podstawowe obszary, w jakich istnieje i jest odbierane dzieło filmowe. Wymienia ona tu: narrację, styl, kontekst kulturowy i religijny oraz recepcję[52]. Oprócz aspektu narracyjnego filmu (rozumianego wąsko – jako fabuła z udziałem bohaterów uczestniczących w określonej intrydze) w równym stopniu istotne są więc zagadnienia stylu filmowego (utożsamianego z inscenizacją, zdjęciami, montażem, muzyką i dźwiękiem oraz aktorstwem). Dwa pozostałe aspekty wpisują dzieło filmowe w określony kontekst kulturowy oraz właściwą mu sieć znaczeń i zależności (którą na uogólnionym poziomie określa się w badaniach kulturowych jako porządek symboliczny[53]).

Studia kulturowe nie wypracowały osobnej, a przede wszystkim jednej i wspólnej, metody badawczej, która łączyłaby ich szerokie zainteresowania, wewnętrzne zróżnicowanie oraz mnogość wykorzystywanych teorii. Tę przypadłość, je charakteryzującą, Chris Barker określa nawet „ogólnym grzechem całej dyscypliny”[54]. Z eklektyzmu teorii oraz „rozciągłości” przedmiotu zainteresowania wynika eklektyzm stosowanych w studiach kulturowych metod, tak że trudno nazwać je dyscypliną naukową w tradycyjnym rozumieniu (należałoby raczej mówić w ich przypadku o różnych formach wielości dyscyplin[55]). Nie znaczy to jednak, że nie można do poszczególnych etapów analizy zaproponowanych przez Melanie J. Wright dopasować „właściwych” metod badawczych, mających długą tradycję w humanistyce i wykorzystywanych także w badaniach kulturowych. Znalazłyby się wśród nich bez wątpienia: semiotyka, teoria narracji, dekonstrukcjonizm oraz badania odbioru[56]. Trzy pierwsze z nich skupiają się na samym tekście – w tym przypadku byłoby to dzieło filmowe – i dotyczą: „sposobów [...] wytwarzania znaczeń dzięki określönemu uporządkowaniu zna-

[49] M.J. Wright, *Religion and Film...* Zarówno Wright, jak i inni badacze za prekursorską pracę w tym nurcie uznają książkę Margaret Miles, *Seeing and Believing: Religion and values in the movies* z 1996 roku.

[50] Sztuki, warto dodać, nie tylko narracyjnej: „Kiedy uczeni koncentrują się na wspólnych wymiarach filmu i tekstu (elementach narracyjnych) z wyłączeniem aspektów, które odróżniają film jako film, powstają ograniczone analizy”. Ibidem, s. 22.

[51] W innym miejscu badaczka proponuje do badania relacji między filmem i religią diagram „obiegu kultury”, w którym mamy do czynienia z pięcioma

połączonymi ze sobą na zasadzie „każdy z każdym” wierzchołkami, tworzonymi przez pojęcia: reprezentacji, tożsamości, produkcji, konsumpcji i regulacji. Zob. M.J. Wright, *Religion, film, and cultural studies*, [w:] *The Continuum Companion to Religion and Film*, red. W.L. Blizek, London – New York 2009, s. 107.

[52] Ibidem, s. 29.

[53] Zob. C. Barker, op.cit., s. 520.

[54] Ibidem, s. 27.

[55] A więc – Barker podaje tu różne możliwości – o badaniach trans-, między- czy też postdyscyplinarnych. Ibidem, s. 35.

[56] Ibidem, s. 32–33.

ków i kodów kulturowych”[57] (semiotyka, nieodłączna w badaniach zagadnień stylu filmowego); tworzenia „uporządkowanych ciągów opisowych, które mają być zapisem pewnych wydarzeń”[58] (teoria narracji, obecna w analizie fabuły czy genologii filmowej) i wreszcie „rozłożenia na części, przenicowania w celu wyszukania i ukazania założeń tekstu [oraz – przyp. A.D.] [...] demontażu hierarchicznych opozycji pojęciowych”[59] (dekonstrukcja, poszerzająca analizę filmu o konteksty kulturowe i religijne). Krótko mówiąc, podjęcie badań nad filmem i religią w ramach studiów kulturowych nie oznacza rezygnacji z przyjęcia określonych metodologii (zawsze w liczbie mnogiej).

Przedmiot zainteresowania badaczy wywodzących się z opisywanego kręgu najkrócej można określić jako religię w filmie. Mieszczą się w tym sformułowaniu prace poświęcone filmowym reprezentacjom poszczególnych wspólnot religijnych i ich wyznawców, często obrazy krytyczne, w których ujawniony zostaje opresyjny lub przynajmniej ambiwalentny wymiar instytucjonalnej religii. Piszący o religii w kinie z tej perspektywy często sięgają także po filmy z motywami religijnymi (na przykład biblijne lub gatunkowe), które odniosły sukces komercyjny i zyskały uznanie szerokiej publiczności, gdyż chętnie podejmowane są tu kwestie znaczenia tych obrazów dla publiczności w określonym kontekście historycznym czy kulturowym. Melanie J. Wright w swej książce analizuje między innymi: *Męczeństwo Joanny d’Arc* (1928) Carla Theodora Dreyera, *Dziesięcioro przykazań* (1956) Cecila B. DeMille’a i *Pasję* (2004) Mela Gibsona, ale także *Kult* (1973) Robina Hardy’ego i *Zakazany owoc* (2000) Edwarda Nortona, a więc filmy *stricte* gatunkowe. W przypadku badania filmowych reprezentacji religii kluczowe znaczenie mają rozmaite (teologiczne i aksjologiczne, płciowe i seksualne, społeczne i indywidualne itd.) konteksty związane z danym wyznaniem, które poddawane są analizie za pośrednictwem i na podstawie wyselekcjonowanych filmów.

Krytyka, jaka spotyka badania filmu i religii prowadzone ze stanowiska studiów kulturowych, dotyczy zwykle ich ideologicznego wymiaru. Jednym z ich adwersarzy jest John C. Lyden, który niepochlebnie odnosi się do publikacji Margaret Miles *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*[60]. Zdaniem Lydena autorka zbyt arbitralnie przypisuje znaczenia analizowanym przez siebie hollywoodzkim filmom, pomija w tym procesie badania ich odbioru przez różne grupy publiczności i żywi ogólną niechęć do kultury popularnej. W świetle dokonanego przeze mnie podziału badań nad filmem i religią nie może dziwić, iż Lyden – przedstawiciel strategii antropologiczno-mitologicznej – kilkakrotnie dopomina się o większy udział badań etnograficznych w pracy Miles[61]. Inne jego zarzuty dotyczą jednak tego, że badania filmów uskuteczniane przez Miles nie ustanawiają

[57] Ibidem, s. 32.

[58] Ibidem.

[59] Ibidem, s. 33.

[60] Zob. J.C. Lyden, op.cit., s. 27–32.

[61] Ibidem.

związków z „teologiczną agendą” [62], a tym samym – w domyśle – nie pozostawiają przestrzeni dla „głębokiego”, „duchowego” czy wręcz „religijnego” odbioru filmów. „Jeśli badacze religii – pisze Lyden – mają wnieść wgląd filozoficzny we własne analizy filmowe, powinni zdać sobie sprawę, że dziedzina studiów filmowych może okazać się koniem trojańskim, z którego wydobędzie się armia wrogich żołnierzy, gotowych zredukować religię do ideologii [...]” [63]. Na tym przykładzie można oczywiście domniemywać, że zarzuty wobec badań kulturowych niejednokrotnie wynikają z (maskowanych bądź nie) różnic światopoglądowych oraz z innych celów stawianych badaniom filmu i religii przez autorów piszących z odmiennych stanowisk metodologicznych i epistemologicznych. Niewątpliwie jednak badacze z tego nurtu mniej zainteresowani są duchowym, subiektywnym wymiarem religijnego oddziaływania (i jego wyrazem w dziełach filmowych), a bardziej skupiają się na społecznym znaczeniu religii (oglądanej w filmowym zwierciadle), nie można jednak sprowadzić ich wysiłków i ustaleń jedynie do prostej czy wręcz prostackiej krytyki religii. W tym sensie zagrożenie instrumentalnego wykorzystania dzieł filmowych nie jest w tym nurcie większe ani mniejsze niż w pozostałych.

Tabela 4. Nurt postsekularny w badaniach nad filmem i religią

Wyróżniki	Nurt postsekularny
Relacja między religią a kulturą	zeświecczenie, powrót w zmienionej formie
Koncepcja człowieka	<i>homo rationale</i> (?)
Koncepcja religii	widmowa i nieortodoksyjna
Przedmiot badań	kino autorskie, <i>słow cinema</i>
Kluczowe pojęcia (narzędzia badawcze)	doświadczenie, wydarzenie, ucieleśnienie, widzialność, czas

Czwarta strategia w ramach omawianych badań jest stosunkowo młoda i wciąż podlega kształtowaniu. Postsekularyzm, prąd intelektualny, z którym jest związana, wiąże się z zakwestionowaniem niektórych tez dotyczących sekularyzacji jako przedwczesnych, niesłusznych lub eurocentrycznych. Choć bowiem, jak pisze Franz X. Kaufman, nowoczesność niewątpliwie „uświadomiła sobie swą niezdolność kosmizacji świata” [64], to jednak słynna teza Maxa Webera o „odczarowaniu świata” przez nieskrępowane siły rozumu okazała się mrzonką. Autora *Etyki protestanckiej* powszechnie uznaje się za prekursora myśli sekularnej, a jego kontynuatorami byli, przynajmniej do pewnego stopnia, także Karl Löwith, Carl Schmitt, Ernst Troeltsch i Peter Berger [65]. Jak udowodnili jednak liczni badacze, związki między religią a nowoczesność-

[62] Ibidem, s. 27.

[63] Ibidem, s. 32.

[64] F.X. Kaufman, op.cit., s. 435–436.

[65] Por. J. Iwanicki, *Procesy sekularyzacyjne a filozofia sekularna i postsekularna. Tradycje i współczesność*, Poznań 2014.

cią są nad wyraz skomplikowane i niejednoznaczne, zaś sama religia w drugiej połowie XX wieku i na początku wieku XXI wcale nie zanikła, a w wielu miejscach na świecie wręcz święciła triumfy. José Casanova w swoim studium, po pierwsze, zakwestionował uniwersalność samej sekularyzacji<sup>[66]</sup>, a po drugie, dokonał istotnych rozróżnień w ramach tego pojęcia. Zdaniem badacza w obrębie tej teorii mieszczą się trzy całkiem różne koncepcje (schyłek religii jako takiej, różnicowanie sfer na religijną i świecką oraz prywatyzacja religii), z których tylko postępującą dyferencjację uznawał on za empirycznie potwierdzoną i słuszną. Na gruncie filozoficznym pojawiły się zaś głosy przestrzegające przed skutkami sekularyzacji społeczeństw zachodnich, grożącymi postępującą dezintegracją i atrofią więzi międzyludzkich, a także polaryzacją prowadzącą aż do rozkwitu fundamentalizmów<sup>[67]</sup>.

Częściowo uznając więc efekty procesów sekularyzacji, postsekularyści zwracają uwagę na powrót religii (lub tylko jej ponowne rozpoznanie) we współczesności<sup>[68]</sup>. Jednakże, powiadają, religijność dzisiejsza jest nieortodoksyjna: często rezygnuje ze zinstytucjonalizowanych form jej przeżywania i zamienia się w formę amorficznej, zindywidualizowanej duchowości<sup>[69]</sup>. Inny aspekt „powrotu religii” polega zaś na tym, że w wielu obszarach pozornie całkiem ześwieczzonej kultury odnaleźć można ślady, dalekie lub bliższe echa tego, co dawniej przybierało postać myślenia w kategoriach religijnych. Religia nawiedza więc stechnicyzowane społeczeństwa ponowoczesne w formie widma<sup>[70]</sup>, które musi wydawać się niepokojące dla członków tych

[66] Przyjmowanie za pewnik tezy, iż religia musi zaniknąć, uznawał za przykład eurocentryzmu.

Zob. J. Casanova, *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, przeł. T. Kunz, Kraków 2005, s. 33–82.

[67] Zob. J. Habermas, *Między naturalizmem a religią. Rozprawy filozoficzne*, Warszawa 2012.

[68] „[...] to, co teologiczne – odczarowane, zsekularyzowane, upolitycznione, przemieszczone, wyparte – wydaje się powracać dziś w monstrialnej glorii, wzywając myślicieli rozmaitych dyscyplin i orientacji do ponownego przemyślenia fundamentów niedokończonego gmachu nowoczesności, który to bez religijności coraz częściej jawi się jako «na piasku zbudowany»”. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, *Drzewo poznania. Wprowadzenie do myśli postsekularnej*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 28.

[69] Stanisław Obirek ujmuje rzecz następująco: „[...] to właśnie wolność od dogmatu jest wyznacznikiem współczesnego myślenia o religii. Nie oznacza to jednak wcale rezygnacji z dziedzictwa religijnego wyrażonego w formie dogmatów. [...] dogmat nie przestaje być punktem odniesienia, ale dzieje się to poza Kościołami”. Idem, *Umysł wyzwolony. W po-*

*szukiwaniu dojrzałego katolicyzmu*, Warszawa 2011, s. 251–252.

[70] Nawiązuję tu do Derridańskiej widmontologii, choć widmowość współczesnej religii nie wyczerpuje się w moim przekonaniu w dekonstrukcyjnym dyskursie zaproponowanym przez francuskiego filozofa. Tym niemniej warto przytoczyć postsekularną z ducha diagnozę Andrzeja Marca: „Kompromitacja absolutnego rozumu nie pozwoliła na jego radykalne i triumfalne zwycięstwo oraz ostateczne usmierzenie religii, dlatego jej powrót ma w tym przypadku charakter resztkowy, widmowy. Okazuje się, że nie jesteśmy w stanie całkowicie pogrzebać chrześcijańskiej spuścizny oraz się od niej uwolnić, czyli zrezygnować z elementów, które w dużej mierze ukształtowały współczesną kulturę, jak: *caritas*, *kenoza* i odrzucenie przemocy. Nie możemy i nie potrafimy kontynuować tradycji religijnej inaczej niż w postaci słabej, czyli zsekularyzowanej. Dlatego powracająca osłabiona religia jest zupełnie inna od jej tradycyjnych wizji [...], [religijności] jednak nie sposób już wskrzesić ani na nowo rozpalić, przywrócić do dawnej postaci”. A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 122. Na techniczny i medialny (komunikacyjny) aspekt

dalece zracjonalizowanych i zeświecczonych wspólnot[71]. Odkrywanie jej śladów nie prowadzi do ugruntowania nowych dogmatów czy systemów metafizycznych[72], ale jednocześnie kwestionuje formułę *homo rationale*, którą proklamowały teorie sekularyzacji.

Chociaż nie brakuje twórczości filmowej, którą określić można mianem postsekularnej, opracowań na jej temat nie ma dotąd zbyt wiele. Sądzę wszakże, że ten nurt myślowy swoją największą reprezentację i interpretacyjny potencjał zyskuje we współczesnych filmach arthouse'owych, a więc należących do obiegu festiwalowego i wyświetlanych w kinach studyjnych autorskich obrazach utrzymanych z reguły w poetyce realistycznej bądź zrealizowanych zgodnie z paradygmatem narracyjnym kina artystycznego. Duże możliwości postsekularnego obrazowania ujawniają zwłaszcza filmy z nurtu *slow cinema*[73]. W ważnej zbiorowej pracy *Religion in Contemporary European Cinema. The Postsecular Constellation*[74], która może posłużyć za wyznacznik tego rodzaju badań filmoznawczych, znajdują się rozdziały poświęcone współczesnym autorom kina europejskiego, takim jak Semih Kaplanoğlu, Michael Haneke, Bruno Dumont czy Lars von Trier, ale także studia proponujące postsekularne odczytanie twórczości XX-wiecznych mistrzów kina (Piera Paola Pasoliniego, Krzysztofa Kieślowskiego i Stanleya Kubricka). Niewątpliwie perspektywa postsekularna, jak każdy nowy paradygmat, przynosi możliwość rewizji lub uzupełnienia wcześniejszych ustaleń – w tym przypadku w szczególności w odniesieniu do twórców, którzy nigdy nie byli wystarczająco ortodoksyjni, dość „religijni”, ale przejawiali „metafizyczną” wrażliwość i – jak Ingmar Bergman – dawali wyraz „paradoksalnej, agonicznej wierze”[75], będącej zarazem chęcią przekroczenia ograniczeń ludzkiej kondycji i subiektywności, jak również celebrującej (w *quasi*-liturgiczny sposób) i roztrzásającej świat po śmierci Boga[76].

widma zwraca uwagę Paweł Tomczok, również wywodzący jego rozumienie z pism Derridy – zob. idem, *Zrozumieć widmo – widmowym rozumieniem. W stronę politycznej teologii widma*, [w:] *Drzewo poznania...*, s. 163–170.

[71] „Oryginalna wersja pojęcia [widmontologia] – pisze Andrzej Marzec – w świadomy sposób podkreśla dynamiczny aspekt nawiedzania, udręczenia oraz niepokoju, jakiego doznaje tradycyjnie pojmowana ontologia, związany z nieustannym, niemal obsesyjnym powracaniem tego, co zostało przez nią wykluczone” (ibidem, s. 129). Autor nie precyzuje jednak, co dokładnie ma na myśli, gdy pisze o „najsłabszych głosach oraz milczeniu tych, których status ontologiczny jest co najmniej wątpliwy, niewyraźny, niejednoznaczny i nie do końca określony”, a którzy i które mają właśnie nawiedzać „krótkowzroczną dotąd ontologię”. Ibidem, s. 126.

[72] Komentując dialogiczną pracę *Przyszłość religii* Richarda Rorty'ego i Gianniego Vattimo, Obirek stwierdza wręcz, iż „[o]drzucenie tradycyjnej metafizyki jawi się w tym kontekście jako *quasi*-religijny gest odrzucenia idoli przysłaniających czekającego na człowieka Boga”. S. Obirek, op.cit., s. 260.

[73] Na temat wyznaczników estetycznych i ideowych nurtu zob. R. Syska, *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images” 2013, vol. XIII, nr 22, s. 91–104.

[74] *Religion in Contemporary European Cinema. The Postsecular Constellation*, red. C. Bradatan, C. Ungureanu, New York – London 2014.

[75] C. Bradatan, *Introduction: Dealing (Visibly) in „Things Not Seen”*, [w:] *Religion in Contemporary European Cinema...*, s. 4.

[76] Ibidem, s. 4–5.

Jako przykłady udanego wykorzystania teorii postsekularnej w badaniach filmoznawczych można wskazać studia Piotra Bogaleckiego[77] i Josepha Kickasoli[78]. Bogalecki udowadnia, że twórczość Larsa von Triera daje się znakomicie odczytywać w kluczu postsekularnym jako prowokująca i niepokojąca wizja (auto)destrukcji powodowanej przez zbytne zawierzenie rozumowi kosztem odrzucenia wiary i duchowości, przed czym najwyraźniej przestrzega widza reżyser (zarazem ironicznie i kryptoteologicznie). Artykuł Kickasoli wydobywa zaś, między innymi dzięki analizie ikonologicznej, ukryte religijne tropy i znaczenia zawarte w filmie *Pewnego razu w Anatolii* (2011) autorstwa Nuriego Bilge Ceylana. Kryminalna historia ujęta w ramy kina *slow*, będąca dziełem tureckiego reżysera, okazuje się jednocześnie wypełnioną religijnymi symbolami i odniesieniami medytacją na temat ofiary, prawdy i rozumowego poznania. W innym opracowaniu Kickasoli, poświęconym wykorzystaniu poetyki synestezji w *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego, autor zwraca uwagę na „ucieleśnione znaczenie” przykazań, o które – jego zdaniem – najbardziej chodzi Kieślowskiemu w całej serii[79]. Zmysłowe doświadczanie świata przez bohaterów (a także przez widza, co wynika z ustaleń fenomenologicznych) staje się pomostem łączącym ich z idealnym, abstrakcyjnym, odcieleśnionym słowem (dziesięciorgiem przykazań)[80]. Zdaniem Kickasoli kluczowe w *Dekalogu* jest, ukazywane za pomocą całej serii sensualnych ewokacji, napięcie między literą słowa a afektywnym, doświadczającym świata ciałem, które stara się je ożywić. Ten artystyczny wysiłek zmierza ostatecznie do wydobycia i ukazania „ucieleśnionego dramatu ludzkiego rozbicia i odkupienia”[81], w którym pojawia się miejsce dla „religijnej nadziei”, ukrytej jednak ponownie w tym, co międzyludzkie, dotykowe i widzialne. Nawet to pobieżne przybliżenie tekstu Kickasoli prowadzi do stwierdzenia, że we współczesnym kinie portretującym te wymiary duchowości, które można opisać jako postsekularne, kluczowe są formuły narracyjne i obrazowe odsyłające do pojęć: doświadczenia, wydarzenia, ucieleśnienia, widzialności i czasu[82]. Studium to, choć

[77] P. Bogalecki, *Trwoga bez Boga? O możliwościach postsekularnej analizy tekstów kultury (casus Larsa von Triera)*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4, s. 142–155.

[78] J. Kickasola, *Tracking the fallen apple: ineffability, religious tropes, and existential despair in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia*, „Journal of Religion & Film” 2016, vol. 20, Iss. 1, Article 13, <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/13/>>.

[79] Idem, *Tablets of stone, tablets of flesh: synesthetic appeal in the Decalogue*, [w:] *Of Elephants and Toothaches. Ethics, Politics, and Religion in Krzysztof Kieślowski's Decalogue*, red. E. Badowska, F. Parmegiani, New York 2016, s. 30–50.

[80] Ibidem, s. 31.

[81] Ibidem, s. 46.

[82] Marta Stańczyk twierdzi, iż współcześnie „[k]ategoria doświadczenia zmieniła *credo* tak magmowej, trudnej do zdefiniowania struktury, jaką jest kino religijne”. Autorka podkreśla też rolę fenomenologicznie pojmanego ciała jako medium duchowości w analizowanych przez siebie filmach. Jej artykuł w gruncie rzeczy dotyczy różnych wariantów postsekularnego ewokowania widma religijności we współczesnym kinie. Zob. eadem, *Doświadczenie transcendencji – współczesne kino religijne*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 33–40.

otwarcie nie powołuje się na refleksję postsekularną, uznać można za świetną egzemplifikację nurtu postsekularnego w badaniach nad filmem i religią.

\* \* \*

Choć wierzę, iż dokonana przeze mnie systematyka badań nad filmem i religią pozwala uchwycić znaczące różnice między ich głównymi typami, występujące tak na poziomie założeń badawczych, metod analizy, jak i wyznaczanych celów, to oczywiście typologia ta nie wyczerpuje wszystkich możliwych stanowisk i oryginalnych koncepcji możliwych do sformułowania na tym polu. Nadto wiele prac filmoznawczych w praktyce przynosi w tym względzie mniej lub bardziej udaną propozycję połączenia perspektyw, które ja wyróżniam jako osobne nurty badawcze. Pragnę podkreślić, że w ramach każdej z tych szkół uzyskać można interesujące poznawczo, choć z pewnością odpowiadające na inne pytania, rezultaty. Inne jeszcze ograniczenie, jakie dostrzegam we wszystkich uwzględnionych w mojej typologii nurtach, polega na tym, że ich punktem odniesienia – czasem niewypowiedzianym lub wręcz ukrytym – jest tradycja religijna zachodniego chrześcijaństwa. Trudno się temu dziwić, gdyż fundujące te nurty kategorie pojęciowe pochodzą z tego właśnie kręgu kulturowego. I choć wszystkie opisywane stanowiska w swych teoretycznych eksplikacjach wykazują zainteresowanie innymi niż chrześcijaństwo religiami (otwarcie na odmienne wyznania wydaje się jedną z największych zalet badań nad filmem i religią *en bloc*), to praca nad ponadkulturowym zbiorem metod i narzędzi badawczych pozostaje w dużej mierze do wykonania. Na tyle, na ile jest możliwa.

Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008

Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005

Berger P., *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, tłum. W. Kurdziel, Kraków 2002

Blizek W.L., *Using religion to interpret movies*, [w:] *The Continuum Companion to Religion and Film*, red. W.L. Blizek, London – New York 2009, s. 29–38

Bogalecki P., *Trwoga bez Boga? O możliwościach postsekularnej analizy tekstów kultury (casus Larsa von Triera)*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4, s. 142–155

Bogalecki P., Mitek-Dziemba A., *Drzewo poznania. Wprowadzenie do myśli postsekularnej*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 25–51

Bradatan C., *Introduction: Dealing (Visibly) in “Things Not Seen”*, [w:] *Religion in Contemporary European Cinema. The postsecular constellation*, red. C. Bradatan, C. Ungureanu, New York – London 2014

Casanova J., *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, przeł. T. Kunz, Kraków 2005

Dobbelaere K., *Socjologiczna analiza definicji religii*, [w:] *Socjologia religii. Antologia tekstów*, wybór i wprowadzenie W. Piwowski, Kraków 2012, s. 160–175

#### BIBLIOGRAFIA

- Domalewski A., *Za horyzontem kina religijnego. O najnowszych badaniach filmu i religii*, „Ekrany” 2019, nr 3–4, s. 103–107
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1993
- Fielding J.R., *Discovering World Religions at 24 Frames Per Second*, Lanham – Toronto – Plymouth 2008
- Habermas J., *Między naturalizmem a religią. Rozprawy filozoficzne*, Warszawa 2012
- Iwanicki J., *Procesy sekularyzacyjne a filozofia sekularna i postsekularna. Tradycja i współczesność*, Poznań 2014
- Johnston R.K., *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*, Grand Rapids 2006
- Johnston R.K., *Theological approaches*, [w:] *The Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London – New York 2011, s. 310–328
- Kaufman F.X., *Religia i nowoczesność*, [w:] *Socjologia religii. Antologia tekstów*, wybór i wprowadzenie W. Piwowarski, Kraków 2012, s. 414–438
- Kickasola J., *Tablets of stone, tablets of flesh: synesthetic appeal in The Decalogue*, [w:] *Of Elephants and Toothaches. Ethics, Politics, and Religion in Krzysztof Kiesłowski's Decalogue*, red. E. Badowska, F. Parmeggiani, New York 2016, s. 30–50
- Kickasola J., *Tracking the fallen apple: ineffability, religious tropes, and existential despair in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia*, „Journal of Religion & Film” 2016, vol. 20, iss. 1, Article 13, <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/13/>>
- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2005
- Kornacki K., *Polskie kino fabularne lat 1945–1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego*, „Blok” 2002, nr 1, s. 157–196
- Kubiński G., *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri*, Warszawa 2011
- Lyden J.C., *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*, New York – London 2003
- Marczak M., *Między kontemplacją a dramatem. O pewnej tendencji w kinie religijnym i metafizycznym ostatnich lat*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 25–49
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015
- Miles M., *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*, Boston 1996
- Morstin-Popławska A., *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010
- Obirek S., *Umysł wyzwolony. W poszukiwaniu dojrzałego katolicyzmu*, Warszawa 2011
- Religion in Contemporary European Cinema. The Postsecular Constellation*, red. C. Bradatan, C. Ungureanu, New York – London 2014
- Religion in Literature and Film in South Asia*, red. D. Dimitrov, New York 2010
- Robertson R., *Główne zagadnienia analizy religii*, [w:] *Socjologia religii. Antologia tekstów*, wybór i wprowadzenie W. Piwowarski, Kraków 2012, s. 176–206
- Schrader P., *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Deyer*, Oakland 2018
- Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, red. J.W. Martin, C.E. Ostwalt Jr., Boulder 1995
- Sokołowski M., *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002
- Stańczyk M., *Doświadczenie transcendencji – współczesne kino religijne*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 33–40
- Syska R., *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images” 2013, vol. XIII, nr 22, s. 91–104
- The Religion and Film Reader*, red. J. Mitchell, S.B. Plate, New York – London 2007



- Tomczok P., *Zrozumieć widmo – widmowym rozumieniem. W stronę politycznej teologii widma*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 163–170
- Wieczorek B., *Wstęp*, [w:] *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*, red. B. Wieczorek, Kraków 2018, s. 3–7
- Wright M.J., *Religion, film, and cultural studies*, [w:] *The Continuum Companion to Religion and Film*, red. W.L. Blizek, London – New York 2009, s. 101–112
- Wright M.J., *Religion and Film. An Introduction*, London – New York 2007



Fot. Agnieszka Powierska

## Filmowe reprezentacje ostatniej wieczerzy jako locus theologicus (trzy wizje biblijnej sceny)

**ABSTRACT.** Kolasińska-Pasterczyk Iwona, *Filmowe reprezentacje ostatniej wieczerzy jako locus theologicus (trzy wizje biblijnej sceny)* [Film representations of the Last Supper as *locus theologicus* (three visions of the biblical scene)]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 27–45. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.02.

The cinematic scenes of the Last Supper were treated as a challenge to visual theology. As the Last Supper, which in the films about Jesus of Nazareth (and, of course, the gospels) is the culmination (and also a turning point as an event ending Jesus' earthly activity), it is possible to see the essence of the theological message of films referring to the gospel in its presentation. The scenes of the Last Supper from three films were subjected to a comparative analysis, each of which is an individual director's vision. These are *The King of Kings* (1961) by Nicholas Ray, *The Passion of the Christ* (2004) by Mel Gibson and *The Thorn of God* (2015) by Óscar Parra de Carrizosa. The selection criterion was the importance given in the films to the scenes of the Last Supper and their mutually diverse representations. It has been shown how the established new transmission of visual theology modifies the meanings determined by classical theology, basically not deviating from the framework set by it.

**KEYWORDS:** Last Supper, *locus theologicus*, visual theology, classical theology, cinematic scenes of the Last Supper, the gospels, *The King of Kings*, *The Passion of the Christ*, *The Thorn of God*, Nicholas Ray, Mel Gibson, Óscar Parra de Carrizosa

Bywa, że sztuka „jest formą świadectwa, składanego Ewangelii” (czy to intencjonalnie, czy w formie kryptoteologicznych odniesień)[1]. To sformułowanie można odnieść zarówno do sztuki słowa (literatury pięknej), jak i sztuk wizualnych (plastycznych, fotografii, filmu, teatru, cybermediów).

Syntezę słowa i obrazu znajdujemy już w Biblii w przypowieściach Jezusa, w których przemawiał językiem obrazów, posługując się słowem. Opowiadania przypowieściowe (dłuższe formy bądź miniatury literackie) odnoszące się do nauczania o królestwie Bożym bazowały na metaforach, ale miały też strukturę sceniczną (formę dramatu o trzech scenach), konfigurację osób opartą z reguły na zasadzie trójkąta, moment dramatycznego napięcia, sformułowanie zawierające morał (tzw. *epimythion*) i adres nadawczy[2]. Nakreślenie sytuacji scenicznej służyło pobudzeniu wyobraźni odbiorców nauczania, jako że opowiadania przypowieściowe bazowały na rzeczywistości życia

[1] Tak na przykład postrzegał literaturę Stanisław Celestyn Napiórkowski OFM, zob. S.C. Napiórkowski, *Teologia. Zagadnienia wstępne*, Katowice 1986, s. 98.

[2] O przypowieści w ewangelii synoptycznych i jej kompozycji zob. J. Czerski, *Jezus Chrystus w świetle ewangelii synoptycznych*, Opole 2000, s. 146, 149, 151, 152, 156.

codziennego. Przypowieści Chrystusa orzekają, za pomocą środków naturalnych, „ziemskich” (obrazowych), o Bogu[3]. Wejście do królestwa Bożego na przykład przedstawiają w obrazie zaproszenia przez „króla na ucztę weselną, którą wyprawił on swemu synowi” (Mt 22, 1-10; por. Łk 14,15-24). Ci, którzy przyjęli zaproszenie, zasiedli przy wspólnym stole (por. Mt 22,10)[4].

Szczególnym typem uczt zaproszonych opisanym w ewangeliiach synoptycznych była ostatnia wieczerza. Ostatni posiłek, jaki Jezus zjadł z apostołami, w pewnym sensie należy traktować właśnie jako „zapowiedź uczt, do której Mesjasz zasiądzie ze swymi uczniami w królestwie niebieskim (por. Mt 8,11; Łk 14,15). Posiłek ten nie miał być jedynie symbolem czy obrazem przyszłej uczt, ale jej rzeczywistą antycypacją. Wynika to wyraźnie ze słów użytych w 1 Kor 10,16. Wędług nich wierni, którzy otrzymują chleb i kielich, uczestniczą w Ciele i Krwi Jezusa”[5].

Tak jak w przypowieściach samo słowo było niewystarczające i dla ukazania wejścia do królestwa Bożego Jezus posłużył się obrazem uczt weselnej, tak współcześnie nowym wyzwaniem dla refleksji teologicznej jest prymat obrazu nad słowem w kulturze wizualnej. Stąd, obok klasycznej teologii, jest miejsce dla nowej dyscypliny teologicznej, jaką jest teologia wizualna (pisał o niej Witold Kawecki CSsR), która „z jednej strony jest ogólną refleksją nad całą przestrzenią ikonosfery, z drugiej interpretacją tych dzieł, które w sposób bezpośredni dotyczą kwestii religijnych i tematów chrześcijańskich bądź też w sposób ukryty je przedstawiają”[6]. Sztukę w ogólności, zwłaszcza tę stanowiącą syntezę obrazu i słowa, i nie wyłącznie sztukę *stricte* sakralną, można traktować nie tylko jako inspirującą do poszukiwania w niej elementów teologicznych i kryptoteologicznych, ale i jako inne źródło teologicznego poznania.

W czasach współczesnych zakres topiki teologicznej ulega nieustannemu poszerzeniu, wzrasta liczba „loci” (czyli miejsc) traktowanych przez metodologię teologiczną jako „teologiczne” w przestrzeniach, które dotychczas za takowe nie uchodziły[7]. Pojęcie „miejsce teologiczne” (*locus theologicus*) oznacza „źródło, z którego teologia czerpie argumenty do przedkładania swojej nauki (*locus theologicus – sedes argumentationis theologicae*) i odgrywa ważną rolę w procesach konstytutywnych dla poznania teologicznego”[8]. Pojęcie *loci theologici* zostało ukute w XVI wieku w ramach teologii protestanckiej i oznaczało

[3] H. Weder, *Gleichnisse Jesu als Metafern*, 118, 184–186, za: J. Czerski, op.cit., s. 147.

[4] Za: ibidem, s. 168–169.

[5] Za: *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogan, Warszawa 1997, s. 797.

[6] Zob. W. Kawecki CSsR, *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań 2013, s. 114.

[7] Za: ibidem, s. 122.

[8] Za: K. Kranicki, *Ks. Janusz St. Pasierb jako miejsce teologiczne. Szkic o tomiku „Doświadczenie ziemi”*, „Kieleckie Studia Teologiczne” 2011, vol. 10, s. 215. Autor powołuje się na teksty: J. Buxakowski, *Objawienie i wiara*, Pelplin 1997, s. 79 i H. Vorgrimler, *Nowy leksykon teologiczny. Wiara – objawienie – dogmat*, Warszawa 2005, s. 173.

główne artykuły wiary uporządkowane według ich treści. W teologii katolickiej oznacza źródła poznania teologicznego[9].

Pierwsze uporządkowanie *loci*, nawiązujące do *Topiki* Arystotelesa, zaproponował Melchior Cano, hiszpański przedstawiciel scholastyki czasów soboru trydenckiego, dominikanin, profesor teologii na uniwersytecie w Salamance, w wydanym pośmiertnie dziele *De locis theologicis* (Salamancae 1563), gdzie uporządkował je według kryterium powagi stojącego za nimi autorytetu – spośród dziesięciu, siedem opartych było na Boskim autorytecie (tak zwane miejsca „własne” teologii), z których dwa, tj. Pismo Święte i Tradycja Apostolska, to źródła apodyktyczne, ponieważ zawierają zdania objawione; trzy dalsze: Kościół katolicki, sobory powszechne i Kościół rzymski (Stolica Apostolska), mają również charakter apodyktyczny, choć są tylko deklaratywne, kolejne dwa to powaga ojców Kościoła oraz teologów i kanonistów, a kwalifikowane są jako prawdopodobne. Trzy pozostałe to źródła „pomocnicze” teologii, wtórne i zewnętrzne, bo oparte na autorytecie wyłącznie ludzkim. Mieszczą się w tej kategorii powaga filozofów i jurystów oraz świadectwo ludzkiej historii[10].

W ujęciach współczesnych zakres pojęcia *locus theologicus* uległ modyfikacji i rozszerzeniu. Stanisław C. Napiórkowski OFM wyróżnia następujące kategorie źródeł teologicznych: 1) natchnione i główne (to Pismo Święte), 2) nienatchnione – podstawowe i zobiektywizowane (w tym między innymi sztuka sakralna i literatura piękna – jako pomnik Tradycji), 3) nienatchnione – pomocnicze i zobiektywizowane (wśród nich między innymi sztuka jako źródło inspiracji teologicznej i instrument pomocniczy przekazu dla kerygmatyków) oraz 4) nienatchnione – pomocnicze i niezobiektywizowane (między innymi człowiek)[11].

Każda z tych koncepcji uwzględnia, poza Pismem Świętym jako głównym autorytetem poznania teologicznego, także źródła pomocnicze: Melchior Cano dostrzegł wartość teologiczną tego, co historyczne, Stanisław C. Napiórkowski OFM uwzględnił sztukę i człowieka jako źródło inspiracji teologicznej, a ks. Czesław S. Bartnik – „świat wewnętrzny osoby ludzkiej”[12]. *Locus theologicus* to inaczej źródło, poprzez które zostaje przybliżona jakaś prawda Boża zawarta już w Piśmie Świętym lub Tradycji (będących źródłami prawd objawionych). Może być nim sztuka w szerokim pojęciu tego słowa (wszelkie wytwory kultury wizualnej) bądź w zawężonym – twórczość artysty (pisarza, malarza czy filmowca), dzieło (plastyczne, teatralne czy filmowe) bądź, jak w przypadku ostatniej wieczerzy – opisana lub zwizualizowana scena o fundamentalnym znaczeniu.

[9] Za: K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1996, s. 248.

[10] Zob. K. Kranicki, op.cit., s. 216.

[11] Za: S.C. Napiórkowski OFM, *Jak uprawiać teologię*, Wrocław 1996, s. 38.

[12] Cz.S. Bartnik, *Kościół Jezusa Chrystusa*, Wrocław 1982, s. 357–359 (omawia *loci theologici*), za: W. Kawecki, op.cit., s. 122.

Sensy implikowane przez ostatnią wieczerzę, opisaną w ewangeliiach synoptycznych, zostały sformułowane w ramach teologii klasycznej, filmowe sceny ukazujące to wydarzenie są więc wyzwaniem dla teologii wizualnej. Ostatnia wieczerza w filmach o Jezusie z Nazaretu stanowi punkt kulminacyjny i zarazem zwrotny, jako że jest wydarzeniem kończącym ziemską działalność Jezusa, antycypującym złożenie dobrowolnej ofiary z życia.

Z punktu widzenia teologii klasycznej ostatnia wieczerza odsyła do kilku zakresów znaczeniowych: ma rys paschalny (łączyła się z życiem religijnym Izraela, choć zyskała cechy nowej Paschy), charakter eschatologiczny (była znakiem, który realizuje i wskazuje na dokonanie się zbawczych obietnic Bożych), zgromadzeniem Dwunastu (inicjującym nową wspólnotę odpowiedzialną za przyszłe królestwo Boże i oznaczającym akt ustanowienia przez Jezusa nowej religii oraz utworzenia Kościoła), wydarzeniem zbawczym (w Eucharystii aktualizuje się zbawcza ofiara Jezusa, a Jego Osoba została mistycznie złożona w Ofierze Nowego Przymierza), nową misją ustanowioną słowami: „To czyńcie na moją pamiątkę!” (tzn. testamentem pozostawionym spadkobiercom-uczniom zawierającym nakaz powtarzania odnowionej Paschy poprzez ryt chleba i wina, czyli utrwalenie celebracji eucharystycznej w przyszłych pokoleniach)[13]. To, co zostało ustanowione w centralnym momencie wieczernika (przez Eucharystię), pozostaje w ścisłym związku z tym, co się wydarzyło na Golgocie – podczas męki i wraz ze zbawczą śmiercią Chrystusa.

### Ostatnia wieczerza w filmie – kryteria porównawcze

Na podstawie opisów przebiegu ostatniej wieczerzy w ewangeliiach synoptycznych (Mt 26,17-35, Mk 14,12-25, Łk 22,7-38) oraz w Pierwszym Liście do Koryntian św. Pawła (1 Kor 11,17-34) wskazać można na trzy wielkie tematy przez nią ewokowane: 1) dynamiczny – dramatyczna zapowiedź zdrady Judasza, 2) mistyczny – ustanowienie sakramentu Eucharystii i 3) nostalgiczny – zabarwione smutkiem pożegnanie Jezusa z apostołami, których pozostało przy stole jedenastu. Filmowe reprezentacje przebiegu ostatniej wieczerzy, śladem biblijnych opisów i dzieł sztuki malarskiej, wskazują zwykle na uprzywilejowanie jednego z tych trzech głównych tematów.

W sztuce malarskiej wyraźnie preferowane były dwa spośród nich, tj. zobrazowanie objawienia przez Jezusa apostołom faktu, że jeden z nich go wyda (z położeniem akcentu na reakcje uczniów poruszonych tym, co usłyszeli) oraz ofiarowanie swojego Ciała i Krwi pod postacią chleba i wina, czyli moment ustanowienia Eucharystii inicjujący jej powtórzenie w katolickiej liturgii mszalnej. Znacznie rzadziej wizualizowany był trzeci z aspektów ostatniej wieczerzy, tj. zaakcentowanie smutku w gronie pozostałych po odejściu Judasza jedenastu oraz znaków wskazujących na zbliżającą się Mękę i koniec ziemskiego

[13] Zrekonstruowane za: A. Nowicki, *Ostatnia Wieczerza Eucharystia – Kościół*, Wrocław 1996, s. 3-30.

życia Jezusa. Ten trzeci temat ma swoje źródło w Ewangelii Jana (J 13,33) w słowach wypowiedzianych przez Jezusa: „Dzieci, jeszcze krótko jestem z wami. Będziecie mnie szukać, ale [...] dokąd Ja idę, wy pójść nie możecie”. Temat zdrady został uwieczniony na obrazach przedstawiających ostatnią wieczerzę m.in. przez Giotta di Bondone na fresku z lat ok. 1303–1305, przez Leonarda da Vinci na malowidle ściennym w bazylice Santa Maria delle Grazie w Mediolanie z lat 1495–1498, przez El Greca (w 1570 roku, w technice olejnej na desce), przez Valentina de Boulogne na obrazie z lat 1625–1626 znajdującym się w Galerii Nazionale d'Arte Antica w Rzymie. Temat Eucharystii dominuje między innymi w *Komunii apostołów* Giusto du Ganda z 1460 roku (z Urbino) czy na obrazie (olej na płótnie) *Ostatnia Wieczerza* Jacopa Tintoretta z lat 1592–1594. Temat trwogi wynikający ze świadomości nadchodzących zdarzeń uchwycił Nikołaj Gay na obrazie olejnym z 1863 roku. Obraz Salvadora Dalego *Ostatnia Wieczerza* z 1955 roku łączy symbole eucharystyczne z wymiarem ezoterycznym postaci Chrystusa.

W filmie, który jest przeciwieństwem sztuki obrazu, podobnie jak w malarstwie, sens teologiczny sceny ostatniej wieczerzy bywa często zaszyfrowany w jej kompozycji ikonograficznej. Porównując przedstawienia ostatniej wieczerzy w sztuce filmowej (na przykładzie dzieł stanowiących kanon opowieści o Jezusie), trzeba wziąć pod uwagę następujące czynniki:

- 1) stopień rozbudowania sceny i sposób wpisania jej w film;
- 2) relację, jaka tworzy się pomiędzy Gospodarzem a uczestnikami wieczerzy;
- 3) przypisanie priorytetowych funkcji konkretnym apostołom przez rozmieszczenie ich przy stole;
- 4) przestrzenną kompozycję sceny z uwzględnieniem dominant (na przykład kluczowych motywów ikonograficznych);
- 5) wyznaczniki ikonosfery, składowe *mise en scène* (rodzaj i wystrój izby, nakrycie stołu, obecność pokarmów-symboli przeznaczonych na ucztę);
- 6) sposób ujmowania zgromadzonych przez kamerę (typ uprzywilejowanych ujęć, znaczenie sąsiedztwa, mimiki i gestów postaci, sposób ich oświetlenia);
- 7) przebieg ustanowienia Eucharystii;
- 8) zgodność z jedną z Ewangelii bądź inspirację różnymi źródłami, będącą podstawą kompilacji;
- 9) uprzywilejowanie jednego z trzech wielkich tematów jako pochodną przedstawienia ostatniej wieczerzy bądź odwołanie do wszystkich trzech;
- 10) sensory teologiczne ewokowane przez dany typ przedstawienia sceny ostatniej uczt Jezusa przed Męką w odniesieniu do teologicznego przesłania filmu/ów;
- 11) składowe retoryki służącej ewokacji wzniosłości;
- 12) sensory dziedziczone bądź dodane czy naddane lub zubożone względem tekstów ewangelicznych.

**Rozwidlenie Ypsilonu:**  
*Król Królów*  
*(The King of Kings)*,  
 USA MGM 1961,  
 Nicholas Ray, 168'  
 (w roli Jezusa Jeffrey  
 Hunter)

Scena ostatniej wieczerzy trwa w filmie 5' 45" (od 38:08 do 43:53) i urywa się gwałtownie w momencie, gdy kielich z winem (Krwia Jezusa) trafia do apostoła Piotra. W następnym ujęciu jest pokazany Judasz Iskariota przed bramą domu arcykapłana Kajfasza, a komentarz z offu informuje: „I tak Judasz Iskariota wydał Jezusa w ręce arcykapłanów i żołnierzy”. Taki zabieg uwypuklenia i w samej scenie uczy, i tuż po niej zdrady Judasza wiąże się z interpretacją postaci Judasza w filmie jako członka rewolucyjnej grupy żydowskiej, dla której Jezus stał się pionkiem w politycznych rozgrywkach.

Wieczerza jest ostatnim spotkaniem w gronie dwunastu apostołów (informuje o tym komentarz: „Po raz ostatni stanął pośród apostołów. Zebrał ich wszystkich dwunastu”). Gospodarz – Jezus – znajduje się pośród nich, ale i w centralnym miejscu kompozycji przestrzennej – w punkcie rozwidlenia Ypsilonu, znaku graficznego wyznaczonego przez układ stołów. Izraelska uczta paschalna miała charakter nabożeństwa liturgicznego odbywającego się według ustalonego rytuału. Przebieg wieczerzy w filmie Nicholasa Raya zaświadcza o nawiązaniu do niego, ale i odstępstwach – zaakcentowane zostały trzy błogosławieństwa pod adresem Pana, Boga wszechświata, uczynione najpierw wobec gorzkich ziół, potem „chleba, owocu ziemi” i wreszcie „owocu winnego”. Zanim Jezus przełamie chleb, by podzielić się nim z apostołami, i wzniesie kielich wina, mówiąc „Pijcie...”, daje swoim uczniom przykazanie miłości Boga i bliźniego („To jest moje przykazanie, abyście się wzajemnie miłowali, tak jak Ja was umiłowalem”) i mówi o ofierze życia w imię miłości. Gest podania zarówno kawałka chleba, jak i kielicha z winem najpierw Janowi (który zresztą zajmuje przy stole uprzywilejowane miejsce obok Jezusa) jest swego rodzaju wyróżnieniem, przypisaniem istotnej roli, wskazaniem na „pierwszeństwo”.

Ostatnia wieczerza w interpretacji Nicholasa Raya wprowadza wszystkie trzy znane tematy w kolejności: dynamiczny – związany ze zdradą Judasza, nostalgiczny – związany ze smutkiem wobec zdrady Judasza i zapowiedzią własnego odejścia, ale przełamany radością wobec zapowiedzi ponownego przyjścia, i mistyczny – związany z ustanowieniem Eucharystii. Scena nie stanowi nawiązania do konkretnej ewangelii synoptycznej ani nawet do jednej z dwu tradycji: Marka i Mateusza lub Pawła i Łukasza. Słowa wypowiedziane przez Jezusa podczas uczy stanowią kompilację różnych źródeł. Znaczący rekwizyt – sakiewka Judasza – wskazuje na nawiązanie do Ewangelii Mateusza – tylko w niej jest mowa o trzydziestu srebrnikach (Mt 26,16) zapłaconych Judaszowi od razu przez władze żydowskie za współpracę. W filmie Raya Judasz ma już przy sobie sakiewkę, którą odkłada na bok i podchodzi do stołu jako ostatni, a następnie, po słowach Jezusa: „Co chcesz czynić, czyń prędkiej”, odchodzi od stołu i opuszcza izbę, zabierając trzos. Słowa te z kolei wywodzą się z Ewangelii Jana (J 13,27-29 – gdzie też jest mowa o „trzymaniu pieczy nad trzosem”, tyle że w sensie opieki nad pieniędzmi apostołów), ale padają tam w kontekście spożycia przez Judasza kawałka chleba, po którym „wszedł w niego szatan”. Przykazanie



miłości bliźniego dane w obliczu bliskiego rozstania również pochodzi z Ewangelii według św. Jana (J 15,12), podobnie jak słowa odnoszące się do „oddania życia za przyjaciół swoich” (J 15,13). Sformułowanie typu „owoc winny” też jest charakterystyczne dla Ewangelii Janowej, choć tam Jezus mówi o sobie, że jest „prawdziwym krzewem winnym” (J 15,1). W Ewangelii Jana w opisie ostatniej wieczerzy nie ma elementów eucharystycznych, a te zwieńczają scenę uczy w filmie Raya. Sformułowania, jakie zostały użyte przez Jezusa w filmie, mają więc inne źródła. Słowa ustanowienia: „To jest ciało moje” wystąpiły w opisach synoptyków – Mateusza, Marka i Łukasza oraz w Pierwszym Liście do Koryntian św. Pawła, natomiast sformułowanie: „to jest moja Krew Przymierza” jest charakterystyczne dla Ewangelii Mateusza i Marka, a z kolei polecenie: „to czyńcie na moją pamiątkę!” wywodzi się z drugiej tradycji Łukasza i Pawła[14]. Ray połączył więc różne tradycje, zatem ostatnia wieczerza w jego interpretacji nie dziedziczy idei teologicznych wpisanych w którąś z konkretnych ewangelii.

Klucz do odczytania sensów przez nią implikowanych można odnaleźć w zakomponowaniu przestrzeni Wieczernika, a ściślej w wyglądzie stołu, przy którym zasiedli apostołowie. W ujęciu inicjującym scenę kamera ukazuje wnętrze izby z perspektywy ptasiej – jej centrum zajmują trzy zestawione ze sobą drewniane stoły z ławami do siedzenia wzdłuż nich, ułożone w kształt litery Y. U szczytu stołu, usytuowany tyłem do kamery i wpisany w rozwidlenie, jakie wyznacza znak Ypsilonu, zasiada Jezus ubrany (w odróżnieniu od apostołów) w białą szatę. Układ trzech stołów nawiązujący do znaku Y nie pozostaje bez znaczenia. Według koncepcji symboliki liter Bayleya, dotyczącej zachodniego alfabetu, „Y” oznacza „trzy w jednym, skrzyżowanie, rozdroże”[15]. Laktancjusz dodał do interpretacji Ypsilonu przez pitagorejczyków (jako symbolu życia) sens chrześcijański: rozwidlenie dróg oznacza, „że te dwie drogi są drogami do nieba i do piekła, ponieważ sprawiedliwym przeznaczona jest nieśmiertelność, niesprawiedliwym zaś wieczna kara”[16]. Stół, przy którym spożywają wieczerzę apostołowie, jest swego rodzaju znakiem wskazującym na dwie możliwe drogi – tę, którą obrał Judasz, i tę, która pozostałym apostołom pozwoli zamienić smutek w radość. Odnosi się też do motywu wskazania przez Jezusa apostołom drogi, wywiedzionego z Ewangelii według św. Jana, gdzie Jezus najpierw mówi: „Znacie drogę, dokąd Ja idę” (J 14,4), a następnie: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem. Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej jak tylko przeze Mnie” (J 14,6). Znak „Y” jest również jednym z symbolów krzyża – to tzw. krzyż widlasty. Był on „pierwotnym znakiem symbolizującym tchnienie w wodę chrzcielną”[17]. Z czasem znak ten „przybrał postać greckiej

[14] Zob. porównanie tekstów eucharystycznych: J. Czernski, op.cit., s. 268.

[15] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 234.

[16] *Divinarum...* za: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 32.

[17] *Ibidem*, s. 15.

litery  $\psi$  (Psi). Prawdziwe znaczenie tego znaku kryje się w aluzji do drzewa życia”[18]. Interpretuje się znak  $\psi$  (Psi) jako „krzyż rozumiany przewrotnie, a mianowicie nie jako zwykły krzyż, lecz jako ‘krzyż drzewa życia’”[19]. W filmie Raya stół w Wieczerniku jest prefiguracją śmierci Chrystusa na drzewie krzyża, przez którą obdarzył ludzi życiem Bożym. Ostatnia wieczerza jest w filmie Nicholasa Raya jednym z ogniw składających się na obraz Jezusa jako „Drogi, Prawdy i Życia”[20].

**Uobecnienie krwawej Ofiary: *Pasja* (*The Passion of the Christ*), USA 2004, reż. Mel Gibson (w roli Jezusa James Caviezel)**

*Pasja* Mela Gibsona ukazuje ostatnie dwanaście godzin życia i męki Jezusa. Film otwiera scena modlitwy Jezusa w ogrodzie Oliwnym, wydarzenia będącego następstwem ostatniej wieczerzy, związanego ze zdradą Judasza, w efekcie której Jezus został pojmany. Wobec ramy, jaką stanowią modlitwa w ogrodzie Oliwnym w ekspozycji filmu oraz śmierć i zmartwychwstanie w epilogu, w *Pasji* Mela Gibsona ostatnia wieczerza nie została wyodrębniona jako osobna sekwencja filmowa, lecz jest przywołana w formie retrospekcji – ujęć wplecionych w męczeństwo Jezusa na Golgocie. Pierwsze z nich zostało przywołane, gdy poraniony Jezus już na szczycie Golgoty wznosi oczy ku niebu, na którym świetlista smuga przybiera kształt krzyża. To spojrzenie w niebo poprzedza zbliżenie na dłonie owijające w płótno chlebowe placki, po czym zawiniątko zostaje złożone na stole przed Jezusem, a apostoł Jan odsłania chleb. Przygotowanie chleba na wieczorny posiłek zostało wpisane pomiędzy dwa przedstawienia: świetlistego krzyża na niebie i odarcia przez rzymskich żołdaków Jezusa z szat. Wbijanie pierwszego gwoźdźca w dłoń Jezusa przybijanego do krzyża zostało powiązane z zapowiedzią przez Jezusa jego rychłej śmierci: „Przyjaciele, jeszcze krótko jestem z wami. Dokąd Ja idę, wy pójść nie możecie. Nowe przykazanie daję wam, gdy mnie już nie będzie: Miłujcie się wzajemnie, jak Ja was umiłowałem...”. Podczas wypowiedzania tych słów przez Jezusa z grona apostołów zgromadzonych przy stole, choć niewidocznych w kadrze, została wyeksponowana tylko jedna postać – Jana. Obraz Jezusa przybitego do krzyża, jeszcze leżącego na ziemi, zestawiony ponownie z postacią Jana jako niemego świadka Jego męki przywołuje kolejną reminiscencję z ostatniej wieczerzy: moment, gdy Jan patrzy na Jezusa, który, wznosząc przed sobą otwarte dłonie, wypowiada znamienne słowa: „Wiercie we mnie. Ja jestem Drogą, i Prawdą, i Życiem. Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej, jak tylko przeze mnie”. Podniesienie przez Jezusa chleba zostało w filmie wpisane pomiędzy dwa ujęcia: przybicia do krzyża tablicy z napisem: „Jezus Nazarejczyk, Król Żydowski” i postawienia Chrystusowego krzyża. Biorąc do ręki chleb, Jezus wypowiada słowa: „Bierzcie i jedzcie, to jest Ciało moje, które za was będzie wydane”. W filmie Gibsona Jezus jedynie wypowiada te słowa nad chlebem, ale dzielenie się nim z apostołami już nie zostało pokazane. Nieco inaczej jest w przypadku słów wypowiedzianych nad

[18] Ibidem, s. 15.

[19] Ibidem, s. 32.

[20] Zob. I. Kolasińska, *Film biblijny*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 224.

kielichem. Spływające po nogach zawieszego na krzyżu Jezusa i samym drzewcu strugi krwi stanowią pomost przywołujący – na zasadzie skojarzenia obrazowego – ukazany w planie bliskim strumień czerwonego wina nalewanego z dzbanka do glinianego naczynia, po czym Jezus wznosi je do ust i po napięciu się z niego zwraca się do apostołów, równocześnie przekazując naczynie Janowi.

W *Pasji* Gibsona epizody z ostatniej wieczerzy zostały przywołane w kontekście tego, co już się dokonało – zdrady Judasza w ogrodzie Getsemani i tego, co się dokonuje na Golgocie – męczeńskiej śmierci Jezusa na krzyżu. Stąd przeniesienie akcentu z posiłku wspólnotowego na ucztę „nowej Paschy”. Sposób filmowania z dominacją planów bliskich unieważnia charakter przestrzeni (za plecami siedzących przy stole widoczna jest pusta ściana, a izba pogrążona jest w półmroku) i redukuje liczbę postaci do kluczowych osób dramatu: Jezusa siedzącego pomiędzy apostołami Piotrem (po Jego prawicy) i Janem (po lewicy), za którym siedzi Judasz (zanim go wyda), z pominięciem pozostałych uczniów niewpisanych w ramy kadru. Zabieg unieważnienia tyczy się też realiów Paschy izraelskiej. Uczestnicy uczt paschalnych zwykle zajmowali miejsca przy stole, przyjmując pozycję leżącą, tj. kładąc się „na lewym ramieniu na dywanie lub kobiercu” [21]. Tymczasem w filmie Gibsona zarówno Jezus, jak i najbliżsi mu uczniowie zasiadają za wysokim, drewnianym stołem. Zwyczajowo ucztę były przygotowywane wieczorem dnia poprzedzającego święto Paschy, zaś potrawy paschalne były nacechowane symboliką i spożywane według ustalonego rytu. Na potrawy ucztę paschalnej składały się: chleb niekwaszony w formie placka (maca), czerwone wino, gorzkie zioła (sporządzone z dzikiej sałaty, cykorii, rzeżuchy lub gorzkiej kapusty, maczane w słonej wodzie), potrawa z owoców (jabłek, orzechów, migdałów i fig z winem oraz cynamonem), a w szczególności pieczony baranek jako potrawa główna. Po obmyciu rąk nalewano pierwszy kielich wina, a po jego wypiciu podawano do stołu baranka, a następnie inne potrawy, po czym ucztę kończyła się wypiciem czwartego kielicha [22]. W filmie Gibsona stół nie został suto czy dostatnio zastawiony – znajdują się na nim jedynie chleb paschalny (maca) oraz gliniany dzban z czerwonym winem i zwykły gliniany kubek. Na uwagę zasługują dwa szczegóły – jeden chleb, który zostanie oferowany, ale niepołamany, i jeden kielich, z którego wszyscy mają pić, choć zostaje przekazany tylko Janowi. Taki szczegół, jak możliwość picia z jednego kielicha, był czymś nie do pomyślenia na ucztach izraelskich, gdzie każdy musiał mieć własny kielich [23]. Ostatnia wieczerza w filmie Gibsona nie ma formy izraelskiej ucztę paschalnej, ale jest nawiązaniem do stylizacji liturgicznej obecnej już w tekstach ewangelii synoptycznych i znacznie późniejszej tradycji mszy świętej (w szczególności ceremonii udzielania Komunii Świętej).

[21] Za: J. Czerski, VI. *Historia męki Chrystusa. C. Ostatnia wieczerza i ustanowienie Eucharystii*, [w:] idem, op.cit., s. 266.

[22] Zob. rytuał Paschy, za: ibidem, s. 264–267.

[23] Za: ibidem, s. 270.

Wyraźne uprzywilejowanie zarówno podczas wieczerzy, jak i w całym filmie postaci Jana, uchodzącego za umiłowanego ucznia Jezusa, mogłoby wskazywać na fakt, że w przedstawieniu ostatniej wieczerzy Gibson inspirował się Ewangelią Jana, skoro Jan stale jest sytuowany w pozycji naocznego i najważniejszego świadka, z perspektywy którego wydarzenia mogłyby być relacjonowane. Tymczasem z opisu ostatniej wieczerzy w Ewangelii Jana (J 13,1-30) pochodzą w filmie jedynie: element poprzedzający ucztę, czyli obmycie uczniom nóg przez Jezusa, i fakt zdrady Judasza, przy czym zawarte w ewangelii samo wskazanie na zdrajcę i jego okoliczności (kawalek chleba podany Judaszowi na znak identyfikacji zdrajcy i odprowadzenie go: „Co chcesz czynić, czyń prędkiej”) zostały już w filmie pominięte (choć pojmanie Jezusa, sąd nad nim i ukrzyżowanie stanowią jego efekt). Zapowiedź własnej śmierci oraz wspomnienie o ofierze z życia za „przyjaciół swoich” wywodzą się także z Ewangelii Jana (to J 13, 33 i J 15,13) – stanowią część Mowy Pożegnalnej. Podobnie wypowiedziane przez Jezusa podczas wieczerzy przykazania miłości bliźniego oraz wiary w Niego (który jest „Drogą, Prawdą i Życiem”) pochodzą również z Ewangelii Jana, tyle że z Mowy Pożegnalnej wygłoszonej do uczniów z okazji bliskiego rozstania (J 13,34; J 14,1-6; J 15,12-13). W opisie ostatniej wieczerzy w Ewangelii Jana brakuje elementów eucharystycznych, które znajdują się w pozostałych ewangeliiach synoptycznych, a to dlatego, że dla Jana nie była to uczta paschalna. Jan gdzie indziej przytacza przypisywane Jezusowi słowa o spożywaniu Jego Ciała i picciu Jego Krwi[24] (J 6,53-56, passus: Chleb żywy, część rozdziału: Drugi pobyt świąteczny w Jerozolimie)[25]. Jest to zapowiedź ustanowienia Eucharystii, nieobecnej w opisie ostatniej wieczerzy. W swoim opisie tego wydarzenia Jan położył nacisk na zdradę Judasza, a w Mowie Pożegnalnej na okazane przez Jezusa podczas uczyty świadectwo miłości. Ewangelia ta wskazuje na fakt, że „w Wielki Czwartek Jezus miał pełną świadomość faktu nadejścia momentu historycznego dopełnienia Jego misji, będącego jednocześnie momentem historycznym człowieka i ludzkości”[26].

W *Pasji* Mela Gibsona zwieńczeniem reminiscencji z ostatniej wieczerzy jest „komunia z Ciała i Krwi”. Wyraźnie dominuje więc temat mistyczny – ustanowienie sakramentu Eucharystii, pochodzący spoza Ewangelii wg św. Jana. Relacje o ostatniej wieczerzy, podczas której Chrystus ustanowił Eucharystię, przekazały ewangelie synoptyczne[27] Marka, Mateusza i Łukasza (stanowią jedną ze składowych

[24] Za: *Słownik wiedzy biblijnej...*, s. 797.

[25] Brzmi on następująco: „Rzekł do nich Jezus: 'Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Jeżeli nie będziecie spożywali Ciała Syna Człowieczego i nie będziecie pili Krwi Jego, nie będziecie mieli życia w sobie. Kto spożywa moje Ciało i pije moją Krew, ma życie wieczne, a Ja go wskreszę w dniu ostatecznym. Ciało moje jest prawdziwym pokarmem, a Krew moja jest prawdziwym napojem. Kto spożywa moje Ciało i Krew moją pije, trwa we Mnie, a Ja w nim”

(J 6,53-56); są to słowa wypowiedziane przez Jezusa w synagodze w Kafarnaum. Za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1980, s. 1224.

[26] A. Nowicki, op.cit., s. 6.

[27] J. Czerski, VI. *Historia męki Chrystusa. C. Ostatnia wieczerza i ustanowienie Eucharystii*, [w:] idem, op.cit., s. 262.

opowiadań: Mt 26,26-29, Mk 14,22-25, Łk 22,15-20), którzy umieścili ją w kontekście zbliżającej się męki Jezusa. Biorąc pod uwagę porządek słów ustanowienia Eucharystii, najpierw odnoszących się do czynności nad chlebem, potem winem, i paralelizm słów ustanowienia: „to jest Ciało moje” – „to jest moja Krew Przymierza, która za wielu będzie wylana”, można zauważyć, że Mel Gibson inspirował się w tym przypadku jedną z dwu tradycji – Marka i Mateusza (który nawiązywał do Marka), a nie Pawła (z 1 Kor) i Łukasza (w Ewangelii Łukasza został odwrócony schemat czynności – najpierw Jezus bierze kielich, a następnie chleb). Ostatnimi słowami Jezusa wypowiedzianymi podczas ostatniej wieczerzy w *Pasji* są wskazujące na nową misję: „To czyńcie na moją pamiątkę!”, które z kolei pochodzą z tradycji Łukasza (Łk 22,19, gdzie zostały wypowiedziane w kontekście ofiarowania chleba) i Pawła (1 Kor 11,23-25). Mel Gibson, dowolnie łącząc różne tradycje (bez zachowania konsekwencji w inspiracji jedną z ewangelii), dał w *Pasji* własną wizję ostatniej wieczerzy, wysuwając na plan pierwszy uobecnienie/unaocznienie Ofiary.

Kulminacyjny moment ostatniej wieczerzy – ofiarowanie przez Jezusa chleba i wina jako własnego Ciała i Krwi – jest ściśle powiązany ze złożeniem ofiary z życia na Golgocie – męką i śmiercią (dosłownością umęczonego ciała i ociekającego krwią krzyża), zgodnie z przeświadczeniem, że to w Wieczerniku zaczęła się Jego pasja[28]. Sposób relacjonowania przebiegu ostatniej wieczerzy w *Pasji*, tj. jako przypomnienia apostoła Jana porażonego widokiem umęczonego ciała Jezusa, wskazuje na wyraźne podporządkowanie wieczernikowej uczyty ofiarnej względem ofiary krzyża. Służebna czy wręcz podrzędna rola ostatniej wieczerzy wobec nadrzędnej idei krwawej ofiary wiąże się z faktem utożsamienia w filmie tajemnicy wiary z bezmiarem cierpienia i sugestywnością okrutnych tortur, z wstrząsającymi obrazami umęczonego Corpus Christi, gdy tymczasem Męka była wydarzeniem unikalnym w sensie objawienia, a nie charakteru tortur (te przecież były udziałem także innych krzyżowanych na Golgocie). Wraz z przeniesieniem akcentu na namacalny, ludzki wymiar cierpienia Jezusa, Gibson chciał uwypuklić cenę, za jaką ludzkość została odkupiona[29], ale sprowadzając doświadczenie religijne do przeżycia wstrząsającego spektaklu, *de facto* ograniczył „to, co w tradycyjnej perspektywie religijnej najbardziej istotne – głębię przesłania Ewangelii”[30] poprzez bazowanie na efektywnym (w sensie *stricte* zewnętrznym) „sacrum pierwotnym, prymitywnym, barbarzyńskim, przed-ewangelicznym”[31]

[28] Por. J. Budzyński, Ł. Kubiak, *Pasja. Przewodnik po filmie Mela Gibsona 100 pytań i odpowiedzi*, Warszawa 2004, s. 77.

[29] Takie stanowisko prezentuje Paweł Milcarek, *Wielkie spory o wielką „Pasję”*, [w:] Jan Budzyński, Łukasz Kubiak, *Pasja. Przewodnik po...*, ibidem, s. 107.

[30] Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 59.

[31] Zob. S. Bobowski, *Mel Gibson i religia*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 64. Autor sformułował tę tezę, analizując zagadnienie ofiary w filmach Mela Gibsona poprzez pryzmat koncepcji sacrum René Girarda.

i pozaewangelicznym (między innymi inspirowanym na przykład wizjami XIX-wiecznej mistyczki Anny Katarzyny Emmerich).

O ile w *Pasji* Mela Gibsona spektakularne umęczenie Jezusa na Golgocie ma licznych widzów (oprawców, tłum gapiów, cierpiących świadków ukrzyżowania jak Maryja, Matka Jezusa, i Maria Magdalena, czy milczących obserwatorów, jak apostoł Jan), to w tym kontekście zastanawiająca wydaje się ograniczona relacja pomiędzy Gospodarzem (Jezusem) a uczestnikami (Jego uczniami) w trakcie ostatniej wieczerzy i fakt, że ofiarowanie Ciała nie zostało powiązane z dzieleniem się chlebem z apostołami, a w ofiarowaniu Krwi jedynym adresatem, który przejmuje od Jezusa kielich z winem, pozostaje Jan. Wobec przesunięcia akcentu na sam akt ofiarowania i na spożycie swego Ciała i Krwi z umniejszeniem znaczenia zgromadzenia Dwunastu nakaz wyrażony słowami: „To czyńcie na moją pamiątkę!” wydaje się trafiać w próżnię.

**Wieczera  
upamiętniająca:  
*Cierni Boga (La espina  
de Dios)*, Hiszpania  
2015, reż. Óscar Parra  
de Carrizosa (Sergio  
Raboso w roli Jezusa  
z Nazaretu)**

Ze względu na rangę przypisywaną ostatniej wieczerzy w filmach na przeciwległym biegunie *Pasji* Mela Gibsona (z jej funkcją podrzędną, służebną wobec Ofiary krzyża) sytuuje się *Cierni Boga (La espina de Dios)*, Hiszpania 2015) Óscara Parry de Carrizosa, w którym – mimo że sygnalizowany tytułem „cierni” sugeruje dominację aspektu pasyjnego – *de facto* nadrzędne miejsce w narracji przypadło ostatniej wieczerzy, wieńczącej trzy ostatnie lata życia Jezusa-Nauczyciela, głoszącego nauki i czyniącego różne znaki/cuda na oczach swych pierwszych uczniów. W filmie Carrizosa ostatnia wieczerza to „specjalna wieczerza z Dwunastoma” – kulminacyjny moment kształtowania się „szkoły Jezusa” podczas Jego wędrówek, spotkań w scenerii oliwkowych sadów i nad jeziorem Genezaret oraz biesiadowania w domach z uczniami, prowadzenia dyskusji z nimi i nauczania poprzez przypowieści, moment zwieńczający ich wspólną drogę na ziemi. Została ukazana, jak zresztą cała wcześniejsza historia życia i niezwykłości osoby Nazarejczyka, z perspektywy Jego apostołów.

Scena ostatniej wieczerzy trwa w filmie Carrizosa blisko 22 minuty [od 1:27:06 do 1:49:04] i jest zaskakująco rozbudowaną inscenizacją motywowaną dość lapidarnymi opowieściami ewangelicznymi. Na prośbę Mistrza kolacja paschalna o specjalnym charakterze odbywa się w przeddzień Paschy – zwyczajowo obchodzonej w piątek – tj. w czwartkowy wieczór<sup>[32]</sup>, zatem w dzień poprzedzający Jego mękę. Zgodnie ze zwyczajem obowiązującym w Jerozolimie za czasów Jezusa uczniowie wraz z Nauczycielem zasiadają na ziemi (choć nie w pozycji współleżącej) przy niskich ławach przykrytych białym obrusem spływającym na podłogę wyściełaną w zagłębieniu między ławami zwiniętymi wołokowymi derkami. W filmie Carrizosa stół przygotowany na

[32] Istnieje rozbieżność pomiędzy Ewangeliami synoptycznymi a Ewangelią Jana w określeniu dnia święta Paschy – według Jana ostatnia wieczerza odbyła się w przeddzień (tj. w czwartek) tradycyjnego święta Paschy (obchodzonego w piątek). Rozbieżność

tę próbuje wyjaśnić hipoteza, iż Pesach sprawowano w dwóch terminach – faryzeusze obchodzili ją w czwartek, zaś saduceusze w piątek, za: J. Drozd, *Ostatnia Wieczerza nową Paschą*, Katowice 1977, s. 81.

wieczerę tworzą trzy ławy, których ustawienie przypomina kształtem (z perspektywy widza) odwróconą literę U. Takie ustawienie umożliwia usadzenie Jezusa i apostołów wzdłuż trzech boków stołu, przy czym najważniejszym osobom powinny przypaść miejsca u szczytu stołu po prawej i lewej stronie Gospodarza. Zanim pośród swoich uczniów zjawi się Jezus, dochodzi do sporu o pierwszeństwo, tj. zajęcie dwu honorowych miejsc po Jego lewicy i prawicy. Podczas nieobecności Mistrza i w oczekiwaniu na Jego przyjście uczniowie rozmawiają półgłosem, gromadząc się w dwu podgrupach w przeciwległych rogach izby a Judasz jako pierwszy zajmuje miejsce przy stole, siadając na uprzywilejowanym miejscu w rogu stołu po stronie prawej od wolnego miejsca pozostawionego dla Jezusa. Samowolne zajęcie miejsca przy stole zrazu budzi sprzeciw innych uczniów – Jan pyta go „dlaczego tam siada” i czyni uwagę, że o tym powinien zdecydować Nauczyciel, zaś Paweł uszczypliwie komentuje ów incydent: „Zapomniałem, że wielki Judasz nie jest taki jak reszta”. Judasz oponuje, mówiąc, że „każdy może usiąść, gdzie chce”, po czym „kłótnia o miejsca” kończy się w momencie, gdy je zajmują. Judasz zasiada w lewym górnym rogu stołu (po domniemanej prawicy Jezusa), Jan w rogu prawym (tj. po domniemanej Jego lewicy), zaś Piotr ostentacyjnie, w proteście wobec niestosownego zachowania swoich braci, wybiera miejsce odległe od tych dwu honorowych, siadając za dwoma innymi uczniami dzielącymi go od Judasza przy lewej (z perspektywy widza) krawędzi stołu i naprzeciw/po przekątnej w stosunku do Jana. Motyw rywalizacji o pierwszeństwo w relacji z Jezusem nie wywodzi się wprost z żadnej z ewangelii synoptycznych – w Ewangeliach św. Mateusza i św. Marka nie ma o nim nawet wzmianki, w Ewangelii według św. Łukasza jest wprawdzie *passus* zatytułowany „Spór o pierwszeństwo” (Łk 22,24-30), ale odnosi się do rozstrzygnięcia dylematu „Kto bowiem jest większy? Ten, kto siedzi za stołem, czy ten, kto służy?” (Łk 22,27)[33], a nie uprzywilejowania wynikającego z zajętego miejsca przy stole; w Ewangelii według św. Jana również kwestia znaczenia miejsca przy stole nie została podjęta.

Biorąc pod uwagę okoliczności poprzedzające początek wieczerzy: wybrany termin Paschy (czwartek wieczorem), fakt, że Mistrz będzie obchodził tę uroczystość „sam ze swoimi dwunastoma apostołami”, nieobecność służącego, który mógłby im usługiwać, oczekiwanie uczniów na przybycie Jezusa, który pojawi się w sali przygotowanej do wieczerzy jako ostatni, dwa dylematy trapiące apostołów – kto im umyje stopy i czy sami powinni się usadzić przy stole, roszczenia apostołów – Judasza i Jana do zajęcia honorowego miejsca obok Mistrza (pragnienie pierwszeństwa), forma stołu w kształcie litery U, zajęcie przez Jezusa miejsca przy stole bez naruszenia zastanego porządku rozmieszczenia postaci – to istotne szczegóły wskazują, że inspirację do przedstawienia ostatniej wieczerzy dla Carrizosa stanowiły nie ewangelie synoptyczne,

[33] *Ewangelia według św. Łukasza*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 1209.

lecz Księga Urantii (Przekaz 179. Ostatnia Wieczera)[34]. Jedyne odstępstwo, a właściwie modyfikacja, sprowadza się do rozmieszczenia apostołów względem miejsca przeznaczonego dla Jezusa. W Księdze Urantii konfiguracja postaci została określona w relacji do „prawej i lewej strony Mistrza” (Księga Urantii 179:1.5 (1937.3))[35]. W tradycji zachodniej znaczenie symboliczne przypisuje się w większym stopniu prawej niż lewej stronie – prawa łączy się zwykle z pierwszeństwem. Preferencja dla prawej strony zaznacza się w szczególności w symbolice chrześcijańskiej, w której strona lewa jest często piętnowana[36] (choć nacechowanie jest determinowane ugruntowanym zwyczajem). Na obrazie Leonarda da Vinci *Ostatnia Wieczera* apostołowie zostali pogrupowani w cztery grupy po trzy osoby symetrycznie rozmieszczone względem centrum – postaci Jezusa, przy czym w najbliższej grupie po jego prawicy znaleźli się kolejno: Jan, Piotr i Judasz, postaci najistotniejsze dla rozwoju zdarzeń – „umiłowany uczeń”, „skała, na której zbuduje Kościół” i ten, który „Go wyda”. Leonardo zerwał z wcześniejszą tradycją umiejscawiania Judasza w przedstawieniach po przeciwnej stronie stołu, osobno, jako wyrzutka, poprzez izolację naznaczonego jako zdrajca. W *Cierniu Boga* kształt stołu przypomina odwróconą literę U, kompozycja przedstawienia i konfiguracja pierwszoplanowych postaci odpowiada zwierciadlanemu odbiciu sytuacji opisanej w Księdze Urantii.

Jezus Carrizozy jest zarazem z pozoru zwyczajnym człowiekiem – Nauczycielem pośród swoich uczniów, jak i niezwykle osobą o boskiej godności – „obrazem Boga niewidzialnego” (Kol 1,15)[37]. Na budowanie wrażenia niezwykłości Jego osoby składają się drobne detale: sugestywne pominięcia niektórych szczegółów poprzez montaż, sposób ujmowania Jego twarzy i sylwetki przez kamerę, uwypuklenie znaczenia wykonywanych gestów. Podobnie nie zostało pokazane zajęcie przez Jezusa miejsca przy stole, lecz akcent przeniesiony został na uwypuklenie ciszy towarzyszącej oczekiwaniu na to, by przemówił.

[34] To księga powstała w Chicago w latach 1924–1955, opublikowana po raz pierwszy w języku angielskim przez Urantia Foundation w 1955 roku (pierwsze polskie wydanie książkowe pochodzi z 2010 roku). Składa się z czterech części: I – Wszechświat centralny i superwszechświaty, II – Wszechświat lokalny, III – Historia Urantii, IV – Życie i nauki Jezusa. Opisuje miejsce człowieka we wszechświecie i jego relację z Bogiem. Część IV, dotycząca życia i nauk Jezusa, ujmuje postać Jezusa i Jego nauki w kosmicznym kontekście. Opowieść o życiu Jezusa, zasadniczo zbieżna z opisem zawartym w Nowym Testamencie, została w niej poszerzona o dodatkowe szczegóły, a dwunastu apostołów przedstawiono jako ludzi z krwi i kości, obdarzonych zaletami, ale i nie pozbawionych wad. IV część księgi powstała z intencją wzbogacenia przekazu ewangelicznego i powrotu do pierwotnej nauki

Jezusa, tj. religii Jezusa a nie religii o Jezusie znaczącej dzisiejsze chrześcijaństwo. Zob. *Księga Urantii* (aut. zbior.), Urantia Foundation 2011.

[35] Księga Urantii. Przekaz 179. Ostatnia Wieczera, s. 2, <<https://www.urantia.org/pl/ksiega-urantii/przekaz-179-ostatnia-wieczera>>, dostęp: 15.12.2020.

[36] Zob. *Lewa i prawa strona*, [w:] J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, Warszawa 2001, s. 111.

[37] Stwierdzenie apostoła św. Pawła w pierwszej części Listu do Kolosan, tzw. dogmatycznej (1,15–2,23) dotyczącej bezwzględnej pierwszeństwa przed przesadnym kultem aniołów, który znamionował tendencje „pregnozy”, za: *List do Kolosan*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 1335.



W kontraście do apostołów, ubranych w różnobarwne stroje, Jezus przybywa na wieczerzę w białej szacie, która jest odbierana jako „znak duchowości, świętości, prawdy i objawienia” [38], jako że biała szata jest „odzieniem mieszkańców nieba, podobieństwem do Boga, który jest ‘światłem okryty jak płaszczem’” (Ps 104,2)[39].

Jezus zwraca się do zgromadzonych w Wieczerniku słowami pełnymi powagi, odnoszącymi się do rychłego wypełnienia się woli Ojca, które poprzedzają zaproszenie do jedzenia i kontrastują z rubasznym nastrojem części apostołów. Wówczas Jezus ponownie przywraca podniosły nastrój, rozpoczynając rytualne czynności: biorąc do prawej ręki gliniany dzbanek z winem, wlewa czerwone wino do trzymanej w lewej dłoni białej czarki, wstaje i, podnosząc czarkę na wysokość barku, wypowiada słowa błogosławieństwa: „Błogosławiony jesteś, Ojcze, Boże nasz, Królu Wszechświata, który dałeś nam życie, wspierasz nas i sprawiłeś, że możemy zebrać się tu, przy tej okazji”. Kiedy wszyscy siadają ponownie przy stole, Jezus wypija pierwszy łyk wina z czarki, po czym bierze podobną z rąk Jana, nalewa do niej ze swojej czarki odrobinę wina i dopełnia ją winem z dzbana, przekazując ją Judaszowi, który podaje ją siedzącym za nim apostołom. Czynność ta zostanie powtórzona aż do momentu napełnienia w ten sposób wszystkich czarek i podania ich wokół stołu, aż ostatnia trafi do Judasza. Wówczas wszyscy wypijają ten pierwszy „kielich” wina. Te same rytualne gesty wykonuje Jezus w odniesieniu do płodów ziemi. Teraz Judasz podaje mu pierwszy głęboki talerz z „gorzkimi ziołami” i warzywami (w filmie ich rolę pełni seler naciowy), a Jezus z każdego z podawanych mu talerzy wyjmuje ogonki liściowe i po umoczeniu ich w słonej wodzie wkłada ponownie do talerza, który przekazuje przez Jana dalej siedzącym apostołom. Przy pierwszej czynności umoczenia zielonego pędu w misie ze słoną wodą, Jezus wypowiada słowa błogosławieństwa: „Błogosławiony bądź, Panie, Boże nasz, Królu Wszechświata, stwórczo płodów ziemi”. Po tych czynnościach Jezus sięga po niekwaszony chleb (macę), odłamuje kawałek i, podnosząc go lewą ręką na wysokość swoich oczu, mówi: „Oto gorzki chleb, który nasi przodkowie jedli w ziemi egipskiej. Ktokolwiek by był głodny, niech przyjdzie i je. Ktokolwiek byłby w potrzebie, niech odprawia Paschę. W tym roku jesteśmy w Egipcie, w przyszłym roku będziemy w ziemi Izraela. W tym roku jesteśmy niewolnikami, w przyszłym będziemy ludźmi wolnymi”.

Słowa wypowiedziane przez Jezusa na początku wieczerzy – odnoszące się do czasu powrotu do Ojca – są prawie dosłowną repliką słów z Księgi Urantii (2. Początek wieczerzy)[40], podobnie jak dalszy

[38] J. Tresidder, op.cit., s. 18.

[39] D. Forstner OSB, op.cit., s. 445.

[40] W tłumaczeniu zamieszczonym w: Księga Urantii. Przekaz 179. 2. Początek wieczerzy <<https://www.urantia.org/pl/ksiega-urantii/przekaz-179-ostatnia-wieczera>>, s. 3 brzmią: „Bardzo pragnąłem spożyć

z wami tę Paschę. Chciałem zjeść z wami raz jeszcze, zanim będę cierpiał, a wiedząc, że moja godzina nadeszła, uzgodniłem, aby dzisiejszego wieczora spożyć z wami tę wieczerzę, gdyż co do jutra, wszyscy jesteśmy w rękach Ojca, którego wołę przyszedłem wypełnić”.

schemat przebiegu wieczerzy: mycie stóp apostołom, ostatnie słowa do zdrajcy, ustanowienie wieczerzy upamiętniającej. Główne potrawy, jakie znalazły się na stole: płody ziemi – warzywa i gorzkie zioła, chleb paschalny (maca), czerwone wino, słona woda w misce, użyte nakrycia – gliniane<sup>[41]</sup> naczynia – dzban, małe i większe czarki na wino, głębokie talerze, ustawione na ławach oliwne kaganki, wypowiedziane błogosławieństwa, wspomnienie o niewoli w Egipcie wskazują, że Carrizosa nawiązał w tym przedstawieniu do głównych elementów wieczerzy sederowej. Ucztę sederową wyróżnia szereg wyjątkowych elementów, które mają przypomnieć wyjście z Egiptu. Należą do nich: spożywanie warzyw zanurzonych w słonej wodzie – symbolu łez w niewoli, oraz gorzkich ziół, które są symbolem goryczy cierpienia Izraelitów w Egipcie, a także pokrojonych owoców, które mają przypominać biblijną glinę, używaną przez Izraelitów do wyrobu cegieł w Egipcie. Znaczącymi elementami uczty są dwa rytuały: jedzenie przełamanej macy i picie „Kielicha Odkupienia” (czerwone wino)<sup>[42]</sup>.

Po kolejnym napełnieniu swojej czarki winem Jezus kieruje się w stronę Szymona Piotra (tj. do miejsca, które w Księdze Urantii zostało określone jako „najniższe miejsce na uczcie”<sup>[43]</sup>) i klęka przed nim niczym „niewolnik”, by umyć mu stopy, wprowadzając apostoła i pozostałych uczniów w zakłopotanie. Zwracając się do Piotra słowami: „Jeśli ci nie umyję stóp, nie będziesz uczestniczył ze mną w tym, co wkrótce zrealizuję” (179:3.5) podkreśla, że ze spełnieniem tej posługi wiąże się coś ważnego. Następnie zwraca się do pozostałych uczestników wieczerzy: „Ten, kto się wykąpał, nie potrzebuje się obmywać, potrzebuje tylko, aby obmyto mu stopy. Wy, którzy siedzicie ze mną tego wieczoru, jesteście czyści, choć nie wszyscy” (179:3.6)<sup>[44]</sup> (przy tych słowach patrzy wymownie na Judasza, na którego twarzy maluje się zmieszanie). W Księdze Urantii wykonanie tej posługi Jezus tłumaczy jako „przypowieść ilustrującą znaczenie nowego przykazania”, które im daje. W filmie Carrizosa Jezus wypowiada je, ponownie zasiadając przy stole: „Czy rozumiecie, co wam uczyniłem? Wy nazywacie mnie Nauczycielem i Panem i dobrze mówicie, bo nim jestem. Więc, jeśli ja Pan i Nauczyciel umyłem wam stopy, wy też powinniście myć sobie stopy jedni drugim. Nie jest większy sługa od swego pana, ani posłany od tego, który go posłał. Kto przyjmie tego, którego ja posłałem, mnie przyjmie. A kto mnie przyjmie, przyjmie tego, który mnie posłał” (179:3.8)<sup>[45]</sup>.

W filmie Carrizosa ustanowienie Eucharystii jest kulminacyjnym momentem wieczerzy Jezusa z apostołami – zapowiedzią Ofiary,

[41] Naczyń glinianych używały podczas Paschy rodziny biedniejsze, zob. *Potrawy paschalne oraz ich symbolika*, [w:] J. Czernski, op.cit., s. 265.

[42] J.J. Parsons, *Worthy is the Lamb. A Messianic Passover Haggadah*, s. 54, [https://hebrew4christians.com/Holidays/Spring\\_Holidays/Pesach/H4C\\_Passover\\_Seder.pdf](https://hebrew4christians.com/Holidays/Spring_Holidays/Pesach/H4C_Passover_Seder.pdf), Golden Valley 2015.

[43] Zob. Księga Urantii. Przekaz 179. Ostatnia Wieczerza, s. 4.

[44] Ibidem, s. 5.

[45] Cyt. za ścieżką dźwiękową filmu. Nawiązanie do Księgi Urantii, ibidem.

ofiarowaniem Krwi i Ciała w postaci wina i chleba oraz nakazem upamiętnienia, czyli powtarzania obrzędu związanego z misją życiową Jezusa. Tym samym ostatnia wieczerza staje się „wieczerzą upamiętniającą”, w której biorą udział „ci, którzy wierzą w Syna i rozpoznają Boga” (179:5.6)[46]. Zamknięcie tej ceremonii stanowi ponowne wezwanie do wychwalania Boga, który przeprowadził lud Izraela „z niewoli do wolności, ze smutku w radość, z ciemności do światłości” powiązane z rytuałem maczania przez Jezusa w misie ze słoną wodą ogonków selera naciowego podawanych mu przez apostołów. Po tych czynnościach Jezus zdejmuje z głowy kaptur, po czym dalsze biesiadowanie przebiega już w bardziej radosnym nastroju, niczym zwyczajny posiłek w gronie bliskich sobie osób.

W stosunku do Księgi Urantii w filmie *Carrizosa* nieco został zmieniony porządek scen – ostatnie słowa Jezusa skierowane do zdrajcy następują po ustanowieniu wieczerzy upamiętniającej, tym samym Judasz jest jej uczestnikiem – pije wino ze wspólnego kielicha i spożywa połamany chleb (w pierwowzorze to ustanowienie dokonuje się w gronie jedenastu apostołów, po odejściu Judasza). W filmie *Carrizosa* Judasz pozostaje na wieczerzy prawie do jej końca. Jest nadal w gronie apostołów, gdy wszyscy, na znak dany przez Jezusa, ponownie nakrywają głowy, a Jezus intonuje świąteczny hymn dziękczynny (Psalm 118) rozpoczynający się słowami: „Alleluja. Dziękujcie Panu, bo jest dobry, bo Jego łaska trwa na wieki...”. Podniosły moment dziękczynienia podkreśla gest nakrycia głów, a po jego odśpiewaniu ich ponownego odsłonięcia. To zwieńczenie wieczerzy przez wspólne odśpiewanie Psalmu 118 rozdziela dwa dramatyczne momenty: zapowiedzi własnej śmierci („...jutro, o tej porze, już mnie tu nie będzie. Muszę wrócić do Ojca, bo przyszedł mój moment”) związanej ze zdradą („Lecz nie trzeba było, aby jeden z was mnie zdradził, aby mnie wydać w ręce mych wrogów”) i zwrócenia się do Judasza ze słowami: „To, co chcesz uczynić, uczyn szybko” (179:4.6), po których Judasz pośpiesznie odchodzi. Scena ostatniej wieczerzy w filmie *Carrizosa* kończy się specjalnym przygotowaniem Piotra – wyznaczeniem przez Jezusa Piotra na tego, który w Jego imieniu będzie głosił ewangelię Królestwa Bożego.

Rozłożenie akcentów i uwypuklenie określonych aspektów w filmowych przedstawieniach ostatniej wieczerzy decydują o ukie-runkowaniu przesłania teologicznego. Przypadki inspiracji wyłącznie jedną z ewangelii, oznaczające dziedziczenie perspektywy teologicznej danego ewangelisty, są niezwykle rzadkie. Wśród tych nielicznych na plan pierwszy wysuwa się *Ewangelia według św. Mateusza* (1964) Piera Paola Pasoliniego, podporządkowana naczelnej idei teologicznej ewangelisty – krytyce niewierności Izraela, który odrzucił Jezusa. Z reguły każde z przedstawień ostatniej wieczerzy jest kompilacją różnych tradycji i stanowi indywidualną wizję reżyserską. Filmy *Król Królów*,

**Implikacje refleksji  
teologicznej**

[46] Ibidem, s. 8.

*Pasja* i *Ciern Boga* ilustrują kolejno trzy skrajne przypadki: usytuowania sceny w filmie zgodnie z jej pierwotnym umiejscowieniem w ewangeljach (większość dzieł należących do kanonu opowieści o Jezusie respektuje ten porządek), pominięcia jako osobnej sceny i przywołania reminiscencji z wieczerzy w formie wspomnień (w retrospekcjach) motywowanych wydarzeniami na Golgocie, nadania temu wydarzeniu szczególnej wagi poprzez rozbudowanie (w stosunku do ewangelicznych pierwowzorów) inscenizacji nawiązującej do Księgi Urantii powstałej z intencją wzbogacenia przekazu ewangelicznego i położenia akcentu na pierwotną naukę Jezusa.

Rys paschalny i eschatologiczny ostatniej wieczerzy najsilniej uwypuklony został w *Cierniu Boga*, w którym podkreślono ciągłość tradycji judeochrześcijańskiej. Wieczerza z uczniami jest w tym filmie ściśle powiązana z życiem Izraelitów (odwołuje się do historii narodu wybranego) i powtarza ryt paschalny, choć słowa i gesty Jezusa (zwłaszcza w kulminacyjnym momencie ustanowienia Eucharystii) nabierają nowego znaczenia. Na przeciwnym biegunie sytuuje się *Pasja*, w której realia Paschy izraelskiej zostały praktycznie anulowane, zaś przedstawienie jest podporządkowane stylizacji liturgicznej (na wzór późniejszego obrządku). Sceny ostatniej wieczerzy w *Królu Królów* i *Pasji* są wskazaniem na „pierwszeństwo” Jana wśród innych apostołów. W *Pasji* ostatnia wieczerza została ukazana przez pryzmat wspomnień Jana jako świadka wydarzeń na Golgocie i ucznia, do którego zwraca się Jezus. W *Królu Królów* ikonograficzny znak Ypsilonu (wyznaczony przez układ stołów) jest znakiem rozwidlenia dróg – wskazuje na dwie możliwe drogi otwierające się przed uczniami Jezusa – symbolizowaną przez „pierwszeństwo” Jana i sprzeniewierzenie się Judasza. W *Cierniu Boga* zaakcentowana została, powstała z inicjatywy Jezusa, wspólnota stołu (nawet w akcie ustanowienia Eucharystii biorą udział wszyscy uczniowie), co stanowi pierwszy krok w kierunku realizującego się królestwa Bożego, a uczniowie stają się pierwszymi odbiorcami zapowiedzianego przez Gospodarza daru.

W *Królu Królów* układ stołów w kształcie Ypsilonu, znak  $\psi$  (Psi) wskazuje pośrednio na powiązanie śmierci Jezusa z „krzyżem drzewa życia”, stanowiącym zapowiedź obdarzenia nowym życiem. W *Pasji* przedstawienie ostatniej wieczerzy podporządkowane zostało teologii Ofiary – intencji uobecnienia Ofiary krzyżowej Jezusa, wysunięciu na plan pierwszy cierpienia Jezusa, spychając na dalszy plan przesłanie wynikające z głoszenia królestwa Bożego. W *Cierniu Boga* uczta stała się wyrazem wspólnoty z Bogiem i idei, że Jezus jest pokarmem wiecznego życia, zaś Eucharystia (z prymatem kielicha eucharystycznego) symbolizuje wydarzenia pasyjne, dzieło zbawcze Chrystusa i oznacza spotkanie odkupienia.

Filmowe sceny ostatniej wieczerzy stanowią źródło pomocnicze poznania teologicznego – ustanowiony nowy przekaz teologii wizualnej modyfikuje sensory, nie odbiegające jednak zasadniczo od ram wyznaczonych przez teologię klasyczną.

- Bartnik Cz.S., *Kościół Jezusa Chrystusa*, Wrocław 1982
- Bartnik Cz.S., *Poznanie historyczne w teologii*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1972, vol. 19, z. 2
- Bobowski S., *Mel Gibson i religia*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelens, K. Kornacki, Gdańsk 2013
- Budzyński J., Kubiak Ł., *Pasja. Przewodnik po filmie Mela Gibsona 100 pytań i odpowiedzi*, Warszawa 2004
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000
- Czerski J., *Jezus Chrystus w świetle ewangelii synoptycznych*, Opole 2000
- Drozd J., *Ostatnia Wieczera nową Paschą*, Katowice 1977
- Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001
- Kawecki W. CSsR, *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań 2013
- Kempna-Pieniążek M., *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013
- Kolasińska I., *Film biblijny [w:] Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001
- Kranicki K., *Ks. Janusz St. Pasierb jako miejsce teologiczne. Szkic o tomiku „Doświadczenie ziemi”*, „Kieleckie Studia Teologiczne” 2011, vol. 10
- Księga Urantii*, Urantia Foundation 2011
- Księga Urantii. Przekaz 179. Ostatnia Wieczera*, <<https://www.urantia.org/pl/ksiega-urantii/przekaz-179-ostatnia-wieczera>>, dostęp: 15.12.2020
- Napiórkowski S.C. OFM, *Jak uprawiać teologię*, Wrocław 1996
- Napiórkowski S.C. OFM, *Teologia. Zagadnienia wstępne*, Katowice 1986
- Nowicki A., *Ostatnia Wieczera Eucharystia – Kościół*, Wrocław 1996
- Parsons J.J., *Worthy is the Lamb. A Messianic Passover Haggadah* <[https://hebrew4christians.com/Holidays/Spring\\_Holidays/Pesach/H4C\\_Passover\\_Seder.pdf](https://hebrew4christians.com/Holidays/Spring_Holidays/Pesach/H4C_Passover_Seder.pdf)>, dostęp: 16.12.2020
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1980;
- Rahner K., Vorgrimler H., *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1996
- Siemieński M., *Księga świąt i obyczajów żydowskich*, Warszawa 1993
- Słownik wiedzy biblijnej*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogan, Warszawa 1997
- Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, Warszawa 2001
- Vorgrimler H., *Nowy leksykon teologiczny. Wiara – objawienie – dogmat*, Warszawa 2005



Fot. Agnieszka Powierska

## Poświęcić niepewność – prolegomena do badań nad kinem postsekularnym

**ABSTRACT.** Piskorska Anna Maria, *Poświęcić niepewność – prolegomena do badań nad kinem postsekularnym* [Sacrificing uncertainty – prolegomena to the study of post-secular cinema]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 47–66. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.03.

This article undertakes the issue of defining film phenomena which put forward questions of a primary religious nature (about the meaning of life, source of evil, life after death, the existence of Absolute, etc.) in a way that is independent from major religious traditions. The author posits that describing this phenomenon in the case of European film culture is done best by employing the philosophical thought of postsecularism. Utilizing Mieke Bal's method of cultural analysis, the author takes as an example the term 'sacrifice' to point to the existence of different models by which religious topics are undertaken by the cinema. This leads to a preliminary typology of the phenomenon which differentiates between 'apologetic' and 'critical' films and, furthermore, between films that refer to particular religious traditions and those expressing a postsecular perspective.

**KEYWORDS:** postsecularism, postsecular cinema, postmodernism, cultural analysis, Mieke Bal, religious film, European cinema, Bruno Dumont, *Hadewijch*, John McDonagh, *Calvary*, Xavier Beauvois, *Of Gods and Men*.

Kinematografia europejska XXI wieku dowodnie wskazuje, iż fil-mowy namysł nad światem wartości religijnych wszedł właśnie w nowy etap. Widać to dobitnie w swobodzie ruchów *Mężczyzny* (*Poza Szatanem*, reż. Bruno Dumont, 2011), który uzdrawia, zabija i wskrzesza, przed nikim nie tłumacząc się ze swoich działań ani ze źródeł własnej mocy; w magnetycznym wzroku Justine (*Melancholia*, reż. Lars von Trier, 2011), jakim wpatruje się w Melancholię – planetę niosącą zagładę Ziemi; w tajemniczym spojrzeniu, które rejestruje intymne życie Anne i Georgesa, a na znak swojej obecności podsyła kolejne kasety wideo (*Ukryte*, reż. Michael Haneke, 2005); w statycznym czekaniu oka kamery na to, aż w kadrze pojawią się z powrotem Ojciec z Córką (*Koń turyński*, reż. Bela Tarr, 2011), zyskawszy pewność, że nie mają dokąd uciec przed nadchodzącym końcem świata. Wartości, które uobecniają się w tego typu filmowych przedstawieniach, choć historycznie łączone są ze sferą sacrum, zostały pozbawione swojego pozaświatowego statusu oraz odarte z mocy zmieniania rzeczywistości.

Załamanie się porządku świata strukturyzowanego podług religijnych wartości jest znamienne dla kultury europejskiej i w tym kręgu

**Niereligijna  
odpowiedź  
na religijne pytania**

zamykać się będą niniejsze rozważania[1]. W odniesieniu do dziejów europejskich kinematografii warto wskazać, iż poczucie aksjologicznej niepewności nie jest zjawiskiem nowym, ponieważ w historii tej sztuki stanowiło od początku istnienia kina twórczą alternatywę względem filmu konfesyjnego. Kontakt z Joanną d'Arc (*Męczeństwo Joanny d'Arc*, reż. Carl Theodor Dreyer, 1928), proboszczem z Ambricourt (*Dziennik wiejskiego proboszcza*, reż. Robert Bresson, 1951) czy Andriejem Rublowem (*Andriej Rublow*, reż. Andriej Tarkowski, 1966) wyraża widza z konwencjonalnie chrześcijańskiego sposobu oceniania natury zjawisk i ludzkich postaw wobec nich. Z kolei podróż w głąb uniwersum Ingmara Bergmana wyczuła na przebłysk tajemnicy istnienia w ramach surowych krajobrazów świata ateistów.

Można by mnożyć przykłady tego typu kinematograficznych działań na religijnych znaczeniach. Film jako forma sztuki ma inherentną zdolność do podważania ustalonego porządku społecznego i kwestionowania panującej ideologii. Obcowanie z kinem stawiającym religijne pytania rodzi zatem szereg wątpliwości natury interpretacyjnej. Czy przestrzeń pozakadrowa „ewokuje Transcendencję” (jak to sugerują niektórzy badacze[2])? Czy wertykalny ruch kamery w górę ku niebu symbolicznie wskazuje na wymianę spojrzeń z Okiem Opatrzności? A może jest to ironiczny gest demaskujący i wyjaskrawiający nieobecność sfery sacrum w symbolicznym uniwersum projektowanym przez dzieło? Jeśli kino potrafi wzmacniać światopogląd religijny przez swoją sugestywność w łączeniu wizji rzeczywistości z jej ideologicznym uzasadnieniem, to czy na przeciwnym biegunie tej samej dyspozycji nie znajduje się zdolność do rozbijania tej zależności, czyli do ukazywania nieprzystawalności tych dwóch wymiarów? Świat filmowy jest zawsze przygodny, zmienny i konkretny – co wynika bezpośrednio z właściwości filmowego medium. Z kolei świat wartości religijnych ma wymiar ostateczny, niezmienny i abstrakcyjny, ponieważ tylko wówczas może stanowić trwałą podstawę dla religijnej doktryny.

Teologowie z zacięciem filmoznawczym doceniają formę filmową za możliwość wcielania uniwersalnych prawd wiary w zmienną materię filmowego świata. W przeciwieństwie do prac teologicznych, obszar badawczy dla niniejszego wywodu stanowią te filmowe fenomeny, które stawiają pytania natury religijnej w sposób niezależny od systemowej konceptualizacji wypracowanej w ramach dominujących światowych ideologii religijnych. Treść tego artykułu stanowi odpowiedź na wy-

[1] Oczywiście nie znaczy to, że historia krajów przynależnych do innych kręgów kulturowych również nie przeszła procesu sekularyzacji. Niemniej kontekst kulturowy tak waży na efekcie tego procesu, iż konieczne jest prowadzenie odrębnych badań w odniesieniu do każdego kręgu kulturowego, a nawet historii danego regionu. Postsekularyzm, o którym traktuje niniejszy artykuł, wyrasta z kultury europejskiej, i choć można z powodzeniem prowadzić badania nad

postsekularyzmem w Indiach lub Azji dalekowschodniej, wywiedzionych wniosków nie można ze sobą konfrontować inaczej, niż tylko w ramach analizy porównawczej.

[2] Określenie odnosi się wprost do koncepcji „stylu transcendencji” Amédée Ayfre'a, upowszechnionej na gruncie polskiego filmoznawstwa przez Mariolę Marczak – zob. eadem, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.



zwanie, jakim jest wypracowanie adekwatnego języka do opisu filmu udzielającego niereligijnej odpowiedzi na źródłowo religijne pytania[3].

Można założyć, iż obszar badań wykreślany przez alternatywne interpretacje problemów o naturze religijnej stanowić będzie najrozsze- głejsze pole filmoznawczego dorobku obejmującego wzajemne relacje „filmu” i „religii”. Bogaty materiał kinematograficzny realizujący kry- tyczną perspektywę względem doktryn i instytucji religijnych dobitnie wskazuje na konieczność prowadzenia tego typu badań. Wbrew temu założeniu problematyka niniejszego artykułu okazuje się niedostatecz- nie rozpoznana przez filmoznawców zainteresowanych relacjami religii i filmu. Przyczyn tego stanu rzeczy można upatrywać w sekularyzmie, z którego wyrasta dyskurs filmoznawczy[4]. Za sprawą ideologii seku- larnej, wprowadzanej na grunt akademicki od Oświecenia, definicja religii (miała ona na celu jej dyskredytację jako podejścia opozycyjnego do naukowego) wskazywała na jej irracjonalność i nieweryfikowalność, a także ideologiczny i instytucjonalny wpływ Kościoła.

W ten sposób przez dekady jedynymi badaczami pola wzajem- nych wpływów filmu i religii byli teolodzy. W swoich pracach dopro- wadzali oni do swego rodzaju pojęciowych nadużyć, uniwersalizując perspektywę badawczą reprezentowanej przez nich dziedziny – wiara oznaczała wiarę w Boga, wymiar transcendentny sugestią Bożej obec- ności itd. Zainteresowanie teologów filmem wiązało się z dostrzeżeniem w tym medium szansy na powrót tematów religijnych do przestrzeni publicznej (z której religia była konsekwentnie rugowana). Przy czym wielu badaczy traktowało film jedynie jako niedoskonałe medium dla wyrażania treści religijnych, a zatem film i religia w oczach teologów nie miały równorzędnej rangi[5].

Obecna sytuacja wskazuje na zmianę statusu religii w przestrzeni publicznej oraz w świecie nauki. Przypuszczam, iż ponowny namysł nad źródłowo religijnymi pytaniami stał się możliwy za sprawą postę- pującego od końca XIX wieku rozwoju religioznawstwa – dziedziny, która wypracowała metajęzyk do opisu fenomenu religii oraz ludzkiej religijności i w ten sposób przeniosła religijny dyskurs na inny poziom. Z dorobku religioznawstwa korzystają z powodzeniem zarówno filo- zofowie, jak i socjologowie, antropolodzy czy wreszcie badacze sztuki. Poprzez wprowadzenie odmiennych od konfesyjnego sposobów opisu zjawisk religijnych filmoznawstwo zyskało sposobność do poszerzenia

## Perspektywa sekularna

[3] „Pytania źródłowo religijne” (lub skrótowo: pytania religijne) to pytania, od których wzięły swój początek wszystkie systemowe religie. Obejmują one trzy wymiary – egzystencjalny, etyczny i escha- tologiczny – i dotyczą kwestii takich jak sens życia, przyczyny cierpienia, źródło zła, natura dobra, życie po śmierci oraz nadrzędne zasady bądź byty rządzące światem.

[4] Zob. J. Caruana, M. Cauchi, *What is postsecular cinema? An introduction*, [w:] *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, red. J. Caruana, M. Cauchi, New York 2018, epub. Zob. także: S. Cooper, *The Soul of Film Theory*, New York 2013, s. 1–4.

[5] Zob. przykładowe ujęcie w: C. Deacy, G.W. Ortiz, *Theology and Film: Challenging the Sacred/Secular Divide*, Malden 2008, epub.

i rozwinięcia obszaru badań wzajemnych wpływów filmu i religii, co zaowocowało licznymi publikacjami, szczególnie na przestrzeni ostatnich dwóch dekad[6]. Zagłębiając się w ich lekturę, można stwierdzić, że obecnie teologiczna perspektywa jest równoważona przez filozoficzną i religioznawczą, co odpowiada zresztą naturze religijnych pytań. Jeśli zaś przyjrzymy się podejmowanym dotychczas próbom klasyfikacji kwestii kluczowej dla naszych rozważań – czyli niereligijnych odpowiedzi na religijne pytania – okaże się, iż uznane przez badaczy za najadekwatniejsze do zrozumienia tej kwestii filozoficzno-religioznawcze pojęcie-klucz (choć używane również jako wytrych) to „postsekularyzm”.

## Kino postsekularne?

### *Postsekularyzm – pojęciowy porost*

Postsekularyzm jako twór językowy wydaje się, po pierwsze, niesamoistny, po drugie zaś – niekonkretny. Słotwórcze użycie przedrostka „post-” podlega dalszym interpretacjom, o czym pisał Jean-François Lyotard w odniesieniu do postmodernizmu[7]. Przedrostek „post-” wskazuje na diachroniczne następstwo kolejnego okresu, wyraźne odcięcie się od poprzedniej epoki, ale nie precyzuje charakteru i konsekwencji owego odcięcia.

Próba zrozumienia, czym jest postsekularyzm, przysparza trudności: po pierwsze dlatego, iż sam sekularyzm jest zjawiskiem złożonym i niełatwym do zdefiniowania. Nie jest to bowiem pojedyncze zdarzenie, lecz proces, który rozpoczął się w momencie ustalenia postulatów oświeceniowych (kultu rozumu, wiary w racjonalność i proklamowania ideału *świeckiego człowieka*[8]), które z większym lub mniejszym powodzeniem próbowano wcielać w struktury społeczno-polityczno-kulturowe przez ostatnie trzy stulecia. Ocena, czy ów projekt się powiódł, stanowi do dziś przestrzeń sporu badaczy. W radykalnym sensie zapewne nie, gdyż perspektywa religijna nigdy nie została w pełni wyparta z przestrzeni publicznej, a chrześcijańska etyka znajduje swoje refleksy w konstytucjach wielu europejskich państw. Z drugiej strony konsekwentnie ograniczane wpływy myślenia religijnego doprowadziły do kulminacji w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to wartości wywiedzione z chrześcijańskiej teologii przestały mieć realne znaczenie w ramach domeny tak zwanej kultury zachodniej[9].

Termin „postsekularyzm” zaczął być używany w późnych latach dziewięćdziesiątych za sprawą książki Phillipa Blonda *Post-secular Philosophy*, w której autor wskazywał poprzez wprowadzenie tego po-

[6] Reprezentatywnymi przykładami są: *The Religion and Film Reader*, red. J. Mitchell, S.B. Plate, New York 2007; P.V.M. Flesher, R. Torrey, *Film & Religion: An Introduction*, Nashville 2007, *The Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London 2009; *The Continuum Companion to Religion and Film*, red. W. Blizsek, London, New York 2009.

[7] Zob. J-F. Lyotard, *Nota o sensach przedrostka post-*, [w:] idem, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 101–109.

[8] A. Kyrlezhhev, *The postsecular age: Religion and culture today*, „Religion, State and Society” 2008, nr 1(36), s. 23.

[9] Zob. H. McLeod, *The Religious Crisis of the 1960s*, New York 2007, s. 124–140.

jęcia na kolejną zmianę kulturową przywracającą wartość pytaniom natury religijnej w przestrzeni kultury[10]. W ciągu kolejnych lat termin ów został zaadaptowany przez przedstawicieli bardzo różnych poglądów: dla teologów oznaczał powrót do założeń chrześcijaństwa, dla socjologów – pojawienie się nowych ruchów religijnych, zaś dla ateistycznych filozofów – budowanie świadomości etyczno-duchowej w opozycji do wielkich systemów religijnych[11].

Jedyne, co zdaje się łączyć sprzeczne interpretacje postsekularyzmu, to ostrze krytyki wymierzone każdorazowo w sekularyzm jako ideologię, która została zdyskredytowana, ponieważ nie zdołała zapewnić wiarygodnego uzasadnienia naszego istnienia. Ponadto większość pozostaje zgodna co do konieczności poszerzenia definicji religii, którą myśl sekularna celowo sprowadziła wyłącznie do doktrynalnej i instytucjonalnej formy. Poszerzona definicja powinna uwzględnić religię jako między innymi „strukturę kulturową”, „organizację społeczną”, a także jej psychologiczny wymiar w ramach przejawów ludzkiej religijności[12].

Badaczy postsekularyzmu polaryzuje komplementarne do powyższego twierdzenie, iż poddaje on analogicznej krytyce również ideologie religijne w ich systemowych realizacjach. Polaryzacja stanowisk została rozpięta pomiędzy dwa krańce: na jednym znajduje się postulat konieczności ponownego docenienia religii (uznania jej niezastąpioności, ponieważ żadna inna ideologia nie odpowiada wprost na pytania natury religijnej)[13], zaś na drugim – bezkompromisowa dekonstrukcja religijnych schematów, a zarazem wskazanie na dramat sekularyzmu, który, pozbawiony pewności naukowej, nie potrafi już nadać wartości światu ani znaleźć sensownego uzasadnienia dla własnej egzystencji.

Postsekularyzm, który ukazuje ten stan zawodu w pełni jego tragiczności, może stanowić unikatowe studium klęski sekularyzmu. Niemniej ten biegun myślenia postsekularnego również postawę religijną ukazuje w permanentnym stanie kryzysu. Właśnie dlatego, iż konsekwentnie korzysta z poetyki wyczerpania i nie projektuje nadziei na zmianę krytycznego stanu, umożliwia dotarcie do dotychczas nieartykułowanego wniosku, który głosi, iż kryzys religijny, choć nie wyraża się w języku symboli religijnych, wciąż stanowi pewną (krańcową) realizację życia religijnego[14]. Dla niniejszych rozważań taka

[10] Zob. *Post-secular Philosophy. Between philosophy and theology*, red. P. Blond, New York 1998, s. 1–33.

[11] W XXI wieku filozofowie po latach agnostycyzmu lub ateizmu zaczynają się angażować w religijne idee. Pojęcie postsekularyzmu zyskuje na popularności wśród reprezentantów różnych filozoficznych szkół i stanowisk, do których zaliczam między innymi Jacques'a Derridę, Julię Kristevę, Jürgena Habermasa, Jeana-Luca Nancy'ego, czy też Charlesa Taylora, co prowadzi do pogłębienia pluralizmu definicyjnego (spowodowanego samą interdyscyplinarnością tego pojęcia).

[12] *The Post-Secular in Question: religion in contemporary society*, red. P.S. Gorski, D. Kyuman Kim, J. Torpey, New York 2012, s. 4.

[13] Za taką definicją postsekularyzmu opowiada się Phillip Blond, a także Charles Taylor i Michel de Certeau. Przy czym czynione przez każdego z filozofów diagnozy obecnego stanu świata skutkują reinterpretacją i re-hierarchizacją wartości religijnych wywiedzionych przede wszystkim z tradycji chrześcijańskich.

[14] Tego typu poglądy charakteryzują postawę postsekularnych postmodernistów, w szczególności Jacques'a Derridy.

perspektywa jest tym bardziej znacząca, iż w jej świetle postsekularyzm zyskuje sposobność, by wypracować formy alternatywnych, czyli niekonwencjonalnych i niereligijnych odpowiedzi na religijne pytania.

*Postsekularyzm na gruncie kina postmodernistycznego*

Powyższa interpretacja skłania do myślenia o postsekularyzmie jako spadkobiercy religijnej wrażliwości postmodernistycznej. Podług postmodernistycznego sposobu percepcji religii oraz religijności we współczesnym świecie dopuszcza się wszelkie ich przejawy, w pełnej dowolności zakresów i znaczeń. Postmodernizm, który zanegował prawdziwość konstruktów ideologicznych jako przejawów esencjalizmu (w przypadku systemów religijnych dekonstrukcji uległy: ontoteologia, pewność epistemologiczna i trwałe zasady etyczne), sprowadził wszelką aktywność religijną do różnych form religijnych dyskursów.

Postsekularyzm, wyrosły na tymże filozoficznym podłożu, uznaje różnorodność, synkretyzm i erozję religijnych pojęć. W odróżnieniu od sekularyzmu nie neguje obecności tradycji religijnych w przestrzeni społecznej, lecz odmawia im prawa do dominacji i znaczącego wpływu na określanie ponowoczesnej kultury. W konsekwencji tak obranej strategii dochodzi do rewolucji: zniesienia fundamentalnego podziału na religijne i świeckie. W obliczu tak radykalnej zmiany w myśleniu obie tradycje – religijna i sekularna – uznają postsekularyzm za wroga, a stając z nim w szranki, po raz pierwszy znajdują się po tej samej stronie barykady. Postsekularyzm odpowiada na ten atak przewrotnie – jako twór wyrosły na zgliszczach postmodernistycznej dekonstrukcji uwzględnia poglądy obydwu stanowisk, niemniej tylko po to, by każde z nich rozpuścić w morzu relatywizmu<sup>[15]</sup>.

Przeciwnie do fenomenologicznego opisu rzeczywistości postsekularyzm, który wyzbył się złudzeń o epistemologicznej pewności, postrzega świat jako tajemnicę, do której trzeba podejść niczym do spotkania twarzą w twarz z drugim człowiekiem w atmosferze otwartości – także na to, że obraz, jaki się w tym procesie wyłoni, będzie diametralnie różny od posiadanych wyobrażeń. Ta idea spotkania znajduje odzwierciedlenie w procesie zaangażowania w świat filmowy, ponieważ sytuacja odbioru dzieła filmowego składa się z dwóch komplementarnych poziomów: poznawczego (intelektualnego) i emocjonalnego.

Jak już wspomniałam, bogaty materiał kinematograficzny, który podważa perspektywę religijną, a zarazem utrzymuje w mocy ważkość religijnych pytań, domaga się opisu na gruncie filmoznawstwa. Propozycją nazwania tego typu twórczości jest „kino postsekularne”. Pojęcie to wprowadzili do dyskursu inicjatorzy dwóch monografii: *Religion in Contemporary European Cinema: the Postsecular Constellation*<sup>[16]</sup> oraz *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*<sup>[17]</sup>.

[15] A. Kyrlezhnev, op.cit., s. 26.

[16] C. Ungureanu, *Final remarks what is the use of postsecularism?* [w:] *Religion in Contemporary*

*European Cinema: the Postsecular Constellation*, red.

C. Bradatan, C. Ungureanu, London 2014, s. 199–219.

[17] J. Caruana, M. Cauchi, op.cit.

Mimo iż autorzy tych tomów uczynili z pojęcia „kino postsekularne” klucz do zrozumienia analizowanych zjawisk filmowych, po lekturze ich książek wciąż pozostaje ono nieprecyzyjne i niejasne. W efekcie mówi się raczej o „konstelacji postsekularnej”, a nie o autonomicznym pojęciu[18].

Niniejszy artykuł powstał w zgodzie z nadziejami redaktorów obu książek, by kolejni czytelnicy-badacze poczynili dalsze rozpoznanie typologiczne i doprecyzowali metodologiczny potencjał postsekularyzmu[19]. Celem niniejszej pracy jest funkcjonalizacja definicji postsekularyzmu i aplikacja tego pojęcia do analiz bieżących przemian w ramach kultury filmowej, które nie zostały dotychczas w ten sposób opisane ze względu na brak adekwatnych pojęć.

Interdyscyplinarny charakter prowadzonej analizy wymaga dobrania dla niej adekwatnego metodologicznego ugruntowania. Metoda analizy kulturowej autorstwa Mieke Bal proklamuje porzucenie myślenia dziedzinowego (terytorialnego) na rzecz pojęciowego, a zatem proponuje prowadzenie badań w oparciu o pojęcia, a nie „domknięte” teorie, których język pozostaje nieadekwatny do analizy sztuki[20]. Inaczej rzecz się ma w przypadku samych pojęć, które wywodzą się z konkretnych dyskursów (w przypadku problematyki niniejszej pracy z dyskursu filozoficznego i religioznawczego), lecz mają charakter transdyscyplinarny – można je zatem z powodzeniem aplikować do teorii filmu pod warunkiem, że zostaną uwzględnione różnice semantyczne spowodowane nowym kontekstem.

Opis na poziomie pojęć będzie możliwie najściślej „przylegał” do dzieła, ponieważ pojęcia są plastyczne, skłonne do przekształceń, a zarazem nasycone treścią teorii, z których się wywodzą. Dotychczasowy zestaw kategorii dostarczany przez dyskurs filozoficzny nie wystarcza do klasyfikacji dzieł filmowych, które w niereligijny sposób odpowiadają na religijne pytania. By wypracować te kategorie, potrzebny jest proces przeniesienia kluczowych pojęć z innych gałęzi humanistyki. W dalszej części artykułu wykażę na przykładzie pojęcia „ofiary”, wywiedzonego z dyskursu religioznawczego, w jaki sposób zachodzi ów proces przeniesienia i jakim dalszym modulacjom ulega pojęcie pod wpływem wymowy dzieła filmowego. To analityczne badanie umożliwi opis sposobów kategoryzowania treści filmowych podług wyrażonego w nich stosunku do wartości religijnych. W konsekwencji zaś ułatwi skonstruowanie wstępnej typologii filmów podejmujących pytania natury religijnej oraz naświetli oryginalne cechy filmowego postsekularyzmu.

## Migrujące miniteorie

[18] Każdy z członków zaproszonego do współpracy interdyscyplinarnego grona humanistów definiuje postsekularyzm inaczej, ponieważ czyni to w ramach interpretacji konkretnych egzemplifikacji filmowych. W ten sposób to treść dzieła warunkuje specyfikę rozumienia postsekularyzmu.

[19] *Religion in Contemporary European Cinema...*, s. i.

[20] Zob. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 47–82.

### Przykład religijnego pojęcia: definicja „ofiary”

Wyrażone rzeczownikowo pojęcie „ofiary” (bądź czasownikowo jako „akt poświęcenia się/czegoś”) otwiera na wymiar sakralny: akt poświęcenia czegoś bóstwu uświęca ofiarę[21]. Istnieje wiele teorii na temat natury ofiary, w tym taka, że stanowi ona źródło dla religii i podstawę dla wszelkich zachowań religijnych. Z mnogości definicji wybrałam tę, która odznacza się skrupulatnością, a zarazem szerokim semantycznym zakresem:

„Ofiara” (łac. „to, co jest poświęcane”) [...] przenika praktycznie wszystkie religie, ale niezwykle trudno jest dokładnie określić jej znaczenia – być może dlatego, że jest ich tak wiele. „Ofiara/akt poświęcenia” jest wyraźnie czymś więcej niż techniką: obejmuje dramat, rytuał i działanie, przekształcając doczesną rolę tego, co jest poświęcane. Ogólnie rzecz biorąc, nic, co jest poświęcane, nie ma inherentnej wartości ani świętości, zanim nie zostanie wyróżnione; to poświęcenie nadaje mu wartość naddaną. Ofiara/poświęcenie może być rozumiana/e jako pokuta za winę lub grzech; jako przebieganie gniewnego bóstwa; apotropeicznie (jako odwrócenie kary, katastrofy itp.); jako oczyszczenie; jako wyraz wdzięczności; substytucyjne (ofiarowanie Bogu substytutu tego, co słusznie należy do niego, np. pierworodnego dziecka); komensalicznie (symbiotycznie) – ustanawiając zjednoczenie z Bogiem lub innymi uczestnikami wspólnoty jako zgodne z formułą *do ut des* („daję, abys mógł dać”); ofiara w zamian za dar; jako utrzymywanie porządku kosmicznego (zwłaszcza w ofiarach hinduskich); jako świętowanie; jako sposób radzenia sobie z przemocą w społeczności; jako katharsis; jako zastępcza ofiara na poziomie władzy i jej dystrybucji[22].

Przyjawszy za punkt wyjścia powyższą – religioznawczą – definicję „ofiary”, przeanalizujemy aktywność tego pojęcia w polu znaczeń trzech egzemplifikacji filmowych, dla których akt poświęcenia stanowi zarazem temat, motor napędzający akcję, psychologiczną motywację dla rozwoju bohaterów, jak również dramatyczny punkt kulminacyjny, a przede wszystkim: nośnik nadrzędnych sensów.

### Perspektywa apologetyczna – *Ludzie Boga* (2010)

Francuski film *Ludzie Boga* w reżyserii Xaviera Beauvois, który miał premierę w 2010 roku, został bardzo dobrze przyjęty: na festiwalu w Cannes wzbudził kilkuminutową owację na stojąco, święcił triumfy i bił rekordy popularności we Francji[23], a także cieszył się powodzeniem za granicą. Kiedy zaś po relatywnie niedługim czasie od daty premiery rozpoczęto dystrybucję filmu na nośniku DVD, kopię opatrzone audiodeskrypcją dla niewidzących i napisami dla niesłyszących – co wskazuje na dbałość o to, by film zyskał możliwie najszersze grono odbiorców. Strategia ta wzbudza skojarzenia z diagnozowanym wspólnie przez teologów zjawiskiem „nowej widoczności religii”[24], czyli powrotem dyskursów religijnych do przestrzeni publicznej, ponieważ

[21] *Sacrifice*, [w:] *Britannica Encyclopedia of World Religions*, red. W. Doniger, M. Frassetto, Chicago 2006, s. 957.

[22] *Sacrifice*, [w:] *The Concise Dictionary of World Religions*, red. J. Bowker, Oxford – New York 2000, epub; tłumaczenie własne.

[23] <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl2036762113/weekend/>>, dostęp: 2.04.2021.

[24] Tłumaczenie angielskiego pojęcia „new visibility of religion”. Zob. przykładowe ujęcie: P. Weibler, *The re-enchantment of the world and the end of modern art*, [w:] *The New Visibility of Religion*:

*Ludzie Boga* bezsprzecznie mogą stanowić głos w dyskusji nad rolą religii w zmieniającym się świecie. Film porusza kwestie samotności i wspólnoty, przymusu i wolności, złożonych relacji z ludźmi i momentami niemniej skomplikowanej relacji z Bogiem. Świat wartości, choć wyraźnie zarysowany w tym dziele, został wyrażony subtelnie i nienachalnie, w atmosferze dialogu, tolerancji i chęci zrozumienia odmiennych perspektyw. W ramach filmowego świata figurę innego stanowi społeczność muzułmanów, z którymi współżyją w Algierii (czyli dawnej francuskiej kolonii, kraju w 98,5% zdominowanym przez islam) bracia trapiści – zbiorowy główny bohater, tytułowi „Ludzie Boga” [25].

Ukazanie chrześcijańskich praktyk w ramach niechrześcijańskiego otoczenia okazało się skuteczną strategią, ponieważ ułatwiło odbiorcom o odmiennych religijnych poglądach skomunikowanie się z przesłaniem filmu. Wartości chrześcijańskie (odwaga, poczucie odpowiedzialności i troska o wspólne dobro) zostały przedstawione także jako uniwersalne wartości etyczne, które niereligijny widz może uznać za przejaw laickiego humanizmu. W ten sposób powstał niekontrowersyjny przekaz sankcjonujący obecność chrześcijaństwa we współczesnym świecie za pomocą znanych już narracji o misjonarzach-lekarskich i nauczycielach, którzy nikomu nie narzucają swoich poglądów, lecz niosą pomoc lokalnym społecznościom zarówno w wymiarze etycznym-duchowym, jak i w ramach konkretnej pomocy medycznej, czy też zapewnienia dostępu do edukacji.

Na tak zarysowanym tle wyraźnie się odznacza kluczowy temat filmu – studium współczesnego męczeństwa. Poruszająca historia siedmiu mnichów porwanych i zabitych w niewyjaśnionych do końca okolicznościach [26] stawia pytanie o sensowność poświęcenia życia w imię wartości, w które się wierzy. Wymowa filmu, aktualizująca sposób rozumienia kluczowej dla chrześcijaństwa figury ofiary (wszak uosabia ją sam Chrystus), wykracza poza chrześcijański kontekst w tym sensie, iż może być również odczytana na poziomie ogólnej zasady wierności wyznawanym wartościom oraz na poziomie pytania o granice poświęcenia. Specyficznie poprowadzona linia dramaturgiczna sprowadza akcję na drugi plan, oddając pole refleksji, tak iż film nabiera charakteru moralnego traktatu [27].

*Studies in Religion and Cultural Hermeneutics*, red. M. Hoelzl, G. Ward, New York 2008, s. 117–127.

[25] Oryginalny francuski tytuł brzmi *Des hommes et des dieux* – co można przetłumaczyć jako „O ludziach i bogach” – i nawiązuje do słów psalmu: „Ja rzekłem jesteście bogami i wszyscy synami najwyższego, lecz wy pomrzecie jak ludzie i jak jeden mąż księżęta poupadacie”, [w:] *Biblia Tysiąclecia* Ps 82,6-7, <<https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=915#P1>>, dostęp: 2.04.2021.

[26] Historia została oparta na autentycznych zdarzeniach z marca 1996 roku. Choć do zabójstwa mnichów przynależała się Algierska Zbrojna Grupa

Islamska (The Armed Islamic Group of Algeria), to dokumentacja przedstawiona przez francuskie służby specjalne sugeruje możliwość, jakoby to armia algierska mogła popełnić błąd podczas próby ratunkowej, <<https://cineuropa.org/en/newsdetail/116152/>>, dostęp: 2.04.2021.

[27] Konstrukcja dramaturgiczna *Ludzi Boga* jest bardzo prosta, trzyaktowa, a każda z części filmu zawiera lustrzaną scenę pracy, modlitwy, interakcji z lokalną społecznością, konfrontacji z wojskiem, ingerencji fundamentalistów oraz kończy się podsumowującą sceną rozmowy mnichów przy stole.

Stąd też kluczową sceną, kulminacją filmu, nie jest akt wtargnięcia oprawców w klasztorne mury, ale poprzedzająca go scena wspólnej wieczery w uroczystość Wielkanocy, stanowiąca odpowiedź na powyższe pytanie. W atmosferze wspólnoty i radości ze zmartwychwstania Chrystusa bohaterowie uświadamiają sobie głębsze znaczenie poświęcenia swojego życia Bogu, czego każdy z nich dokonał, na wzór Jezusa, w dniu składania ślubów zakonnych, ale co nabrało radykalnego rysu dopiero w momencie, gdy faktycznie ich życiu zaczęło zagrażać widmo nagłej śmierci[28]. Wzruszenie malujące się na twarzach mnichów, katalizowane przez muzykę Piotra Czajkowskiego (*Jeziro łabędzie*), sugeruje doświadczenie numinotyczne: bohaterowie świadomi słabości człowieka wobec sił zła nakierowują się na Bożą świętość, w niej upatrując szansy na wyzwolenie. Scena ta łączy dwie cechy *numinosum*: *mysterium fascinans* z *mysterium tremendum*, wywołując w ten sposób uczucie wzniosłości[29].

Bohaterowie w akcie poświęcenia swojego życia nie dążą do klasycznie rozumianego męczeństwa (które jest w tym przypadku utożsamiane z pychą i pragnieniem sławy), lecz do przekroczenia świeckiej kondycji ludzkiego życia, które – jak wierzą – zostało uświęcone przez narodziny Chrystusa. By Boża świętość narodziła się w nich samych i przebóstwiła ich ludzkie jestestwo, składają w ofierze swoje życie Bogu. Akt poświęcenia nadaje wartość ich życiu – i jest to wartość absolutna, czyli taka, której nie może zniszczyć przemoc, władza ani śmierć. Chrześcijański akt wiary jest jednocześnie aktem poświęcenia, o którym mówił Chrystus („kto chce zachować swoje życie, straci je, a kto straci swe życie z mego powodu, ten je zachowa”[30]) i który sam urzeczywistnił.

Film *Ludzie Boga* ukazuje świat niejednoznaczny moralnie (znamienne słowa z listu pożegnalnego Christiana wypowiedziane w swoistym filmowym epilogu brzmią: „żyję niestety wystarczająco długo, by zrozumieć, że jestem współwinny za zło, które zdaje się rządzić światem”[31]), ale który jest możliwy do uporządkowania poprzez abstrahowanie z niego pewnych wartości i nadanie im *nadrzędnego* statusu. Poświęcenie, które jest dobrowolne i realizowane na drodze świadomego wyboru, przynosi bohaterom poczucie absolutnej wolności. Ów akt poświęcenia wymierzony jest również w grzech obecny w świecie i zgodnie z przytoczonymi słowami zakonnika o współwinie może zostać zinterpretowany jako akt pokutny.

[28] Role tak zostały rozpisane, by opinie mnichów zebrane razem stanowiły spektrum możliwych postaw względem niezawinionego zła, które przychodzi. Ostatecznie zaś, mimo rozbieżności w tych pierwszych reakcjach, wszyscy podejmują zgodną decyzję pozostania w klasztorze, co jest równoznaczne z symbolicznym odnowieniem ślubów zakonnych. W ten sposób wyraźnie zostaje nakreślona właściwa

droga postępowania wobec zła w świecie – nie tyle na poziomie konkretnych działań, lecz przede wszystkim na poziomie proklamowanych wartości.

[29] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 9–55.

[30] *Biblia Tysiąclecia*, Łk 9,24, <<https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=324>>, dostęp: 2.04.2021.

[31] *Ludzie Boga* (2010, X. Beauvois), 1:54:20–1:54:30.



W ten sposób projekcję filmu możemy odczytać jako zaproszenie do uczestnictwa w rytuale ofiarnym, w którym filmowi bohaterowie składają siebie w ofierze, by zaświadczyć o istnieniu świata religijnych wartości, zupełnie niezależnego od zdeprawowanej rzeczywistości. W takiej interpretacji przestanie dziwić fakt, że film o jednoznacznie religijnej wymowie zyskał tak wielką popularność w zsekularyzowanej Francji, gdyż dzieło Xaviera Beauvois z 2010 roku daje pośrednią, ale bardzo wyraźną odpowiedź na powszechną wówczas obawę przed rosnącym w siłę państwem islamskim oraz na wtórną marginalizację społeczności muzułmańskiej (najliczniejszej w Europie).

W proponowanej przeze mnie typologii film *Ludzie Boga* reprezentuje postawę apologetyczną względem ideologii religijnej, w pełni uznając odpowiedź, jakiej udziela dany system religijny (zazwyczaj jednak utożsamiany z postawą religijną jako taką) na religijne pytania. Za charakterystyczną cechę postawy apologetycznej realizowanej na gruncie kina uznaję konstruowanie przesłania filmowego według tego schematu: rzeczywistość ukazywana w permanentnym kryzysie może zostać wyzwolona od niszczącego ją zła jedynie na płaszczyźnie symbolicznej za sprawą odniesienia do idealnego świata wartości religijnych. Wartości te stanowią ramę dla rzeczywistości, ponieważ ją obejmują, lecz również zdolne są do jej przekraczania, co świadczy o ich wszechmocy. W podtekście filmów apologetycznych kryje się głos nawoływania do tego, by brać przykład z wierzących bohaterów, czyli tak jak oni zaufać pozaświatowej mocy płynącej z wiary w metafizyczny świat znajdujący swoje odzwierciedlenie w wartościach niematerialnych, ale wciąż możliwych do dostrzeżenia w ramach rzeczywistości.

Alternatywny do apologetycznego stosunek twórców filmowych do kwestii religii określam jako postawę krytyczną. Perspektywa krytyczna może się odnosić do wybranych aspektów religii: instytucjonalnego, ideologicznego, etycznego etc., choć często obejmuje kilka w ramach jednej artystycznej wypowiedzi. „Krytyczności” owej postawy nie należy utożsamiać z krytykanctwem – nie jest to prosty rewers postawy apologetycznej, lecz inny sposób wplatania treści religijnych w strukturę filmową. Podczas gdy w pierwszym podejściu to wartości religijne stanowią odpowiedź na aporie rzeczywistości, drugi typ odwraca tę zależność i to zmieniający się na naszych oczach świat (jego wyzwania, kryzysy i przeobrażenia) weryfikuje sensowność i skuteczność z natury teoretycznych i w dużej mierze już ustalonych wieloletnią tradycją koncepcji religijnych.

Pozostając w ramach pytań natury religijnej, twórca dzieła nie odpowiada na nie zgodnie z religijną wykładnią, lecz wchodzi z nią w swoisty dialog. Uznaje perspektywę religijną jako stronę w dyskusji i weryfikuje prawdziwość jej twierdzeń w ramach szeregu aktów negocjacyjnych. Cele tego działania mogą być różne, a jednym z popularniejszych jest chęć obnażenia nawykowych sposobów myślenia o religii i wytrącenia widzów ze schematów poznawczych, w których tkwią

**Perspektywa  
krytyczna**

zarówno jej zwolennicy, jak i adwersarze. Filmy apologetyczne najczęściej utożsamiają świat wartości religijnych z konkretnym systemem: judaizmem, chrześcijaństwem, islamem, hinduizmem etc., w czym upodabniają się do myślenia teologicznego. Filmy krytyczne z kolei nakłaniają do stosowania pojęć z zakresu religioznawstwa, ponieważ obiektywizm i metajęzyk ich opisu (cechujące perspektywę *religious studies*) stanowią adekwatniejszy punkt wyjścia dla treści filmowych, które wykraczają poza konfesyjny punkt widzenia.

Rozległą grupę filmów podejmujących krytyczny namysł nad wartościami religijnymi należy poddać dalszemu podziałowi: do pierwszej grupy klasyfikuję te dzieła, które odnoszą się do konkretnych systemów religijnych (często tylko jednego) i wyłącznie w oparciu o ten kontekst podejmują namysł nad uniwersalnymi kwestiami, na przykład rolą religii we współczesnym świecie bądź skutecznością religijnych odpowiedzi na pytania fundamentalne dla ludzkiego istnienia. Druga grupa to typ odwrotny: charakteryzuje się bowiem brakiem odniesienia do konkretnych systemów religijnych, a jej diagnozy na temat religijnej kondycji świata mają charakter postsekularny.

#### *W granicach systemu religijnego – Kalwaria (2014)*

Pierwszy typ z opisanych powyżej rodzajów kina krytyczno-religijnego jest szeroko reprezentowany we współczesnych kinematografiach. Przy okazji prowadzenia w tym obszarze badań można zaobserwować pewną zależność, że im bardziej dany kraj jest „religijny” (większość obywateli deklaruje przynależność religijną do danego wyznania), tym większe prawdopodobieństwo, że powstający film będzie się ściśle odnosił do własnej tradycji. Przykładem takiej zależności jest choćby kinematografia polska, ponieważ rodzima twórczość filmowa reprezentująca podejście krytyczno-religijne w większości odnosi swoją krytykę do katolicyzmu, jak to ma miejsce w przypadku najnowszych produkcji tego typu: *Boże ciało* (reż. Jan Komasa, 2019), *Kler* (reż. Wojciech Smarzowski, 2018), *W imię* (reż. Małgorzata Szumowska, 2013). Postawa krytyczna nie wskazuje jeszcze na wybór konkretnej problematyki filmu, lecz bezsprzecznie jednym z dominujących współcześnie tematów (co widać choćby na wyżej wymienionych przykładach) jest krytyka instytucji religijnych jako środowiska zakłamanego, skorumpowanego i zdemoralizowanego, co zostaje skonfrontowane z rzeczywistym bądź sugerowanym przejawem autentycznych (tu: chrześcijańskich) wartości.

Temat poświęcenia, również obecny w polskim kinie (choć przede wszystkim w typie apologetycznym – w ramach rozbudowanej linii „kina hagiograficznego”<sup>[32]</sup>), znajduje swoją wyrazistą reprezentację w filmie *Kalwaria* irlandzkiej produkcji w reżyserii Johna Michaela McDonagha. Irlandia przez wieki stanowiła bastion katolicyzmu. Ten

[32] Mam tu na myśli szereg filmów biograficznych, np. o Karolu Wojtyłe, Stefanie Wyszyńskim czy Jerzym Popiełuszcze.

stan rzeczy uległ zmianie dopiero w ostatnim półwieczu, kiedy to postępująca sekularyzacja i wzrost gospodarczego dobrobytu kraju wpłynęły na zmiany mentalne irlandzkiego społeczeństwa. Dalsze ochłodzenie nastrojów społecznych – aż po jawną agresję w stosunku do instytucji religijnych – nastąpiło za sprawą licznych publicznych oskarżeń Kościoła katolickiego o pedofilię<sup>[33]</sup>. Film porusza ów problem wprost: parafianin postanawia zabić swojego proboszcza (ojca Jamesa), by w ten sposób się zemścić za dawne krzywdy (przemoc seksualną) wyrządzone mu przez innego (już nieżyjącego) kapłana. Skryty za kratkami konfesjonału anonimowy mężczyzna grozi niewinnemu księdzu – ale czy ksiądz jest faktycznie niewinny? Na poziomie indywidualnym sprawa zdaje się oczywista, ponieważ ojciec James nie dokonał w swym życiu zbrodni, za którą ma odpokutować. Niemniej jako reprezentant organizacji kościelnej zostaje oskarżony o to, iż nie wziął wystarczającej odpowiedzialności za przenikający ją grzech. I z tego powodu ginie w końcowej sekwencji filmu.

Ostatecznie bohater decyduje się przyjąć na siebie śmiertelną kulę od mężczyzny-ofiary (który poprzez dokonane morderstwo staje się też katem). Akt poświęcenia, choć ewidentny, jest zarazem niejednoznaczny i kontrowersyjny. Odnosząc się do przytoczonej uprzednio definicji poświęcenia, możemy zobaczyć, że w analizowanym przypadku pojęcie to w sposób wyrazisty nabiera rysu pokutnego: wynika z poczucia winy (obecności grzechu) i ma na celu zadośćuczynienie. Poprzez analizę tej filmowej egzemplifikacji zostaje podkreślony inny od dotychczas omówionego (na przykładzie *Ludzi Boga*) aspekt procesu sakralizacji w akcie poświęcenia: zanim dojdzie bowiem do cudownego przeobóstwienia, konieczny jest proces przekroczenia własnej grzesznej kondycji. *Kalwaria* ukazuje konieczność poniesienia przez kościół ofiary za własne winy. Nieprzepracowywany problem pedofilii rzutuje bowiem na cały Kościół i istnieje wyraźna sugestia filmowa, iż ostatecznie doprowadzi do jego upadku. Jednak ukrywana pedofilia nie jest jedyną przewiną podważającą wiarygodność Kościoła. Korupcja, zgoda na niesprawiedliwości społeczne, cynizm – to kolejne przykłady oskarżeń, jakie wystosowują względem Kościoła jego filmowi parafianie (reprezentujący współczesne irlandzkie społeczeństwo). Pomysł dramaturgiczny *Kalwarii* zasadza się na konwencji thrillera, a dopełnia go linia fabularna rodem z kryminału: jako widzowie nie wiemy, kto jest potencjalnym zabójcą protagonisty, dlatego weryfikujemy pod tym kątem każdą z postaci, z którymi kolejno ojciec James wchodzi w interakcję, dochodząc tym sposobem do zaskakującego wniosku, iż niemal każdy z bohaterów jest wrogo nastawiony do Kościoła i ma ku temu swój osobisty powód.

W tym ponurym obrazie pewien rodzaj nadziei suponuje epilog, w którym dochodzi do konfrontacji i niemego porozumienia

[33] S. Donnelly, T. Inglis, *The media and the Catholic Church in Ireland: Reporting clerical child sex abuse,*

„Journal of Contemporary Religion” 2010, nr 1(25), s. 1–2.

między córką księdza (sprzed święceń kapłańskich) i jego oprawcą – niestety, współodczuwanie tej dwójki opiera się prawdopodobnie przede wszystkim na podobnym doświadczeniu psychicznego bólu i cierpienia, których los nie oszczędził obojgu. Świat trwałych wartości w *Kalwarii* można wywieźć co prawda z chrześcijańskiej etyki, lecz został przedstawiony w kontekście świeckim (bez znaczącej roli Bożej obecności) i zasadza się na wspólnocie przeżyć, otwartości na drugiego człowieka oraz wyrozumiałości. Wartości, które zostają tu wyabstrahowane ze świata, przez co stają się nieśmiertelne, to miłość i przebaczenie. W tym sensie ofiara ojca Jamesa nabiera wymiaru apotropaicznego – staje się intencjonalnym odwróceniem nadchodzącej katastrofy. Tytuł *Kalwaria* to nawiązanie do męki Chrystusa, a zatem wymowne podkreślenie, że to, co aspiruje do sacrum, musi przejść przez sytuację konania, zmagania się. Obietnica zmartwychwstania jest daleka, a w pełni wybrzmiewa pierwsza część prawdy objawionej o zmartwychwstaniu, czyli że „Chrystus prawdziwie umarł”. Wiarę w zmartwychwstanie Kościoła podważa ponadto kontrast między ojcem Jamesem (przynależącym do starego pokolenia) a ojcem Learym, reprezentującym przyszłość Kościoła – młodym, zamkniętym w sobie księdzem, który nie czuje powołania, a Kościół traktuje jak firmę – instytucję, która ma przynosić zyski jak każde inne przedsięwzięcie biznesowe.

*W perspektywie postsekularnej – Wierząca (2009)*

Przykład drugiego typu kina krytycznie-religijnego stanowi twórczość Brunona Dumonta, współczesnego reżysera-filozofa, którego aspiracją było kreowanie sfery mistycznej w oderwaniu od znaczeń konotowanych przez tradycje religijne<sup>[34]</sup>. Postsekularny namysł krytyczny różni się od opisanego na przykładzie *Kalwarii* nie tylko zakresem pojęciowym (pojęcia oderwane od religijnych źródeł), lecz także samym sposobem uprawiania krytyki: obecne w pierwszym typie publicystyka, psychologizacja i silna kontekstualizacja przedstawianej problematyki, w drugim typie oddają pola filozoficznemu dyskursowi, w którym bohaterowie, wydarzenia i świat przedstawiony stają się elementami onto-epistemicznego konstruktów myślowego. Mimo tak wyraźnych filozoficznych podstaw tej postawy twórczej nadrzędna w przypadku sztuki funkcja estetyczna wyraźnie odróżnia film od filozoficznego traktatu. Dzieło filmowe stanowi bowiem źródło estetycznych przeżyć holistycznie odbieranych przez widza zarówno na drodze intelektualnej analizy, jak i poprzez sferę emocji, estetycznego smaku, a także wręcz cielesnie (o czym traktuje popularna obecnie koncepcja ucieleśnienia w teorii filmu<sup>[35]</sup>). Bruno Dumont w swoich wizjach filmowych realizuje całe

[34] Opisywana postawa twórcza odnosi się przede wszystkim do pierwszego okresu twórczości Dumonta, czyli czasu od połowy lat 90. XX wieku do 2011 roku, kiedy miała miejsce premiera filmu *Poza szatanem*.

[35] Zob. *Haptic visibility (embodied spectatorship)*, [w:] *Oxford Dictionary of Film Studies*, red. A. Kuhn, G. Westwell, Oxford 2012, epub.

powyższe spectrum: to reżyser kontrastów, który nie stroni od fizjologicznego języka opisu dla pojęć źródłowo ewokujących sferę sacrum. Poprzez przykład własnej twórczości ukazuje możliwość poszerzania zakresu religijnych pojęć wywiedzionych z tradycyjnych kontekstów i inspirowanie badaczy wizualnego postsekularyzmu do tworzenia metafor, takich jak „cielesna mistyka” czy „fizjologia sacrum”.

Postawa twórcza Dumonta stanowi doskonały przykład tropionego w ramach niniejszej pracy podejścia pojęciowego. Sam reżyser w udzielanych wywiadach (choć głos autora w ponowoczesności stracił na znaczeniu<sup>[36]</sup>) wyrażał wprost swoją niezgodę na zawłaszczenie przez chrześcijaństwo pojęć, które kategoryzują nasze życie także wtedy, gdy jako agnostycy lub ateści nie odnosimy ich do tradycyjnie religijnych wykładni i wyobrażeń. Przykład filmu *Wierząca* ukazuje, w jaki sposób wyjaskrawiona do ekstremum figura ofiary zupełnie zmienia znaczenie pojęcia poświęcenia w kontekście dotychczasowych religijnych wykładni.

Film *Wierząca*, który znalazł się we francuskiej, a następnie międzynarodowej dystrybucji w tym samym roku co *Ludzie Boga*, stanowi niejako drugi biegun tamtej filmowej wypowiedzi. Podczas gdy pierwszy łagodził coraz bardziej napięte relacje chrześcijańsko-muzułmańskie we współczesnej Francji, drugi jedynie może je zaognić. Oba dzieła ukazują bohaterów w stanie najwyższej konieczności, przejętych złem, które widzą w świecie, i zaniepokojonych brakiem na nie Bożej odpowiedzi. Aliści podczas gdy społeczność braci trapiistów wzbudza w widzach sympatię, a ich postawa ufności i wierności (pomimo rozterek i strachu) powoduje wzruszenie i podziw, dążenia bohaterki *Wierząca* – młodej Céline – budzą niechęć i narastający niepokój. Każdy z filmów na swój sposób penetruje granicę poświęcenia, lecz pierwszy odnajduje ją dużo bliżej – jako postawę mieszczącą się w ramach chrześcijańskich zasad (które „są po to, żeby nas chronić”: według słów przeoryszy, bohaterki filmu Dumonta), drugi zaś obrazuje poświęcenie jako działanie totalne, w pierw transgraniczne, by stać się bezgranicznym i w takim wymiarze wybrzmieć jako... niepotrzebny nikomu akt autodestrukcji.

Nie koniec jednak na tym, ponieważ opętana obsesyjnym pragnieniem fizycznego odczucia boskiej intymności Céline, która przybrała imię średniowiecznej mistyczki Hadewijch, w imię Bożej miłości staje się też niebezpieczna. Odnosząc się do poczynionego założenia, iż dzieło Dumonta wyraża postsekularne spojrzenie na źródłowo religijne treści, Céline przeżywa swoją wiarę samotnie (w przeciwieństwie do kolektywizmu wspólnot religijnych) i w poczuciu opuszczenia: w odejściu od katolickich zasad (zostaje oddalona z klasztoru za niesubordynację), w zlekceważeniu przez bliskich, lecz przede wszystkim (ponieważ ten fakt odczuwa najboleśniej) w odrzuceniu przez Boga.

[36] Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 250.

Dlatego decyduje się na skrajną ascezę i poświęcenie całej swojej siły życiowej na odnalezienie łączności z Chrystusem jako swym oblubieńcem. Ukazana w ten sposób miłość do Boga nabiera fizycznego wymiaru, łącząc duchową sferę sacrum z cielesną sferą profanum – w czym faktycznie upodabnia się do poezji mistyczno-miłosnej flamandzkiej wizjonerki Hadewijch<sup>[37]</sup>. I choć Céline mówi o swojej wierze słowami niemalże wyjętymi z poematów średniowiecznej mistyczki, wewnętrznie przeżywa swą miłość radykalniej niż Hadewijch, jak w pełni tragiczna bohaterka melodramatu, ponieważ jej ukochany pozostaje wciąż milczący i daleki.

Przeorysza brutalnie określa Céline karykaturą zakonnicy. A jednak w postawie dziewczyny, w jej słowach nieustannego wołania do Niego, bez trudu odnajdujemy postawę radykalnego oddania charakterystyczną dla mistyków. Choć Céline wraca do świata, to jej percepcja wciąż pozostaje ukierunkowana na sacrum – w rzeczywistości pustych ulic, domów i kościołów szuka wskazówek do dalszej drogi. Przypadek sprawia, że poznaje mężczyzn, których wiara jest żywa i nastawiona na radykalne działanie. Wówczas powie:

To Bóg, nasz Bóg doprowadził mnie do was. Jestem gotowa przez wzgląd na moje życie i wiarę działać u boku moich braci i sióstr, którzy z narażeniem życia walczą w Bogu i w imię Boga, aby mógł on żyć w każdym z nas. Wierzę w jego światło, które nas prowadzi, i pragnę działać przez miłość do niego<sup>[38]</sup>.

Dumont nie stroni od ironii – faktycznie bowiem, zgodnie z planami sióstr, które posłały Céline z powrotem do domu, więcej jest w „zwykłym” świecie (czyli poza klasztornymi murami) okazji, by dowieść swojej miłości do Boga. Céline traktuje tę misję bardzo poważnie – trafiając do grupy terrorystycznej (co nie jest powiedziane wprost, lecz konsekwentnie sugerowane), bierze udział w ataku bombowym na paryskie metro. Wybuch następuje w miejscu wielce symbolicznym – tuż przy Łuku Triumfalnym – i zostaje sfilmowany na tle powiewającej francuskiej flagi. Jednak Dumont wykracza poza polityczne konteksty i – wbrew oburzeniu krytyków – niekoniecznie pragnie wzmacniać społeczne antagonizmy. Wiara muzułmanów stanowi dla Céline przeciwwagę dla pustych kościołów i odległych bliskich, ponieważ jest żywa, stale obecna w ich życiu i skłania do działania. Lecz i ona finalnie, nawet w swej najradykalniejszej ekstremistycznej odsłonie, nie niesie dziewczynie upragnionego spotkania.

Céline cierpi faktycznie męki, a ich źródłem jest bolesny rozdźwięk między naturą boską i naturą ludzką. Próbuje więc przezwyciężyć własną śmiertelność i zarazem szuka człowieczeństwa w Chrystusie – figurze Boga-człowieka. Jednak poprzez złożenie siebie w ofierze doświadcza objawienia, iż żaden akt przeobóstwienia nigdy nie nastąpi.

[37] Zob. M.V. Roberts *Hadewijch (mid 13th century)*, [w:] *The Encyclopedia of Christian Civilization*, red.

[38] *Hadewijch* (2010, B. Dumont), 1:19:25–1:21:45.

G.T. Kurian, Malden 2011, epub.

Kiedy rozszalona (i zapewne przerażona konfrontacją z policją i konsekwencjami swoich czynów) postanawia się zabić, ratuje ją mężczyzna, który wyraża Ludzką Obecność. Céline w tym akcie spotkania ma szansę nawrócić się na człowieka, lecz z drugiej strony – jeśli prześledzić losy i poglądy słynnych mistyków – może równie dobrze całe życie tęsknić za tym, który jest nieobecny.

Współczesne badania z obszaru antropologii religii nad relacją religii i europejskich kultur wykazały zasadniczą zamianę ról (określaną jako „duchowa rewolucja”): kultura nie tylko przestała być zależna od perspektywy religijnej, ale wręcz obecnie to ona interpretuje zakres i znaczenie religii w Europie[39]. Postsekularyzm, stanowiący niereligijne podejście do religijnych tematów, oferuje filozoficzne poszerzenie sfery duchowej jako transgranicznej przestrzeni zastępującej dotychczasowy podział na „religijne” i „świeckie”. Trudność polega na tym, iż „duchowość” – szczególnie w ujęciu postmodernistycznym – pozostaje pojęciem wieloznacznym, przez co wymykającym się prostemu opisowi. W odniesieniu do niniejszych rozważań szczególnie inspirująca okazuje się definicja psychologa religii, Pawła M. Sochy: „Duchowość to aktywny proces (lub zintegrowany zespół procesów psychicznych) stanowiący adaptacyjną odpowiedź każdego człowieka na świadomość własnej egzystencjalnej kondycji”[40].

Pytania natury religijnej – stanowiące punkt wyjścia dla mojego artykułu – można określić jako pytania egzystencjalne wyrażone w perspektywie przekraczającej jednostkową ludzką egzystencję. Postsekularyzm w duchu postmodernistycznym utrzymuje w mocy treść owych pytań, lecz bez wiary w systemowe odpowiedzi religii. Miałoby to wyraźnie wskazywać na niepopularne stwierdzenie, iż kryzys religii jest także – krańcową, lecz wciąż – formą życia religii, a wątpliwość stanowi przejaw życia duchowego. A zatem poprzez sam akt zapytywania się o sprawy, które przekraczają nasze możliwości poznawcze, rośnie w nas świadomość samoistnienia jako egzystencji, która wykracza poza doraźny sposób bycia.

Tym bardziej za nieuprawnione uznaję wnioski wyciągane przez badaczy kina, którzy w filmach kwalifikowanych przez mnie jako postsekularne dopatrują się trwałych wartości i na drodze uproszczonego schematu interpretacyjnego konfrontują je z wartościami, które uległy dewaluacji[41]. Przykładowo w ten sposób zostały sformułowane sugestie, iż w *Żywocie Jezusa* Brunona Dumonta wertrykalny ruch kamery sugeruje obecność transcendencji[42], a w *Melancholii* Larsa von Triera, wbrew konsekwentnie prowadzonemu aktowi dekonstrukcji, finalnie na

**Oryginalność  
filmowego  
postsekularyzmu**

[39] A. Kyrlezhiev, op.cit., s. 23.

[40] P.M. Socha, *Przemiana. W stronę teorii duchowości*, Kraków 2014, s. 53.

[41] Pełniejsze stanowisko polemiczne przedstawiam w artykule: *Postsekularne doświadczenie końca. Intymna apokalipsa w filmach* Koń turyński (2011)

*Béli Tarra i Melancholia (2011) Larsa von Triera*, [w:] *Monografia Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego: doświadczenie, dyskurs, akademia*, red. A. Ścibior, Kraków 2020, s. 105–120.

[42] C. Ungureanu, op.cit., s. 211.

gruncie świata wartości zwycięża poczucie odpowiedzialności i troska o innych[43].

Tego typu działanie wydaje się zgodne z klasycznym modelem analizy i interpretacji, której ostatnią część powinny stanowić rozstrzygnięcia na poziomie proklamowanych sensów, a zatem wyrażone wskazanie na świat istniejących wartości, lecz jest nieadekwatne w stosunku do postmodernistycznej sztuki filmowej. Rewolucyjna siła europejskich filmów postsekularnych polega bowiem na tym, iż kwestię wartości (które mają swoje źródła w religijnych pytaniach) podejmują one w ramach spectrum, a nie zerojedynkowych rozstrzygnięć. Z jednej strony owego spectrum znajduje się fundamentalna dla rodzaju ludzkiego potrzeba dostrzegania w świecie trwałych wartości, na drugim zaś krańcu widnieje permanentny kryzys wartości wynikający z ich nierealności – obserwacja, iż przynależą one wyłącznie do tworzonych przez ludzi zmiennych dyskursów. Kryzys świata wartości odbiera im status uniwersalnych i trwałych pojęć, które można nałożyć na świat, w jakim żyjemy i – budując w ten sposób poziom niezmiennych znaczeń – przeciwstawić się jego bezsensowności i przygodności.

W ten sposób filmy postsekularne mogą pretendować do miana najbardziej zniechęconych przez widzów, ponieważ zirykują zarówno wierzących, jak i ateistów. Dyskomfort, jaki staje się udziałem odbiorcy kina postsekularnego, wiąże się z zakotwiczoną w nas koniecznością hierarchizowania wartości, by następnie kierować się w życiu (społecznym i indywidualnym) tymi, które uznaliśmy za słuszne. W przypadku kina postsekularnego znane i ugruntowane przez nas systemy wartości po prostu nie działają. Filmy, o których tu mowa, dekonstruują każdy system wartości jako kolejną formę myślenia systemowego – co nie dziwi przy wskazaniu na ich postmodernistyczne korzenie, ale co może wzbudzić oburzenie i realny niepokój, ponieważ świat, w którym wartości nie tworzą nadrzędnego sensu, pozostanie na zawsze wyłącznie chaotycznym, chwilowym i nieprzewidywalnym.

Nie znaczy to jednak, że w postsekularnym świecie czeka nas jedynie osunięcie się w pesymizm i bierność. Film *Poza szatanem* obfituje w sceny uzdrowień, modlitw i cudów, łącznie z tym najpotężniejszym – aktem zmartwychwstania. Makrokosmiczna skala zdarzeń *Melancholii* ukazuje życie ludzkie w relacji do innych istnień i nieoczywiste, spektakularne piękno końca świata jako źródło przeżyć granicznych: estetyczno-filozoficzno-etycznych. Tytułowe to, co *Ukryte*, w filmie Hanekego wskazuje na wymiar, który jest niemal nieopisywalny, a jednak istniejący w sposób tak przejmujący, iż determinuje kształt fasadowych zdarzeń. W ten sposób kino postsekularne dowodzi, że nie jest jakąś poślednią formą, wydmuszką z nasyczonego symboliką kina religijnego, lecz stanowi autonomiczny projekt, będący alternatywą dla religijnego dyskursu.

[43] M. Cauchi, *The Death of God and the Genesis of Worldhood in von Trier's Melancholia*, [w:] *Immanent Frames...*, s. 120–122.



Postmodernistyczny sztafaż językowych narzędzi, takich jak ironia, intertekstualność czy dekonstrukcja schematów odbiorczych, umożliwiają oryginalne odpowiedzi na znane nam od zarania źródłowo religijne pytania, w pełni ujawniając zdolność sztuki do twórczych transformacji na poziomie sensów. Czyż to nie ironia najwyższej próby, wprost wymierzona w apokaliptyczne wizje duchowego spełnienia, gdy bohaterowie *Konia turyńskiego* w obliczu realizującego się właśnie końca świata z konsternacją pochylają się nad surowym ziemniakiem? Życie jako autentyczna egzystencja oznacza ciągle podejmowanie ryzyka bez nadziei znalezienia oparcia w jakiejś formie absolutu – i choć jest to zadanie być może niewdzięczne, to w nim właśnie przejawia się pełnia życia jako twórczości. Zaś dekonstrukcja znaczeń tradycyjnie przypisanych pojęciom nie tylko sprzyja dewaluacji wartości, lecz także (zwrotnie) pobudza kreatywność w obszarach dotychczas niepenetrowanych w kontekście duchowym. Wystarczy prześledzić, ile poczyniono dotychczas interpretacji religijnych obrazów jako symboli o soteriologicznym znaczeniu; kto zaś w tym kontekście pokazał potencjał surowego ziemniaka?

- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 250
- Biblia Tysiąclecia*, <<https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=324>>, dostęp: 2.04.2021
- Britannica Encyclopedia of World Religions*, red. W. Doniger, M. Frassetto, Chicago 2006
- Caruana J., Cauchi M., *What is postsecular cinema? An introduction*, [w:] *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, red. J. Caruana, M. Cauchi, New York 2018, epub
- Cooper S., *The Soul of Film Theory*, New York 2013
- Deacy C., Ortiz G.W., *Theology and Film: Challenging the Sacred/Secular Divide*, Malden 2008, epub
- Donnelly S., Inglis T., *The media and the Catholic Church in Ireland: reporting clerical child sex abuse*, „Journal of Contemporary Religion” 2010, nr 1 (nr 25), s. 1–19
- Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, red. J. Caruana, M. Cauchi, New York 2018
- Kendall T., *No God but cinema: Bruno Dumont’s Hadewijch*, „Contemporary French and Francophone Studies” 2013, nr 4 (nr 17), s. 405–413
- Kyrlezhev A., *The postsecular age: Religion and culture today*, „Religion, State and Society” 2008, nr 1 (nr 36), s. 21–31
- Lyotard J-F., *Nota o sensach przedrostka post-*, [w:] J-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 101–109.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000
- McLeod H., *The Religious Crisis of the 1960s*, New York 2007
- Otto R., *Świętość*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999
- Oxford Dictionary of Film Studies*, red. A. Kuhn, G. Westwell, Oxford 2012
- Post-secular Philosophy. Between Philosophy and Theology*, red. Phillip Blond, New York 1998

## BIBLIOGRAFIA

- Religion in Contemporary European Cinema: the Postsecular Constellation*, red. C. Bradatan, C. Ungureanu, London 2014
- Roberts M.V., *Hadewijch (mid 13th century)*, [w:] *The Encyclopedia of Christian Civilization*, red. G.T. Kurian, Malden 2011
- Secularisms in a Postsecular Age? Religiosities and Subjectivities in Comparative Perspective*, red. J. Mapril, R. Blanes, E. Giumbelli, Cham 2017
- Socha P.M., *Przemiana. W stronę teorii duchowości*, Kraków 2014
- The Concise Dictionary of World Religions*, red. J. Bowker, New York 2000
- The Post-Secular in Question: Religion in Contemporary Society*, red. P.S. Gorski, D. Kyuman Kim, J. Torpey, New York 2012
- The Routledge Handbook of Postsecularity*, red. J. Beaumont, New York – London 2018
- Ungureanu C., *Final remarks what is the use of postsecularism?*, [w:] *Religion in Contemporary European Cinema: the Postsecular Constellation*, red. C. Bradatan, C. Ungureanu, London 2014, s. 199–219
- Walton S., *Film and/as devotion: Bruno Dumont's Enworlded Cinema*, „Australian Journal of French Studies” 2015, nr 2 (nr 52), s. 188–203
- Weibler P., *The re-enchantment of the world and the end of modern art*, [w:] *The New Visibility of Religion: Studies in Religion and Cultural Hermeneutics*, red. M. Hoelzl, G. Ward, New York 2008, s. 117–127

## *Abel Gance po trzykroć oskarża: metafizyka i apokaliptyczna wyobraźnia w służbie pacyfizmu*

**ABSTRACT.** Kłys Tomasz, *Abel Gance po trzykroć oskarża: metafizyka i apokaliptyczna wyobraźnia w służbie pacyfizmu* [Abel Gance accuses thrice: metaphysics and apocalyptic imagery in the service of pacifism]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 67–94. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.04.

This text is inspired by monumental and editorially perfect BluRay/DVD box set *J'accuse* (Gaumont, Paris 2017). It includes BluRay and DVD editions of all three *J'accuse* films (1919, 1937, 1956), two of Gance's other films, specifying the context of the "trilogy" (*Les Gaz mortels*, 1916 and *La Fin du monde*, 1931) and the director's large monography by Laurent Véray. From this revelatory archive emerges the image of Abel Gance as an artist who for 40 years of his filmmaking career was incessantly reworking the deep trauma caused by World War One. It resulted in three *J'accuse* films, two other finished films and some other never realized screenplays and projects which made up particular work-in-progress whose mission is a message of peace. The text analyzes all three versions of *J'accuse*, concentrating on their allegorical style, the metaphysical concept of the resurrection of fallen soldiers and the apocalyptic vision of resurrected dead men's processions, which in its horror should persuade mankind to stop all wars. In the last *J'accuse* (1956) – in fact, a strongly shortened and reedited film from 1937 – Gance used the technique of the triptych, in which the picture was projected by three projectors set in parallel on the large screen with 4:1 proportions. This version, immersing the spectator perceptually and sensorily in the wide-format picture full of war horrors, seems today to be a much more effective medium for the message of peace than indecisive between pacifism and patriotism, the impressionistic in style film from 1919, or the laden with pathos verbal rhetoric of *J'accuse* 1937.

**KEYWORDS:** *J'accuse*, Abel Gance, World War One, pacifism, war trauma, resurrection, Magirama

Gdy przed kilkunastu laty poznałem wydane w roku 2008 przez amerykańską firmę Flicker Alley płytowe edycje filmów Abela Gance'a, *Oskarżam* (*J'accuse*, 1919) i *Koło udręki* (*La Roue*, 1923) – tego drugiego filmu jeszcze w niepełnej wersji, zawierającej tylko 20 z 32 rolek oryginału, czyli 4,5 godziny projekcji z pierwotnych siedmiu – to nie miałem wątpliwości, iż muszę skorygować prowadzony przez siebie kurs historii filmu. Te dwa niewątpliwie arcydzieła objawiały, iż po pierwsze, z czterech filarów francuskiego impresjonizmu filmowego (Gance, L'Herbier, Delluc, Epstein) Gance to filar najważniejszy i najpotężniejszy estetycznie, po drugie – że bez inspiracji nimi nie byłoby ani *Zmęczonej Śmierci* Fritza Langa czy *Furmana śmierci* Victora Sjöströma, ani górskich filmów Arnolda Fancka czy *Bestii ludzkiej* Jeana Renoira, nie mówiąc już o sowieckiej szkole montażu, która, naśladowując zuchwałę rozwiązanie montażowe Gance'a, nie osiągnęła nigdy tej pełni estetycznego i technicznego zuchwalstwa, jaką zaprezentował francuski twórca. Kolejne trzy edycje z ostatnich lat to przekonanie o wielkości

Gance'a mogły tylko utwierdzić: BFI w roku 2016 wydał *Napoleona* (1927), Gaumont w 2017 – olbrzymi i elegancki box pt. *J'accuse*, zawierający nie tylko trzy różne, a tak zatytułowane filmy z lat 1919, 1937 i 1956, ale i faksymile scenariuszy pierwszych dwóch, obszerną książkową monografię Gance'a autorstwa Laurenta Véray, oraz dopełniające rozpisany na dziesięciolecie projekt *J'accuse* inne pełnometrażowe filmy fabularne Gance'a: *Śmiercionośne gazy* (*Les Gaz mortels*, 1916) i *Koniec świata* (*La Fin du monde*, 1931); wreszcie w styczniu 2021 Pathé (spadkobierca pierwotnego producenta filmu) wypuścił odrestaurowaną pełną siedmiogodzinną wersję *Koła udręki*. Wszystkie te edycje na olśniewających jakością obrazu kopiach Blu-ray demonstrują plastyczną urodę **alegorycznych kompozycji** w kadrach Gance'a, **fotogenię** licznych w tych filmach naturalnych pejzaży i portretowych zbliżeń twarzy, techniczną perfekcję **podwójnych ekspozycji** (zwłaszcza we wszystkich wersjach *J'accuse*), zuchwalstwo **montażu ujęć podprogowych** dla kreacji suspensy bądź Joyce'owskiego **strumienia świadomości** (*Koło udręki*, *Koniec świata*), porywające, **apokaliptyczne sceny masowe** (we wszystkich filmach), wyzywającą percepcyjnie widza technikę **poliwizji** z podzielonym na wiele pól ekranem (wyprzedzającą o pół wieku rozwiązania Zbigniewa Rybczyńskiego z filmu *Nowa książka*), antycypującą formaty filmu szerokoekranowego technikę **tryptyku** z trzema równoległymi ekranami, które mogły tworzyć jeden superpanoramiczny obraz, albo sugerować tryptyk z ołtarzem i bocznymi skrzydłami, albo pokazywać trzy różne obrazy, co niezależnie od wyboru było równie percepcyjnie wymagające co poliwizja (*Napoleon*, *J'accuse* 1956). W kontekście tych edycji nie ma wątpliwości – Abel Gance jest jednym z największych technicznych i estetycznych innowatorów w historii filmu, artystą-wizjonerem, wielkim nawet w swych artystycznych porażkach[1].

Choć z racji choćby swych rozmiarów (7 i 6 godzin projekcji), wielości nowatorskich rozwiązań i wpływu na kino światowe, to *Koło udręki* i *Napoleon* jawią się jako jego dwa główne *opera magna*, ja chciałem w niniejszym tekście zająć się serią trzech filmów zatytułowanych *J'accuse* czyli *Oskarżam*. Gdy traktować je jako trzy różne dzieła, tylko pierwsze z nich, z roku 1919, do dziś wydaje się wielkim osiągnięciem artystycznym; było zresztą wielkim sukcesem frekwencyjnym i zyskało aplauz krytyki w swej epoce. Na nim też skupię przede wszystkim swą uwagę. Pozostałe dwa, choć dziś budzą raczej mieszane uczucia, stanowią jednak dla pierwszego niezbędny kontekst, tworząc w twórczości Gance'a swoisty tryptyk, a w kontekście wiedzy pozatekstowej oraz w towarzystwie innych filmów (jak wzmiankowane już *Śmiercionośne gazy* czy *Koniec świata*) jawią się jako swego rodzaju *work-in-progress*, nieustanne przepracowywanie traumy spowodowanej I wojną światową

[1] Tę przez dziesięciolecie niezauważoną czy zapomnianą wielkość artystyczną Gance'a od razu dostrzegł Karol Irzykowski, który filmom francuskiego mistrza poświęcił wnikliwe passusy swego

teoretycznofilmowego *opus magnum* i swych recenzji. Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 99–102, 116–118, 278–280, 410–414.

i jej skutkami, traumy, która wielkiego artystę zmusiła do przyjmowania roli wizjonera, proroka, kaznodziei – nawet za cenę pewnej retoryczności i dosłowności, niekoniecznie służącej poziomowi artystycznemu dzieł. Gance jednak nie uchylił się od tej roli i realizował ją – z przerwami – na przestrzeni ponad 40 lat[2].

Poważne schorzenia (zmiany gruźlicze w płucach, permanentne zapalenie krtani i hipoalbuminemia) sprawiły, że Gance nie trafił na front I wojny światowej. Zgłosił się za to do Section Cinématographique armii francuskiej (SCA), skąd jednak szybko wyciągnął go Charles Pathé, który wołał nie tracić świetnie zapowiadającego się zakontraktowanego reżysera. Gance miał bowiem „na cały okres wojny” kontrakt ze spółką Film d'Art, której Pathé był jednym z założycieli i głównych udziałowców. To właśnie dla niej Gance wyreżyserował kilka filmów, wśród których tematykę bieżącej wojny podejmowały *Kwiat ruin* (*La Fleur des ruines*, 1915) i *Bohaterstwo Paddy* (*L'Heroisme de Paddy*, 1915)[3]. Dramat żołnierzy zaatakowanych 22 kwietnia 1915 roku gazem bojowym pod Ypres niewątpliwie wpłynął na fabularny koncept kolejnego, choć nie bezpośrednio wojennego filmu Gance'a, *Śmiercionośne gazy* (1916). W tym współczesnym filmie sensacyjnym, z akcją w Meksyku i we Francji, pełnym rozmaitych śmiercionośnych substancji, od jądów węży po produkowane przemysłowo gazy bojowe, wskutek akcji terrorystycznej toksyczny obłok zabija robotników w fabryce i wkrótce zagraża pobliskiemu miastu. Natomiast powstała w roku 1917 *Strefa śmierci* (*La Zone de la mort*), w której gigantyczne spustoszenie sieje radioaktywny meteor, była niewątpliwie z jej apokaliptycznymi obrazami metaforą zniszczeń wojennych, a wobec realizowanego rok później *Oskarżam* pełniła funkcje podobne do tych, jakie będzie miał wobec drugiej wersji *J'accuse* film *Koniec świata* z 1931 roku: preludium, wstępny szkic i stylistyczny poligon.

Gance jednak w tym wczesnym etapie swego rozwoju artystycznego, który rozpoczął się jeszcze w *belle époque*, a krystalizował w latach wojny, nie tylko reżyserował filmy, ale i pisał scenariusze. Nie doczekały się wprawdzie realizacji, ale podobnie jak planowany pod koniec wojny cykl filmowy (również nigdy nieurzeczywistniony) dają one pojęcie o przyjętej przez reżysera jeszcze przed wybuchem wojny roli „proroka pokoju”. Świadczy o nim choćby scenariusz z roku 1911, z akcją osadzoną w odległej jeszcze wówczas przyszłości, bo w roku 2000, zatytułowany *Ostatnie pole bitwy albo spisek flag* (*Le Dernier champ de bataille ou la*

[2] Niniejszy wywód jest rezultatem zarówno mojego analitycznego oglądania wszystkich filmów zawartych w boksie *J'accuse* (Gaumont, Paris 2017), tj. trzech wersji *J'accuse* (1919, 1937, 1956), filmów Gance'a *Śmiercionośne gazy* (1916) i *Koniec świata* (1931) oraz filmu *Mères françaises* (1916) Louisa Mercantona i René Hervila umieszczonego w nim w materiałach dodatkowych, jak i lektury książki Laurenta Véray *Abel Gance: Le Visionnaire contrarié*

/ *Abel Gance: The Thwarted Visionary*, opublikowanej w dwujęzycznej francuskiej i angielskiej wersji wyłącznie dla tego wydania. Jest to rzetelnie udokumentowana, obszerna (około 120 stron w każdym z języków, ale za to w formacie A4 i w podwójnych kolumnach), monografia zarówno samego Gance'a, jak i jego *work-in-progress*, czyli trzech wersji *J'accuse* i ich kontekstów.

[3] L. Véray, op.cit., s. 14.



Il. 1. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Pochód zmartwychwstańców – pierwszy z lewej, bez prawej ręki, pisarz Blaise Cendrars, przyjaciel Gance’a



Il. 2. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Człowiek bez twarzy ze stowarzyszenia płk. Picota

*conspiration des drapeaux*). „Wrogie wojska tej wyobrażonej wojny uświadamiają sobie absurd walki, gdy budzą się w swych obozach, odkrywając, iż ich flagi narodowe stały się białe i zjednoczyły się nocą, by narzucić pokój. W wielce alegorycznej scenie końcowej żołnierze padają na kolana, a czerwone od krwi pole bitwy rozjaśnia się i przekształca w rozległy, oświetlony słońcem łan zboża” [4]. Tekst scenariusza dookreśla szczegóły: „Żołnierze ściskają sobie dłonie, obejmują się, znikają mundury, karabiny zostają zastąpione przez kosy, i wszyscy, bratersko zjednoczeni, spieszą

na żniwa... nie ma już więcej ostatniego pola bitwy...” [5]. Gance’a napawała także niepokoje możliwość zastosowania na szkodę ludzkości osiągnięć nauki i wynalazków technicznych. Scenariusz zatytułowany *L’Aéro-infernal* z roku 1914 przedstawiał fabułę zogniskowaną wokół wynalazku śmiertelnośnego samolotu o niespotykanych wówczas możliwościach rażenia, który wskutek dywersji mógł trafić w ręce

„wroga” [6]. W *Widmie okopów* (*Le Spectre de tranchées*), scenariuszu z roku 1915, uczonec pracuje nad „zbroją” z hartowanego szkła, mającą zapewnić bezpieczeństwo walczącym na froncie. Dywersja „wroga” powoduje jednak wdrożenie do produkcji wadliwego prototypu, wskutek czego żołnierze nie tylko nie są chronieni, ale masowo wręcz giną [7]. Temat ochrony ciała przez odporną na wszelkie pociski i razy zbroję chyba zresztą szczególnie Gance’a frapował, bo pracuje nad podobnym projektem (zresztą także bezskutecznie) również Jean Diaz, bohater drugiego *Oskarżam* (1937). Tę *idée fixe* można chyba tłumaczyć traumą, jakiej doznał, zobaczywszy już w początkach

wojny straszliwe niekiedy obrażenia, jakich doznali ranni na froncie [8]. Stąd też w pierwszym *Oskarżam* na czele pochodu zmartwychwstałych poległych znajdzie się jego jednoręki wskutek ran wojennych przyjaciel, pisarz Blaise Cendrars [9], zaś podobny pochód z drugiej wersji otwierać będą *les hommes sans visage*, prawdziwi weterani z potwornie zdeformowanymi przez wojenne okaleczenia twarzami, zrzeszeni w stowarzyszeniu „ludzi bez twarzy”, którego prezesem był pułkownik Picot [10].

Ich widok miał budzić przerażenie (i przerażał, zarówno wewnątrzdiegetycznych świadków pochodu, jak i widzów filmu), przez co

[4] L. Véray, op.cit., s. 17.

[5] Tekst scenariusza Gance’a cytuję za: L. Véray, op.cit., s. 17.

[6] L. Véray, op.cit., s. 17.

[7] Ibidem, s. 18.

[8] Ibidem, s. 43.

[9] Na temat utraty przez Cendrarsa na froncie prawej ręki, a także wskazówek, jakich udzielał Gance’owi

podczas realizacji scen batalistycznych, zob. L. Véray, op.cit., s. 37. Na s. 46 tej książki znajduje się kadr z *Oskarżam* (1919), w którym na czele pochodu zmartwychwstałych żołnierzy widzimy Cendrarsa z zakrwawionym kikutem ręki; prowadzi go François Laurin, jeden z dwójki głównych bohaterów filmu, grany przez Séverina-Marsa.

[10] Zob. L. Véray, op.cit., s. 87.

zarazem wzbudzał zgrozę, wynikała z uświadomienia sobie i unaocznienia konsekwencji wojny dla jednostki, dla konkretnych ludzi tak potwornie przez wojnę okaleczonych<sup>[11]</sup>. Niewątpliwie pacyfistyczna i humanistyczna intencja, stojąca za tym szokującym pomysłem, spowodowała, iż weterani ze stowarzyszenia płk. Picota zgodzili się na ten – też dla nich zapewne niełatwy i traumatyczny – występ.

Powszechne nie tylko we Francji, ale i w całej Europie, także po przeciwnych stronach frontu, przeżalenie użyciem gazów bojowych i straszliwymi tego efektami w wypadku Gance'a zaowocowało projektem filmu, który nie zatrzymał się na etapie scenariusza, lecz ostatecznie został zrealizowany – to wzmiankowane już *Śmiercionośne gazy*. Bohater filmu, chemik pracujący dla armii i wykorzystujący w swych badaniach między innymi jady chwytnych na innych kontynentach węży, o mało nie płaci najwyższej ceny za uprawianie nauki, którą można skierować przeciwko ludzkości: złoczyńcy omal nie uśmiercają jego syna przy pomocy jadowego gada, a sabotaż w fabryce produkującej gazy bojowe według jego receptury sprowadza na pobliskie miasto toksyczną chmurę.

W sierpniu 1917 roku Gance powziął projekt realizacji trylogii filmowej, poprzez którą miał społeczeństwo edukować, podnosić jego poziom duchowy i moralny oraz głosić pokój. Miała ona obejmować trzy filmy: *Oskarżam (J'accuse)*, *Liga Narodów (La Société des Nations)* i *Blizny (Les Cicatrices)*. W roku 1919 jako konkretny film urzeczywistni się tylko ów pierwszy tytuł, pozostałe dwa zaś nigdy nie zostaną zrealizowane. Nie można jednak powiedzieć, iż Gance zarzucił projekt – pomysł „Stanów Zjednoczonych Świata” stanie się ważnym elementem fabularnym i ideowym filmów *Koniec świata* (1931) i *Oskarżam* (1937), zaś motyw „blizn” (w domyśle – wojennych) przeobrazi się we wstrząsający marsz „ludzi bez twarzy” w drugim z tych filmów. A kolejny pomysł, który przyjdzie reżyserowi-prorokowi do głowy jeszcze między sierpniem 1917 roku a rozpoczęciem realizacji pierwszego *Oskarżam*, to apokaliptyczno-dydaktyczny *Koniec świata (La fin du monde)*. Ten przyoblecze się w konkretny kształt w roku 1931 wraz z realizacją katastroficzno-sensacyjno-pacyfistycznego filmu tak właśnie zatytułowanego. Gance nie podejmie wcześniej jego realizacji, bo praktyczny Charles Pathé skłoni reżysera, by zajął się najpierw projektem już najlepiej scenariuszowo i konceptualnie przygotowanym, i najbardziej aktualnym, jakim było *Oskarżam: Tragedia epoki współczesnej (J'accuse: Tragédie des temps modernes)*<sup>[12]</sup>.

Film *Oskarżam* (1919) został podzielony na trzy części, wyświetlane na osobnych seansach. Powodem był chyba nie tyle istotnie dość



Il. 3. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Les hommes sans visage

[11] Podobna intencja przyświecała zapewne Daltonowi Trumbo, autorowi powieści *Johnny poszedł na wojnę (Johnny Got His Gun)*, jak i wyreżyserowanej przez autora jej wstrząsającej adaptacji z roku 1971.

[12] Por. L. Véray, op.cit., s. 23.

długi czas projekcji (2 godziny 46 minut), bo widzowie tamtych lat oglądali już dłuższe filmy, jak chociażby trzygodzinne eposy Griffitha *Narodziny narodu* (1915) i *Nietolerancja* (1916), co raczej maksymalne komercyjne eksploataowanie filmu. I rzeczywiście, przywykli do formuły serialu kinowego francuscy widzowie nie omieszkali po zobaczeniu części pierwszej wybrać się na drugą i trzecią. Podział ten był jednak wbrew intencjom samego Gance'a, gdyż rozbijał jedność artystyczną dzieła, a zamiast na przekaz ideowy, kierował uwagę widzów na suspens fabularny – zresztą też niewątpliwy. Dopiero od roku 1921 pełna, integralna wersja filmu grana była na ekranach francuskich kin<sup>[13]</sup>. Część I rozpoczyna się na ulicach prowansalskiego miasteczka Orneval w pełną zabawę i tańca noc świętojańską 1914 roku. Zgrzytem wśród ogólnej radości jest ukazanie się rozbawionym mieszkańcom sowy. „Puszczyk w noc świętojańską, wkrótce nadejdzie kataklizm”<sup>[14]</sup> – obwieszcza napis w filmie. Na takim tle dowiadujemy się, że Édith Laurin jest obiektem gorącej i odwzajemnionej miłości poety Jeana Diaza, sama zaś jest nieszczęśliwa w małżeństwie. Jej mąż, François, brutalnie ją bije, a jest tak okrutny, iż każe swemu psu zlizywać z podłogi krew spływającą z upolowanej sarny, która leży na stole w salonie. Ujrzawszy ukradkiem schadzkę Jeana i Édith, strzela do ptaka, który pada martwy u ich stóp. Niedługo potem (w niedzielę, 2 sierpnia 1914 roku) miasteczko wrze na wieść o nadchodzącej wojnie: powołani mężczyźni pośród patriotycznych okrzyków rozentuzjasmowanych tłumów zgłaszają się do punktów mobilizacyjnych. Narodowe uniesienie ogarnia także François Laurina, choć jego niepokój budzi to, iż Jean ma zgłosić się do armii miesiąc później niż on sam. Zazdrosny o Édith, wysłał żonę do swoich rodziców w Alzacji, co okaże się fatalne w skutkach, gdyż ten pograniczny region został rychło zajęty przez wroga. Informacja o wzięciu Édith do niewoli i jej wywózce do Niemiec dociera do miasteczka i do frontowych okopów, gdzie stacjonuje Laurin. Na straszną wieść Jean reaguje prośbą do władz wojskowych o szybsze powołanie na front, François zaś wietrzy w niej kamuflaż dla „dekowania się” gdzieś Jeana Diaza z wiarołomną żoną (roztacza taką wizję w liście do teścia, rozpowiada o tym towarzyskom w okopach). Tymczasem Jean po przyspieszonym kursie oficerskim trafia na front jako dowódca kompanii Laurina. Nieufny i wrogi François bojkotuje jego rozkazy, a Jean nie śmie zastosować należnych sankcji. W końcu poeta-rywal zdobywa jednak zaufanie i szacunek François, gdy odbywa z sukcesem w jego zastępstwie niebezpieczną, niemal samobójczą misję, do której generał wyznaczył właśnie Laurina. Jean za swój wy-

[13] Ibidem, s. 53.

[14] Zatem od razu na początku filmu ujawnia się alegoryczny tryb filmu, chętnie sięgający do takich zakodowanych kulturowo obrazów i obiektów. Puszczyk jest zresztą często wykorzystywany w filmie jako zły omen: przywołajmy na przykład jego ukazanie się nocą Dziewczynie, kiedy umarł jej Ukochany w *Zmę-*

*czonej Śmierci* Fritza Langa, jego złowróżbne krzyki przed masakrą pasterzy-zabójców w *Źródle* Ingmara Bergmana czy przed pojmaniem Jezusa w ogrodzie Oliwnym w *Pasji* Mela Gibsona. Jego niesamowite pohukiwanie często też pojawia się w horrorach, tworząc aurę grozy i zwiastując niebezpieczeństwo.



czyn otrzymuje jednocześnie Legię Honorową i karny areszt (heroizm był rezultatem niewykonania rozkazu generała). A François, odkrywszy wielkoduszość i męstwo Jeana, godzi się z faktem, iż obaj kochają tę samą kobietę. Pojednaniem rywali i ich rozmową o Édith kończy się część I.

Część II przenosi nas w rok 1918, „apogeum wojny”, jak określa to napis wstępny. Zapadły wskutek trudów frontowych na zdrowiu Jean Diaz nie zamierza prosić o zwolnienie i tylko na wieść o chorobie matki wraca do rodzinnego miasteczka. Bardzo już osłabiona matka prosi go, by czytał jej swoje poematy, a w trakcie tej lektury-recytacji umiera. Tego samego wieczoru wraca z niemieckiej niewoli Édith, przybywszy do Orneval z trzyletnią córeczką Angèle. Dziewczynka została poczęta w wyniku gwałtu dokonanego przez niemieckich żołnierzy. Na wieść o tym porywczy ojciec Édith, Maria Lazare, „niezlomny weteran roku 1870”, wyrusza w ryszstunku na front, by pomścić na Niemcach hańbę córki. Wkrótce do Orneval przybywa urlopowany François. Édith, w obawie o życie własne i córki, ukrywa przed nim jej tożsamość – dziewczynka przebywa w domu Jeana Diaza i ma być dzieckiem dalekiej krewnej poety, oddanym mu na przechowanie. Podejrzliwy François podstępem wydobywa od żony przyznanie się, iż to ona jest matką dziecka, a przekonany o ojcostwie Jeana, udaje się doń, by go zabić. Dramatyczną bójkę przerywa Édith, przedstawiając mężowi niemiecki dokument o pochodzeniu Angèle od nieznanego ojca i opowiada mu swą traumatyczną historię. Laurin, zrozumiałwszy niesłuszność swych podejrzeń, mówi jednak Jeanowi, iż wróciwszy na front, nie miałby spokoju, wiedząc, iż w rodzinnym mieście Jean przebywa blisko Édith. Mimo słabego zdrowia Jean w obecności François pisze do władz wojskowych podanie o powrót na front i przydział w stopniu szeregowca – choć był oficerem – do kompanii sierżanta Laurina. Rozumiejąc bezinteresowne poświęcenie się rywala, François zamasyżuje ścisną mu dłoń, a przed ich wspólnym wyjazdem na front pozwala, by zakłopotani jego obecnością Jean i Édith się pocałowali.

Część III przenosi widza na front w samym środku intensywnych walk do okopów, w których znajdują się Jean i François. Trafiony w głowę, z obwiązanim bandażami czołem, Jean Diaz sprawia wrażenie kogoś, kto popadł w szaleństwo – albo proroka w starotestamentowej postaci. Z płomiennym wzrokiem, niepomny na rozrywające się wokół pociski, głosi towarzyszom w okopach wizjonerskie kazania. Obwinia w nich tych, którzy nie podejmują walki („Oskarżam tych, którzy śpią...”)[15], zachęca pomimo beznadziejności sytuacji do wytrwania („Wytrzymajcie jeszcze trochę, chłopcy... zwycięstwo jest blisko...

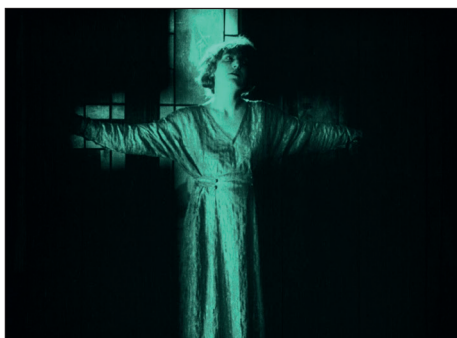


Il. 4. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Krótkie frontowe pojednanie rywali

[15] Tu i dalej cytuję napisy z filmów we własnym przekładzie.



Il. 5. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Alegoryczny Gal we francuskich okopach



Il. 6. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Jak ukrzyżowana – Édith alegorią kobiety-męczennicy lat wojny

przed wami, z rozpostartymi skrzydłami. Tak mi powiedział Gal”), roztacza przed francuskimi żołnierzami wizję mitycznego przodka, Gala, który stoi obok każdego z nich („Śmiało, chłopaki! Gal jest z nami”).

Narracja filmu tego alegorycznego patrona Francji, w stroju niczym z komiksów o Asteriksie[16], wizualizuje w podwójnej ekspozycji. W ogóle narracja filmu staje się coraz mniej skupiona na fabularnych losach głównych postaci i stopniowo przechodzi w inne rejestry: najpierw paradokumentalny, poprzez staranną obrazową rekonstrukcję walk i warunków

życia w okopach oraz zapewnienia, iż cytowane w napisach fragmenty listów żołnierzy kompanii Laurina i Diaza pochodzą z autentycznej korespondencji z frontu, później zaś uogólniającego dyskursu, posługującego się metafizycznym konceptem i alegoryczną stylistyką. I tak na przykład gdy narracja przenosi nas z frontu do Orneval, by pokazać, co się dzieje z Édith, to w pierwszej chwili wydaje się, iż chwyt montażu

symultanicznego przemieszcza nas w inną przestrzeń, byśmy poznali, co **równocześnie** dzieje się **gdzieś indziej**. Napis poniekąd nas w tym utwierdza, przypominając fabularne komplikacje położenia bohaterki: „Cierpienie osaczało Édith z każdej strony, z której jej serce się wycofywało: żona François, ukochana Jeana, córka Marii Lazare’a, matka Angèle”. Ale narracja nie rozwija przed nami obrazów i sytuacji, ukazujących owe cierpienia, zadowolając się ujęciem, w którym na tle rozświetlonego gdzieś zewnątrz pożarem okna Édith, stojąc z rozłożonymi rękami, wygląda **jak ukrzyżowana**.

Dwa kolejne napisy, o charakterze nie informacji fabularnej, lecz alegoryzującej interpretacji, potwierdzają to odczytanie: „Krzyż poświęcenia, sumujący wszystkie bóle francuskich kobiet” i „*Uderz znów, o Boleści, jeśli znajdziesz miejsce!* Lamartine”. Uczyniwszy z Édith metonimiczną czy też synekdochiczną reprezentację wszystkich francuskich kobiet doznających cierpienia podczas wojny, narracja nie poświęca więcej uwagi jej losom i wraca na front. A na froncie toczy się decydująca bitwa, w której kompania naszych bohaterów skazana jest na zagładę – z czego żołnierze zdają sobie sprawę, śląc do domu pożegnalne listy. Obrazy apokaliptycznych walk zostają uwiarygodnione przez napis, nadający im status paradokumentalnej rekonstrukcji: „Sceny ataku na sektor St-Mihel[17] były sfilmowane przy współpracy żołnierzy francuskich i amerykańskich, w szczególności 28. Dywizji

[16] Tak my dziś skłonni jesteśmy rozpoznawać figurę Gala w świetle popularnego cyklu utworów kultury masowej; w latach I wojny światowej francuska propaganda wojenna przywoływała (między innymi na plakatach) postać Wercyngetoryksa, wodza Galów

walczącego z Juliuszem Cezarem. „Gal” z filmu Gance’a ikonograficznie konotował ówczesnym widzem tę właśnie postać. Por. L. Véray, op.cit., s. 40.

[17] Taka nazwa figuruje na planszy. Dziś miejscowość ta nazywa się Saint-Mihiel.

amerykańskiej w miasteczkach d’Hatton-Chatel, Seicheprey i Mousec, rozślawnionych przez nią”. François uznaje, iż Jean, który go nie rozpoznał, oszalał, i rozkazuje noszowym wynieść go z pola walki. Wkrótce obaj, ciężko ranni, leżą w szpitalu polowym na sąsiednich łóżkach. Umierający Laurin podaje Diazowi rękę – uścisk dłoni żywego i martwego rozdziela dopiero lekarz. Po powrocie poety do rodzinnego miasteczka narracja filmu nie interesują dalsze losy bohaterów – ku rozczarowaniu i przerażeniu Édith poeta nie rozpoznaje dawnej ukochanej, wypytuje o sąsiadów, mówi jej o jakiejś tajemniczej misji, jaką mu powierzono. Sprasza na wieczór do domu Édith wszystkich mieszkańców Orneval i roztacza przed nimi wielką wizję, która – tak sugerują montaż, miseen-scène i napisy – zdaje się materializować przed oczyma słuchaczy. Wizja ta porusza wewnątrzdiegetyczne audytorium do łez, budzi ich przerażenie, skłania do rachunku sumienia i pokuty, a na koniec każe zastanawiać się nad jej ontycznym statusem – była zmateriałizowanym cudem czy też tylko omamem, urojeniem, hipnotyczną sugestią? „Czy śniliśmy?... Czy to jakaś potężna sugestia? W czyjej mocy byliśmy?” – napis ten przekazuje wątpliwości Édith, ale wyraża on zarazem niepokój całego audytorium, które w domu ukochanej zgromadził poeta[18].

Wizja ta w zasadzie wieńczy film i wydaje się centrum jego przesłania ideowego. Napis poprzedzający tę centralną, a zarazem kulminacyjną i przedostatnią sekwencję filmu, zapowiada „*Le Grand Soir*” (Wielki Wieczór). Wezwani do domu Laurinów mieszkańcy Orneval w „zasłuchaniu” i „zapatrzeniu” znieruchomieli naprzeciw Jeana, który w prorockim uniesieniu zaczyna snuć swą opowieść: „Tamtego wieczoru byłem na warcie na polu bitwy, wszyscy wasi zmarli tam byli... wszyscy wasi drodzy zmarli... wszyscy, wszyscy...”

Narracja filmu wizualizuje wizjonerskie obrazy poety: pole krzyży, wśród których stoi Jean Diaz, zmienia się nagle w pole usłane ciałami tych, których owe krzyże oznaczały. Jeden ze zmarłych (rozpoznamy w nim François Laurina) powstaje z martwych i woła: „Przyjaciele, nadeszła pora, by dowiedzieć się, czemu służyła wasza śmierć! Zobaczmy, czy kraj jest godny naszego poświęcenia: Zbudźcie się!...”



Il. 7. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Wielki Wieczór – poeta Jean Diaz wystylizowany na Apollinaire’a



Il. 8. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Zmartwychpowstanie François Laurina

[18] Mam nieodpartą wrażliwość, iż wzbudzona przez Jeana Diaza przed mieszkańcami miasteczka wizja pochodząca zmartwychwstałych poległych musiała zaainspirować zastanawiająco podobne sceny w filmach Fritza Langa, które powstały zaraz po pierwszym *Oskarżam* (1919): myślę tu o pochodzie zmarłych,

który widzi Dziewczyna w filmie *Zmęczona Śmierć* (*Der müde Tod*, 1921), oraz o fantomatycznej karawanie, jaką Sandor Weltmann wyczarowuje widzom filharmonii w filmie *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler. Zweiter Teil: Inferno – Ein Spiel von Menschen unserer Zeit*, 1922).



Il. 9. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Zmartwychpowstały François wzywa innych poległych do przebudzenia

„I zmarli posłuchali! Powiadam wam, posłuchali!...” – kontynuuje Jean, a narracja filmu wizualizuje pochód zmartwychwstałych ciał idący „ku widzom”, tak wewnątrz-, jak i zewnątrzdiegetycznym. „Mieli ciała pokryte ziemią i oczodoły pełne gwiazd. Przybywali niezliczeni zza horyzontu jak wezbrane fale” – tak ów pochód komentuje poeta-wizjoner.

Słowa Jeana „A tymczasem żywi maszerowali do muzyki” zuchwale ilustruje montaż równoległy, o charakterze zarazem montażu symultanicznego, jak i paralelnego ideowego: pochód zmarłych kontrpunktują

dokumentalne zdjęcia parady zwycięstwa armii francuskiej pod Łukiem Triumfalnym w Paryżu. Chwilę później *split-screen*, rozcięty wzdłuż osi horyzontalnej, ukazuje pochód zmartwychwstańców nad dokumentalnym obrazem parady zwycięstwa na – *nomen omen* – Polach Elizejskich.

„Nieznani polegli... wszyscy umarli... wszyscy wielcy zmarli... też maszerowali...” – komentuje ów obraz Jean. Jean opowiada o swej ucieczce przed niesamowitym pochodem, a jego słuchacze, którzy w przerażeniu próbują się wydostać z domu Édith, zostają przez niego powstrzymani. „Stójcie! Nie wyjdziecie, póki mnie nie wysłuchacie... Jeśli byliście wierni waszym poległym, nie macie się czego obawiać”. Jednak obecni mają się czego obawiać: jedną z kobiet Jean obwinia o złe prowadzenie się pod nieobecność męża, młodego mężczyźną o marnotrawienie majątku ojca, kilka innych osób o czerpanie „nikczemnych zysków ze śmierci waszych mężów, waszych braci, waszych synów” i „haniebne bogacenie się na wojnie”. Narracja wizualizująca te oskarżenia unaocznia widzom – ale i chyba słuchaczom Jeana – te niewątpliwe winy. Sześciokrotnie pada słowo, które jest tytułem filmu: „Oskarżam!”. Przaże-



Il. 10. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Poliwiżja – pochód zmartwychpowstałych żołnierzy ponad defiladą zwycięstwa w Paryżu

ni tą „kapitulą win” mieszkańcy Orneval jeszcze raz próbują wydostać się z domu Laurinów, ale zagradza im drogę zmaterializowany nagle pochód zmartwychwstałych poległych podążający na wprost nich. Zatrzymani uciekinierzy wycofują się z powrotem do domu, zapłakani i przerażeni klękają, przyjmują pokutne pozy i gesty, obserwując zmarłych przez drzwi i okno. W oknie ukazują się ojciec i mąż Édith. „Maria Lazare! François!” – woła przerażona bohaterka... Tymczasem po tym „objawieniu” zmarli zaczynają się tyłem wycofywać (ruch odwrócony). Ich bliscy chcą za nimi pobiec, ale znów powstrzymuje ich Jean Diaz. „Nie przysparzajcie im cierpienia, wywołując ich, pozwólcie im odejść. Widzicie, oni błagają, byście pozostali dzielni! Są szczęśliwi, że znowu was ujrzeli i powrócą do swego spokojnego snu, wiedząc, że nie na próżno poświęcili swe życie... Podejmą na nowo swe krzyże, które teraz stały się lżejsze” [19]. Zmarli odwracają się teraz od widzów,

[19] Przekład skomasowanego tekstu napisów z trzech kolejnych plansz.

a każdy z nich bierze na ramiona krzyż. Kamera obserwuje oddalający się w głąb kadru pochód, a obraz w coraz bardziej zmniejszającej się diafragmie irysowej stopniowo przechodzi w całkowitą czernią, aż diafragma irysowa ponownie otwiera się, ukazując jako jedyny przedmiot w obrazie krzyż z pleców kogoś ze zmartwychwstańców.

Ten finałowy obraz ewokuje oczywiście konotacje chrześcijańskie, podobnie zresztą jak sama idea zmartwychwstania ciał. Wielki Wieczór w domu Laurinów ma w takim kontekście coś z sądu ostatecznego, choć sam Jean Diaz przypomina raczej proroka w typie Jeremiasza czy Jana Chrzciciela niż Michała Archanioła. Słowo *J'accuse*, „oskarżam”, pojawia się w napisach od powrotu Jeana do rodzinnego miasta do finału Wielkiego Wieczoru aż dziewięć razy. Ostatni raz, kiedy po opuszczeniu domu przez mieszkańców miasteczka Édith spostrzeżga, jak prowadzona przez jej córeczkę dłoń poety wypisuje kredą na drzwiach szafy słowo *J'accuse*. To wtedy właśnie bohaterka uświadamia sobie nieodwoalną utratę ukochanego i jego pograżenie w szaleństwie.

Kogo i o co właściwie oskarża Jean Diaz, a tym samym Abel Gance, skoro jako artysta pełni on funkcję *porte parole* reżysera? Warto zwrócić uwagę na samą tę frazę: *J'accuse* – francuskiej publiczności A.D. 1919 musiała ona kojarzyć się jednoznacznie z tytułem słynnego listu otwartego Emila Zoli, opublikowanego 13 stycznia 1898 roku na łamach dziennika „L'Aurore”, który ujawnił mataczenie wojskowego aparatu sprawiedliwości w sprawie Dreyfusa, motywowane ukrytym antysemityzmem, tuszowaniem własnej nieudolności i błędów, i obroną źle pojętego „honoru armii”<sup>[20]</sup>. Gance, inaczej niż Zola, raczej nie oskarża armii, tym bardziej że do realizacji sekwencji batalistycznych i pochodu zmartwychwstałych poległych Gance uzyskał zezwolenie na udział w nich żołnierzy czynnych. W czołówce filmu tytułowy napis *J'ACCUSE* ułożony jest z ciał żołnierzy.

Do Zoli nawiązuje przede wszystkim częstotliwość użycia tej frazy, choć, inaczej niż w artykule pisarza, nie następują po niej imiona i nazwiska konkretnych oskarżonych. Rzucone niejako w próżnię słowo „oskarżam” (nie licząc czołówek wszystkich trzech części, pojawia się ono w całym filmie w sumie dwadzieścia razy) ilustrują obrazy przedstawiające „okropności wojny”: zniszczone miasta i domostwa, ciała poległych, oplakujące mężczyzn i kobiety. Na tle takich oto obrazów pojawia się to słowo w filmie po raz pierwszy, rzucone przez Jeana, który – jeszcze w cywilu – konfrontuje dochodzące doń wieści o rozmaitych nieszczęściach wojennych z sielskimi obrazami swych poematów. Narracja filmu ilustrowała wcześniej jego poetycki tom *Les Pacifiques* sek-



Il. 11. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Czołówka – tytuł filmu ułożony z ciał żołnierzy

[20] Słynny tekst Zoli przypominał ostatnio Roman Polański zarówno w fabule, jak i poprzez sam tytuł oryginalnego swego filmu traktującego o sprawie Drey-

fusa *Oficer i szpieg* (*J'accuse*, 2019). Polański nawiązuje wyłącznie do Zoli, z pewnością zaś nie do Gance'a.

wencją pięciu nieruchomych malowanych obrazów, przedstawiających sielskie obrazki wiejskie: pasterza owiec, siewcę, orkę, kobietę z chłopcem niosących chrust, rybaków niosących połów. Postacie ukazane były pod światło jako ciemne, konturowe sylwetki na tle wschodzącego czy zachodzącego słońca. Podobna sekwencja dwunastu, już niewątpliwie filmowych, obrazów o dużej fotogenii, ewokowała centralny poemat tomu, *Odę do Słońca*; kontrowe zdjęcia pod światło ukazywały morze, skały, nadmorskie sosny na klifach. Jeden z kadrów, z żaglówką na tle rozświetlonego zachodzącym czy wschodzącym słońcem morza, wydawał się niemal cytatem znanego obrazu Claude'a Moneta. W sekwencji ostatnich czterech ujęć ilustrujących *Odę* na sielskie, rozśonecznione krajobrazy nałożona była w podwójnej ekspozycji sylwetka Édith, radosnej, tańczącej, w jasnej sukience. Nie przytaczając słów poematów, narracja w ten sposób oddawała ich „treść” i „ducha”. Rozwiązanie to trzeba uznać za wręcz modelowe dla estetyki francuskiego impresjonizmu filmowego – a przecież *Oskarżam* (1919) to jedno z czołowych osiągnięć artystycznych tego nurtu. I w podobny sposób pełne grozy kadry ze zbombardowanymi budynkami, trupami na polu bitwy czy opłakującymi zmarłych kobietami ilustrują strumień świadomości poety, który – przerażony apokaliptycznymi zniszczeniami – „oskarża”. Po raz drugi Jean „oskarża” na wieść o wzięciu do niewoli i uprowadzeniu Édith. Na planszy napis kapitalikami *J'ACCUSE* utworzony jest ozdobnymi secesyjnymi literami, w których rozmaite kształty układa się ciało zniewolonej, skrupowanej więzami kobiety. Po tym oskarżeniu Diaz decyduje się wyruszyć na front wcześniej niż wyznaczała mu to mobilizacyjna kolejność. Kolejny raz Jean wypowiada oskarżenie w rodzinnym domu, do którego wrócił na wieść o chorobie matki. Urlopowany z frontu, zdążył jeszcze na prośbę matki odczytać-wyrecytować znane już nam z przekładu na filmowe obrazy swe „słoneczne” twory. Gdy matka w trakcie ich lektury-recytacji umiera, „zabierając do grobu jego świetliste strofy”, poeta postanawia dokończyć swój nieukończony hymn. „Ale nie znalazł nic ponad smutek zmierzchu, nawiedzanego przez słodkie widmo Édith” – mówi nam napis. Toteż owe „zmierzchowe” strofy narracja ilustruje mrocznymi, melancholijnymi krajobrazami, przedstawiającymi cmentarne cyprysy czy zimę, a „słodkie widmo” ukochanej w podwójnej ekspozycji snuje się po nich w ciemnych, żałobnych szatach. Narracja napisem na planszy, na który nałożony jest obraz tańca szkieletów, uogólnia śmierć Madame Diaz, czyniąc z niej, podobnie jak później z Édith, reprezentantkę kobiet-męczennic lat wojny: „Wojna zabiera tyleż matek, co i synów”. Nad ciałem martwej matki rzuca po raz trzeci swoje „Oskarżam!” A czwarty raz wypowie je jeszcze tego samego wieczoru, gdy przemoczona Édith wróci do domu z nieślubnym dzieckiem i opowie jemu oraz ojcu o zbiorowym jej zgwałceniu przez niemieckich żołnierzy (narracja dramatyczne wydarzenie zilustruje metonimicznie poprzez kadr, w którym ekspresjonistyczne olbrzymie trzy cienie żołdaków w charakterystycznych pruskich hełmach ze szpicem pochylają się nad kulącą się ze strachu na sianie bohaterką).

Wstrząśnięty Jean woła: „Oskarżam”, a narracja ponownie przedstawia nam secesyjne kapitaliki napisu *J'ACCUSE* utworzone przez rozmaite pozycje skrępowanej więzami kobiety; tym razem znajdują się one nad obrazem topielicy w białej sukni, ewokującej Ofelię.

Po raz piąty i ostatni przed Wielkim Wieczorem słowo *J'accuse* pojawia się podczas lekcji francuskiego dawanej przez Jeana małej Angéle. Pisać to właśnie słowo kredą na drzwiach szafy uczy poeta córkę Édith, prowadząc rękę dziewczynki. Scena ta znajdzie dramatyczny kontrapunkt na koniec Wielkiego Wieczoru, gdy to ręka Angéle prowadzić będzie podczas pisania *J'accuse* dłoń poety.

Wielki Wieczór to centralna, kulminacyjna i „najpotężniejsza” scena filmu, ale po niej następuje jeszcze finalna koda: *Lendemain*, „nastajutrz”. Jeanowi wpada w ręce rękopis jego poetyckiego tomu *Les Pacifiques*. Oszałały poeta wyrывa z zeszytu kartki, mnąc i drąc je w amoku, a napis dookreśla nam jego stan: „Żołnierz zabił w nim poetę i śmiał się z wariata, który kiedyś pisał swe wiersze o pokoju pod słońcem i o słodyczy życia”. Gdy promień słońca wpada do ciemnego pokoju, Jean gwałtownie zwraca się ku oknu i do słońca na niebie kieruje swą nową, pełną jadu i goryczy *Odę*. Co ciekawe, narracja filmu nawet nie próbuje tym razem wizualizować w impresjonistycznym stylu zawartości poematu, pokazując tylko na przemian Jeana wykrzykującego w emocjach wiersz przed oknem i plansze z kolejnymi partiami poematu. Warto może przytoczyć go tu *in extenso*, sumując tekst z kolejnych plansz:

Posłuchaj mnie choć trochę, słońce, zanim, zniknąwszy wśród umarłych, odejdę dziś wieczorem. I jeśli moja ręka przylgnie do ramy okna, to aby – gorzki karys! – miast umrzeć, być w miejscu, gdzie ci śpiewam. Niespłacone moje długi wobec ciebie. Oskarżam cię, że pomimo wspaniałości dnia ubrałoś ohydę w świetlistą szatę, idąc niewzruszenie twą niebieską drogą, nie drżąc ze zgrozy w swym majestacie. W śmierci przeklinam cię, Królu Straszliwej Nocy. Był sobie poeta, od festonów i astragali, roześmiany geniusz jaśniał w mym obliczu! Powróciłem, żołnierzu, posąg pijany i widmowy, z mego grobu; krzyczę, odsuwając płytę, jakby jęknęła sama ziemia. Wysłuchaj mnie w imię tych, których zwiódł twój splendor! Boisz się? Rumienisz się! Nazywam się Jean Diaz, ale zmieniłem mą Mużę. Moje niegdyś słodkie imię brzmi teraz: Oskarżam! I oskarżam ciebie, słońce... Oświetlasz straszliwą epopeję nieme, spokojne, bez wstrętu, jak okropna twarz z wyrwanym językiem, patrzysz na to z sadyzmem z twego lazurowego balkonu do samego końca!



Il. 12. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Metonimicznie ukazany gwałt niemieckich żołnierzy na Édith Laurin



Il. 13. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Oskarżenie zapisane alegoryczno-secesyjną czcionką nad „Ofelią”



Il. 14. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Lekcja francuskiego

Wykrzyczawszy poemat, poeta pada nieprzytomny, a wpadający przez okno do ciemnego wnętrza promień słońca oświetla jego leżące na podłodze ciało. Tym obrazem kończy się film.

Ton ody Jeana Diaza przypomina intensywnym słowotokiem poemat Guillaume'a Apollinaire'a *Strefa (Zone)*, a obraz słońca jako „okropnej twarzy z wyrwanym językiem” (*une face horrible à la langue Coupée*) ewokuje wspaniałą, niepokojącą pointę *Strefy*: „Żegnaj żegnaj/ Słońce szyjo ścięta” (*Adieu adieu/ Soleil cou coupé*). Skojarzenie jest chyba nieprzypadkowe. Znany powszechnie jest portret Apollinaire'a z okresu tuż przed jego śmiercią na hiszpankę, przedstawiający poetę z obandażowaną po wojennej ranie głową. Jean, który przed wojną i podczas niej nie nosił brody, po powrocie z wojny stylizowany został ewidentnie na Apollinaire'a właśnie poprzez charakterystyczną bródkę i obandażowaną głowę. W poetyckim świecie *Strefy*, w którym kalejdoskopowa nowoczesna rzeczywistość zachwiała wszystkimi systemami i wartościami, i w którym sens zdają się mieć jedynie fizyczne doznania, jako znak ocalenia i ostatnia deska ratunku wskazany jest Chrystus i chrześcijaństwo. Choć poemat Jeana wydaje się jeszcze bardziej obrazoburczy i pesymistyczny niż *Strefa*, wręcz nihilistyczny, to jednak w samym filmie Gance'a pointą najważniejszej sceny – pochodu zmartwychwstałych poległych podczas Wielkiego Wieczoru – jest właśnie krzyż, niewątpliwym emblematem zwycięskiego, zmartwychwstałego Chrystusa.

Powróćmy jednak do postawionego wcześniej pytania: kogo i o co właściwie oskarża Jean Diaz, a tym samym Abel Gance? Oczywiście, oskarżenie rzucone przez poetę Słońcu jest jedynie metaforą oskarżenia „naturalnego porządku rzeczy”, którego znakiem i gwarantem jest poniekąd słońce. Ale czy tym samym nie jest to oskarżenie Boga jako porządku tego stwórcy? Boga, który pozwala na masową śmierć, apokaliptyczne zniszczenia, niewyobrażalne cierpienia fizyczne i duchowe? Oczywiście, pytania te wrócą ze zdwojoną siłą po II wojnie światowej, której apokaliptyczny wymiar – co w 1919 roku mogło się wydawać nie do pomyślenia – znacznie przekroczy groźbę Wielkiej Wojny 1914–1918, jak wówczas nazywano **jedyną** dotąd wojnę światową. Wydaje się jednak, iż film i Gance nie czynią tego kroku, by oskarżyć Boga i chrześcijaństwo, skoro afirmują – mimo wszystko – krzyż. Nienazwane w oskarżeniu źródło zła jest jednak, jak sądzę, w paru scenach wskazane, a intuicje Gance'a zdają się współbrzmieć z teorią antropologiczną René Girarda, którego wszystkie w zasadzie prace traktują ciągle – choć za każdym razem równie fascynująco i odsłaniając coraz to nowe aspekty – o jednym: o tak zwanej mimetycznej przemocy w kulturach i społecznościach przed- i niechrześcijańskich, w każdym razie takich, które nie wpisały w swoje mechanizmy regulujące przykazań danych przez Jezusa. Nieuwewnętrzzenie zarówno przez jednostkę, jak i społeczności tych zasad prowadzi do eskalacji przemocy, wzajemnej wojny wszystkich ze wszystkimi (tak zwany kryzys mimetyczny) i do rozwiązania kryzysu poprzez jednoczącą społecz-



ność przemoc wobec innych: jakiegoś narodu, klasy społecznej, grupy czy jednostki, wskazanej jako winowajca i skazanej na bycie kozłem ofiarnym. Te nieodzowne dla uniknięcia kryzysu mimetycznego, dla niedopuszczenia do zapanowania władztwa szatana (Girard absolutnie serio, bez cudzysłowu, traktuje kategorię osobowego, metafizycznego zła), reguły, to: 1) rezygnacja z pożądanego tego, co posiadają lub czego pożądamy inni, i z dążenia do niepoohamowanego zaspokajania swych pragnień: materialnych, seksualnych, związanych ze społecznym statusem; 2) wyrzeczenie się dążenia do górowania czy panowania nad innymi; 3) wyrzeczenie się stosowania przemocy i wszelkiej siły wobec drugich, nawet pozornie uzasadnionej – jak na przykład w wypadku odpłaty za uczynione zło; 4) rezygnacja z kierowania się wyłącznie więziami partykularnymi – z własnym narodem, klasą, jakąś grupą, rodziną – na rzecz prymatu uniwersalnej więzi miłości z ludzkością i z każdym człowiekiem z osobna: „miłujcie nieprzyjacioły swoje”. Girard, analizując przekazy rozmaitych kultur (na przykład ich mity czy dokumenty historyczne) i wielkie dzieła literackie (Szekspira, Balzaca, Dostojewskiego, Prousta), oraz konfrontując je z przekazami staro- i nowotestamentowymi, ujawnia fundamentalną w historii ludzkości rolę chrześcijaństwa w zdemaskowaniu i częściowym przynajmniej powstrzymaniu mimetycznej przemocy<sup>[21]</sup>. Kultura porewolucyjnej Francji, choć z pewnością nie jest „przedchrześcijańska”, po wyrugowaniu z życia publicznego i państwowego wymiaru religijnego w procesie przymusowej laicyzacji chrześcijańska, przynajmniej w znacznej mierze, przed wybuchem I wojny światowej już nie była.

Historia małżeńskiego trójkąta, zajmująca tak wiele miejsca w sjużecie pierwszego *Oskarżam*, choć wydaje się „nie pasować” do antywojennej wymowy filmu, w kontekście koncepcji Girarda jest tu jednak jak najbardziej na miejscu. Trójkąt małżeński to na podstawowym mikropoziomie społecznym układ „trójkątnego pożądanego”; zmultiplikowany na poziomie ogólnospołecznym choćby poprzez rozluźnienie etyki seksualnej i unieważnianie więzi rodzinnych może generować wskazany przez Girarda „kryzys mimetyczny”. W filmowym trójkącie winny wydaje się brutalny François; być może jednak źródłem tej brutalności nie jest „charakter” Laurina, lecz impulsywne przy temperamencie cholerycznym kompensowanie sobie faktu, iż żona go nie kocha, a on – jako mąż – do tej miłości ma **prawo** (tak przynajmniej sądzi). Poprzez prawo nie można jednak zapewnić sobie czyjejś miłości, a brutalna reakcja powoduje tylko nienawiść Édith. W małżeństwie Laurinów dochodzi właśnie do „kryzysu mimetycznego” poprzez lawinowe narastanie niemiłości Édith – brutalności François – jej nienawi-

[21] Po polsku ukazało się już sporo prac Girarda. Wydaje mi się, że najlepszym wprowadzeniem w jego myśl jest blok materiałów w monograficznym numerze „Literatury na Świecie” 1983, nr 12 (149), a spośród książek: *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź

1987; *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001; *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, przeł. E. Burska, Warszawa 2002; *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Pleciński, Kraków 2019.

ści – jego coraz większego gniewu. Sytuację pogarsza „ten trzeci”, czyli Jean, mimo napomnień matki niepotrafiący wycofać się z pożądanego Édith. Jednoczesne pożądanie przez dwu mężczyzn tej samej kobiety musi zrodzić ich rywalizację i wzajemną niechęć, jeśli już nie nienawiść. Zazdrosny o żonę i możliwość jej romansowania podczas jego pobytu na froncie z „dekownikiem”, wysłał ją mściwie, ale też bezmyślnie, do swych rodziców w Alzacji, w region najzaciętszych walk, gdzie Édith rzeczywiście przejdzie gehennę. To chyba moment największego uprzedmiotowienia żony przez Laurina i największa krzywda, jaką jej wyrządził. François, choć przez frontowe wyrzeczenia i konieczność poświęcania się dla innych w znacznej mierze wyżył się swego brutalnego charakteru, nie może jednak zaakceptować rywala jako przełożonego – stąd jego ostentacyjne, narażające go na regulaminowe kary, lekceważenie oficerskiego statusu Diaza. Przełamuje się jednak i akceptuje go jako żołnierza i jako człowieka – a także jako mężczyznę, który kocha tę samą kobietę, co on – gdy odkrywa, iż wykonując za niego niebezpieczną misję nie tylko być może uratował mu życie, ale i sam naraził się na areszt za niesubordynację wobec rozkazu generała. Podczas urlopu François żona nie tylko nie zauważa jego przemiany na lepsze, ale nawet nie potrafi mu okazać najprostszego czułości, frontowemu weteranowi zapewne niezbędnej. Rodzi to w nim ponownie gniew, eksplodujący po odkryciu, iż Édith i Jean odgrywiają przed nim komedię co do tożsamości Angéle, gotowością zabicia rzekomego ojca dziecka – czyli Jeana. Dopiero przekonany niemieckim świadectwem urodzenia uspokaja się, ale wymusza na Jeanie oddalenie się od Édith. Jean aż z naddektkiem (być może wskutek poczucia winy) wypełnia ten warunek, zgłaszając się na front jako prosty szeregowiec pod rozkazy rywala. Wzruszony tą wielkodusznością François nie tylko zachęca żonę i Jeana do pocałunku przed ich wspólnym wymarszem na front, ale w okopach roztacza nad Diazem czujną opiekę. Zauważywszy szaleństwo Jeana (poeta, nie rozpoznawszy Laurina, wyznał mu, iż w tajemnicy przed nim wysłał do Édith serię listów), rozkazuje noszowym wynieść go z pola walki, na którym sam odniesie śmiertelne rany. Próby zaniechania mimetycznej przemocy oraz przerwania spirali niechęci, zazdrości i gwałtowności w trójkącie małżeńskim Laurinów i Jeana Diaza, nie udają się z racji „niezgrania w czasie” (*bad timing*) dobrej woli i wyrzeczeń każdej ze stron, toteż do końca trójkąt ten pozostaje nierozwiązanym węzłem gordyjskim (i po gordyjsku zostaje przecięty – śmiercią męża i szaleństwem kochanka).

Pożądanie mimetyczne na makropoziomie – międzynarodowych podmiotów takich jak państwa – grozi konfliktami wojennymi i rozpętaaniem kryzysu na skalę globalną. W relacjach francusko-niemieckich rolę tego nieszczęsnego przedmiotu pożądanego spełniły dwie francuskie prowincje, Alzacja i Lotaryngia. Utracone przez Francję na rzecz nowo powstałego Cesarstwa Niemieckiego po przegranej wojnie francusko-pruskiej 1870–1871 przyczyniły się do nasilenia przed I wojną światową we Francji nastrojów rewanżystowskich i buńczucznych za-

powiedzi ich odebrania. Co, rzecz jasna, powodowało kontrakcję sąsiedniego mocarstwa, jego zbrojenia, militarne sojusze i antyfrancuską propagandę. Entuzjazm Francuzów 2 sierpnia 1914 na wieść o wypowiedzeniu Niemcom wojny i powszechnej mobilizacji został w filmie Gance'a zobrazowany przez euforię, jaka ogarnia tego dnia prowansalskie miasteczko Orneval, gdy wiwatujący tłum towarzyszy mężczyznom zgłaszającym się do punktów mobilizacyjnych. François woła „Nareszcie!”, jakby rad, że w wojnie znajdzie ujście dla swych brutalnych instynktów, a ojciec Édith, Maria Lazare, weteran przegranej wojny roku 1870, nie może tej nowej wojny się doczekać, by odbić wreszcie utracone Alzację i Lotaryngię. Mapę z zaznaczonymi czarno obiema prowincjami ojciec Édith nieustannie kontempluje i prowadzi na niej wraz z innymi weteranami „zwycięskie” kampanie.

Zestawiając dramatyczne walki na froncie z przesuwaniem chorągiewek na mapie przez grono starszych panów, narracja filmu pozwala sobie na gorzką ironię, wzmocniwszy ją takim oto napisem: „Tymczasem na froncie domowym weterani wygrywali każdą bitwę”. Ten „front domowy” załame się, gdy podczas jednej z jego „kampanii” starszy pan otrzyma telegram z informacjami o uprowadzeniu córki przez wroga i o tym, iż to wróg, a nie „nasi”, poczynił postępy na froncie, wdzierając się na francuskie terytorium.

W dniu wybuchu wojny małe dzieci nic o niej nie wiedzą. Dziewczynka, pytana, co to jest wojna, odpowiada: „Nie wiem”. W roku 1918 dzieci w wojnę się bawią: biorą jeńców, nakładając przepaskę na oczy, urządzają egzekucję „wroga”, a może „szpiega”, przeganiają „Prusaka”.

Rolę kozła ofiarnego (to mechanizm wszechstronnie w pracach Girarda zanalizowany) pełni trzyletnia Angéle. Z nałożonym na jej małą główkę wziętym skądś przez dzieci hełmem niemieckiego żołnierza odgrywa narzuconą jej przez starsze i silniejsze dzieci rolę „wroga”, „jeńca”, „Prusaka”, będąc zresztą przy tym popychana i szturchana. Być może dzieci narzuciły jej tę rolę, wiedząc o jej pochodzeniu. Dziewczynka w końcu w niemieckim hełmie trafia z płaczem do matki. Ta zdejmuje fatalny rekwizyt, a Angéle wkrótce wrzuca hełm do ognia i z satysfakcją patrzy, jak płonie.

Pomimo takich scen, jak wskazane powyżej, pierwsze *Oskarżam* nie osiąga wymiaru nieskażonego perspektywą narodową uniwersalnie pacyfistycznego przesłania. Gance, afirmując ustami filmowego poety-proroka figurę alegorycznego Gala i unaoczniając, choćby tylko metonimicznie, zbiorowy gwałt niemieckich żołnierzy na Francuzce, pozostał do



Il. 15. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). Alzacja i Lotaryngia na mapie Marii Lazare'a



Il. 16. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). 1918 – Zabawa w wojnę



Il. 17. Kadr z filmu *Oskarżam* (1919). „Mała Prusaczka” – 3-letnia Angéle jako kozioł ofiarny zabawy w wojnę

końca patriotą francuskim. Jak ujął to monografista Gance'a: „Paradoks *Oskarżam* polega na fakcie, iż choć poprzez pokazywanie grozy wojny wolał ów film o pokój, to jednocześnie przypominał narodowi, iż pokój nie mógł być osiągnięty, póki Niemcy nie zostały pokonane, gdyż poprzez atak na Francję i jej wartości stworzyły zagrożenie dla całej cywilizacji” [22]. I to dlatego narracja filmu wydaje się aprobeować słowa wypowiedziane przez François do Édith, gdy pod koniec części II wyruszają z Jeanem na front: „To konieczne, byśmy skończyli tę wojnę, bądź dzielna!”

Gdy w finale Wielkiego Wieczoru ręka małej Angéle prowadziła Jeanowi dłoń z kredą, napis dopowiada: „Dziecko znów nauczyło pisać poetę słowo swego życia”. I jest to „słowo życia” nie tylko Jeana Diaza, ale i samego reżysera, jeśli uwzględnimy tematyczną obsesję Gance'a na przestrzeni czterdziestu lat jego twórczości. A gdy uwzględnić rozmaite funkcje i role, jakie pełnią *porte paroles* artysty w kolejnych filmach, to w pierwszym *Oskarżam* jest to rola starotestamentowego proroka, wygłaszającego niczym Jeremiasz tyrady przeciwko pełnemu zła światu, w kolejnych zaś dominują funkcje mesjańska i prometejska, transcendentnego i świeckiego zbawienia świata. W filmie *Koniec świata* są one rozdzielone na dwóch braci Novalic, Jeana i Martiala. Jean Novalic to poeta i aktor – tuż przed swym ostatecznym popadnięciem w szaleństwo głosi konieczność naprawy moralnej świata, „gdyż czas jest już bliski”. Mesjańskość Jeana ujawnia się już w prologu filmu, którym widzimy go w roli ukrzyżowanego Chrystusa w wystawionym w kościele pasyjnym misterium wielkanocnym. A Jeana-Chrystusa gra nie kto inny jak Abel Gance. Brat poety-aktora, Martial, jest naukowcem, jednocześnie astronomem, fizykiem i chemikiem. Odkrywa on lecącą ku Ziemi kometę, toteż jego *memento mori* dla szykującej się do kolejnej wojny ludzkości przybiera postać komunikatu o nieuchronnej fizycznej zagładzie planety. Spektakularność i apokaliptyczność zagrożenia rodzi w ludziach na całym świecie skrajne reakcje – jedni przyjmują postawy pokutne i skłaniają się ku mistycyzmowi, inni, chyba liczniejsi, popadają w orgiastyczne folgowanie wszelkim żądzom i zachciankom, póki jeszcze świat trwa. Giełdy ogarnia szaleństwo, tłumy w panice uciekają nie wiadomo dokąd, płoną miasta, niszczone przez odpryski komety, wzbierają oceany. Ale Martial swymi działaniami wobec nadchodzącej katastrofy powstrzymuje wyścig zbrojeń, udaremnia wybuch wojny i skłania część ludzkości do zjednoczenia wobec wspólnego zagrożenia. Gdy ostatecznie okazuje się, iż choć kometa przeleciała blisko Ziemi i dokonała na niej ogromnych spustoszeń, ale jednak definitywnie jej nie zniszczyła, z inicjatywy Martiala na pełnej zgliszcz i ruin planecie powstają Stany Zjednoczone Ludzkości. Moralna i polityczna, duchowa i świecka zarazem, odnowa ludzkości, to zadanie rozpisane zostało na postaci dwóch braci, z których każdy, w innym aspekcie, jest niewątpliwym *alter ego* reżysera.

[22] L. Véray, op.cit., s. 41. Zapewne też przez ten paradoks w Niemczech film został uznany za antyniemiecki i szybko zdjęty z niemieckich ekranów.

Mesjanizm i prometeizm, rozdzielone na braci Novalic, zjednoczą się ze sobą w postaci Jeana Diaza, bohatera drugiego *Oskarżam* z roku 1937. Nie przypadkiem rolę tę gra Victor Francen, odtwórca roli Martiala w *Końcu świata*, co czyni z niego poniekąd kontynuację tamtej postaci. Zresztą w kontekście całego filmu, mimo swego imienia i nazwiska, Jean Diaz A.D. 1937 istotnie jawi się raczej jako nowy Martial Novalic niż ponowny awatar Jeana Diaza z pierwszego *Oskarżam*. A mimo tego samego tytułu drugie *Oskarżam* nie jest w żadnym wypadku remakiem pierwszego. Jest też w odmiennym kontekście estetycznym (zanik impresjonizmu filmowego, który już kilka lat wcześniej wyczerpał możliwości swej stylistyki; nieprzystawalność trybu alegorycznego kina niemego wobec dominującego w kinie dźwiękowym kreowania znaczeń przez słowo) i produkcyjnym (dużo bardziej podrzędna pozycja reżysera przy znacznie wyższych kosztach realizacji filmu dźwiękowego), filmem artystycznie znacznie mniej udanym. Trzeba jednak przyznać, iż niezmałcony koniecznością patriotycznej deklaratywności wobec dramatów ofiar i weteranów tuż zakończonej wojny, i mniej przysłonięty fabularnymi perypetiami miłosnego trójkąta (choć nie do końca wyeliminowanymi), uniwersalny pacyfizm drugiego *Oskarżam* wybrzmiewa znacznie czyściej.

O ile film z roku 1919 rozpoczynał się w przededniu wojny, a finał miał tuż po jej zakończeniu, obejmując akcją lata 1914–1918, to ów „nie-remake” o tym samym tytule rozpoczyna się tuż przed zawieszeniem broni, w listopadzie 1918 roku, a zasadnicza część akcji dzieje się około 18–19 lat później, współcześnie do realizacji filmu (ukończony w roku 1937, premierę miał w styczniu 1938). W Chattanooga nieopodal Verdun, gdzie wciąż trwają zaciekle walki i nieustanny wzajemny ostrzał artylerii, stacjonuje kompania Jeana Diaza i François Laurina.

Żołnierze z niepokojem oczekują, czy nie zostaną wyznaczeni do patrolu zwiadowczego – poza Diazem, któremu kiedyś udało się wrócić żywym, nikt nigdy z patrolu nie powrócił. Mimo przekonującego świadectwa Jeana, iż zwiad nie ma sensu, oficer łącznikowy Henri Chimay nie ryzykuje niewykonania nieprzemyślanego rozkazu dowództwa i wylosowana dwunastka (jest w niej François) wyrusza po niemal pewną śmierć. Dołącza do niej Diaz, zastępując na ochotnika ojca czworga dzieci. Wkrótce capstrzyk obwieszcza zawieszenie broni i koniec wojny.

Słyszycie go z radością jeden z żołnierzy patrolu, Gilles Tenant. Ranny, nie może jednak wydostać się z błotnistego leja. Bezskutecznie wołając o pomoc, znajduje w końcu śmierć w błocie. Jego ciało nigdy nie zostanie odnalezione, śmierć nie będzie potwierdzona,



Il. 18. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Pieńko ostatnich walk



Il. 19. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Capstrzyk na zawieszenie broni i koniec działań wojennych



Il. 20. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Gilles Tenant w błotnistej pułapce



Il. 21. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Radość z zakończenia wojny



Il. 22. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Powrót ostatniego patrolu

a kochająca go okopowa piosenkarka Flo, czekając na niego, nigdy nie opuści okolic Verdun.

Na tle wiatatów i radosnych śpiewów żołnierzy dobiegających z rynku miasteczka i z kantyny nieopodal, odbywa się pogrzeb uczestników patrolu, ostatnich, bezsensownych ofiar wojny.

Przygnębienie i rozpacz ich dowódcy i kolegów z oddziału ustępuje radości, gdy okazuje się, iż Diaz jednak przeżył – dzięki jękom wydawanym przez ranego Jeana wydobywają go spod całunu tuż przed pochówkiem. Jean zmartwychwstaje po raz drugi.

Ta pierwsza sekwencja końca wojny, zajmująca około 33 minuty trwającej 116 minut całości, jest najlepsza artystycznie i najmocniejsza w całym filmie. Zaczyna się od obrazu ukrzyżowanego Chrystusa do góry nogami – zbombardowany krzyż zwałił się na miejską fontannę, przez co jej misa przypomina raczej sprofanowaną chrzcielnicę.

Żołnierze zmywają w niej z rąk błoto okopów, opłukują w niej skrwawione bagnety, a jeden desperat, mimo ostrzeżenia o niezdatności do spożycia, pije z niej wodę.

W kadzi fontanny-chrzcielnicy utonął biały gołąb – żołnierze zaciekle kłócą się o prawo do jego własności, a tym samym do spożycia go. Ucina sprawę Jean, zabierając ptaka i sprawiając mu pochówek.

Na pytanie François, który szuka swego rywala, słyszy on odpowiedź, iż Jean „grzebie gołąbka pokoju” [23].

Flo, okopowa artystka, śpiewa żołnierzom piosenkę *Une femme* (no bo tego właśnie im trzeba), a frywolny tekst i radosny refren kontrpunktują obrazy strzelających dział i odgłosy rozrywanych pocisków oraz przerywanie występu, gdy Flo i jej rozpaleni słuchacze kulą się przed odłamkami i odpryskami osuwających się ścian. Ta sama piosenka rozbrzmiewać będzie w oddali podczas pogrzebu uczestników patrolu.

Najbardziej jednak szokuje śmierć nieszczęsnego Gillesa Tenanta, który mógłby przeżyć, gdyby ktoś wyciągnął go z feralnego leja, w którego błoto coraz bardziej się zapadał. Obraz jego pogrążonego w mazi ciała naracja przywołuje raz jeszcze w niebywałej sekwencji montażowej zestawiającej defiladę zwycięstwa pod Łukiem Triumfalnym z obrazami

[23] Zatem wbrew temu, co się powszechnie sądzi, to nie Picasso wymyślił „gołąbka pokoju” na komunistycznym wrocławskim Kongresie Pokoju w roku 1948, skoro film powstał 11 lat wcześniej. Gance odwołuje się do starodawnej biblijnej symboliki gołębia

jako znaku przymierza między narodami – choć raczej ironicznie, skoro ptak jest martwy, skrwawiony i utopiony, pod figurą zwisającego głową w dół odwróconego Chrystusa.

poległych na polach bitew Wielkiej Wojny. Gance zuchwale przeplata materiały kronikalne ze scenkami inscenizowanymi (jak np. śmierć Tenanta), dając za podkład refren *Marsylianki: Aux armes, citoyens, / Formez vos bataillons! / Marchons! Marchons! / Qu'un sang impur / Abreuve nos sillons* („Do broni, bracia dziś! / Zewrzyjcie szyki wraz! / I marsz, i marsz! / By ziemię krwią/ napoić, przyszedł czas!”[24]). Użycie w taki sposób francuskiego hymnu, iż porywający patos muzyki i śpiewu zostaje obezwładniony niemal dosłowną ilustracją treści (a okazuje się ona potworna), rodzi efekt głęboko gorzkiej ironii, dystansującej od wszelkiego patriotyzmu, co mocno odróżnia *J'accuse A.D. 1937* od filmu z roku 1919. Ale tym samym pacyfizm przesłania tej pierwszej sekwencji filmu wydaje się niczym już niezakłócony. Współgra on zresztą znakomicie z następującą po czołówce dedykacją: „Dedykuję ten film wszystkim poległym w wojnie jutra, którzy niewątpliwie oglądając go będą ze sceptycyzmem, bez rozpoznania, że to obraz ich samych. Abel Gance”. A także z czołówką filmu, której napisy i nazwiska realizatorów wydają się umieszczone na ogromnym cokole Ossuarium Douaumont – monumentu wzniesionego na znajdującym się nieopodal Verdun największym cmentarzu żołnierzy obu stron konfliktu poległych w tej niekończącej się najdłuższej bitwie I wojny światowej.

Niestety, potężne wrażenie, jakie wywołuje sekwencja końca wojny, zostaje osłabione przez powojenne perypetie fabularne. Jean, wróciwszy do rodzinnego miasta, odrzucił miłość Édith Laurin, pomny na przyrzeczenie dane poległemu *François*, iż nie skorzysta z jego śmierci, by zająć jego miejsce u boku jego żony. Dzięki protekcji i finansom właściciela przy hucie w St-Paul-de-Vence tworzy laboratorium, w którym pracuje nad „niezniszczalnym” szklanym pancerzem, mającym chronić żołnierzy ewentualnej wojny. Ale chcąc być niezależnym, wynosi się z rodzinnej Prowansji i „atelier”, w którym kontynuuje prace dla huty, przenosi pod Verdun (jest w nim niewielki piec do wypalania szkła, a w skromnym mieszkanku obok poczesne miejsce zajmuje krzyż ułożony z fotografii jego poległych towarzyszy broni). Nad ich grobami przysięga im, iż uczyni wszystko, by nie dopuścić do wybuchu kolejnej wojny. Po szesnastu latach Jean przyjeżdża do St-Paul-de-Vence, gdzie po śmierci dotychczasowego właściciela huty obejmuje jego spadkobierca, Henri Chimay, przez Jeana obwiniany w duszy za śmierć



Il. 23. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Świat na opak



Il. 24. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Umywanie rąk i bagnetów



Il. 25. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Gołąbek pokoju

[24] Przekład Edwarda Porębowicza.



Il. 26. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). *Une femme* – okopowy przebój w wykonaniu Flo

kolegów. Chimay chce kontynuować współpracę nad „szklanym pancernem”, ale Diaz jej odmawia, widząc promilitarne zapędy nowego właściciela i zbijanie na zbrojeniach kapitału politycznego. W rozmowie z Chimayem i jego zwolennikami po wiecu, na który ostentacyjnie nie przyszedł, Diaz zaczyna **oskarżać**. „Kogo pan oskarża,? Tych, którzy wygrali wojnę?” – pyta polityk-przemysłowiec. Jean odpowiada tyradą:

Nie, nie oskarżam tych, którzy wygrali wojnę. Oskarżam wczorajszą wojnę, iż stworzyła dzisiejszą Europę. I oskarżam wojnę jutra, iż przygotowuje Europy zniszczenie. Oskarżam ludzkość, iż nie wyciągnęła lekcji z ostatniego kataklizmu i czeka ze złożonymi rękami na następną wojnę. Oskarżam beztroskich, krótkowzrocznych, egoistów, iż pozwolili Europie się podzielić, zamiast budować trwałe przymierze. I oskarżam ludzi dnia dzisiejszego, iż nie tylko nie rozumieją, ale i szydzą, gdy przypomnieć im najpiękniejsze słowa na tej ziemi: miłujcie się nawzajem. I oskarżam tych samych ludzi o ignorowanie milionów głosów poległych w wojnie, którzy wołają do nas już od 20 lat: Stop! Idziecie tą samą straszną ścieżką.

Chimay oponuje, mówiąc, iż nie idą tą samą ścieżką, a idea nowej wojny ich przeraża. „By przeżyć, trzeba walczyć i zwyciężyć” – mówi przemysłowiec. Jean się sprzeciwia: „Nie! By żyć, trzeba kochać!”. Stronnik polityka woła: „Ale nie zmienia to faktu, iż Francji trzeba przywódcy!”. Tonem proroka Diaz odpowiada: „Ale światu trzeba szukać serca”. Tyrada Jeana jest oczywistą apoteozą chrześcijaństwa i odpowiedzią na odejście od jego wartości, którego emblematem była otwierająca film figura odwróconego głową w dół Chrystusa, a alegorycznym wyrazem biały gołąb utopiony w wodzie skażonej i skrwawionej żołnierskimi bagnietami. Pointa tej tyrady niepokojąco jednak też przypomina słowa Marii-kaznodziejki z *Metropolis* (1926) Fritza Langa, iż „pośrednikiem między rękoma a mózgiem musi być serce”: to pseudochrześcijańskie przesłanie nawoływało w gruncie rzeczy do biernego niesprzeciwiania się złu nawet w kontekście skrajnie niesprawiedliwego systemu ekonomicznego i represyjnego porządku w systemie totalitarnym, co postawą chrześcijańską zgoła nie jest. Radykalny pacyfizm nie jest bowiem receptą na pokój, gdy totalitarne państwa, jak Trzecia Rzesza, stalinowski Związek Sowiecki, Włochy Mussoliniego czy Japonia generałów wprowadzają represyjne prawa, na potęgę się remilitaryzują i niedwuznacznie grożą państwom ościennym. A przecież w takim właśnie kontekście politycznym miała miejsce premiera filmu w styczniu 1938 roku – nie dziwne więc, iż mimo bardzo silnych tendencji pacyfistycznych w ówczesnej Francji i licznych pacyfistyczno-kombatantkich organizacji, jak chociażby współpracujący przy realizacji filmu „ludzie bez twarzy” pułkownika Picota, apel Jeana Diaza (czytaj: Abła Gance’a) pozostał A.D. 1938 wołaniem na puszczy.

Komplikacje zachodzą też w wątkach osobistych. Trójkąt w innej konfiguracji odżywa, gdy Hélène, dorosła już córka Édith i François,



wyznaje matce, iż kocha Jeana Diaza. Ten ostatni wciąż tak naprawdę kocha Édith, ale pomny swej obietnicy zachowuje nieodmienny dystans; jednak wobec niemożności związania się z ukochaną, nie stroni od uczucia Héléne i nie odrzuca jej jednoznacznie, prawdopodobnie przez uczucie do córki zapośredniczając i kompensując sobie pożądanie matki. Jest w tej relacji, choćby z racji różnicy wieku i faktu, iż to córka Édith, coś „edypalnego”, wręcz kazirodczego, a sam ten wątek wydaje się w pacyfistycznym dziele niesmaczny i nie na miejscu<sup>[25]</sup>. Ostatecznie jednak to Henri Chimay, zamożny i stateczny, okaże się wybrankiem Héléne, dopełniając swą osobą do czworokąta geometryczną figurę miłosną.

Jean tymczasem stopniowo przeobraża się w proroka, a poniekąd także w figurę mesjańską. Spotkawszy koło Verdun piosenkarkę Flo, rozpamiętującą nie tylko Gillesa Tenanta, ale i wszystkich poległych żołnierzy, których bawiła na froncie, uświadamia sobie, że musi być, jak i ona, strażnikiem pamięci, ale też i kimś więcej: kimś, kto jakąś transcendentną mocą, prowadzony przez duchy zmarłych, zapobieże kolejnej wojnie. W burzliwą noc, która dla niego jest jakąś „nocą ciemną” w aspekcie mistycznym, nocą próby i przesilenia duchowego, ponosi jednak porażkę. Po powrocie do St-Paul-de-Vence jest przez Édith, Héléne i Henriego Chimay traktowany jak szaleniec i oddany pod kuratelę psychiatry. Prorocki atak gniewu ogarnia go, gdy odkrywa, iż Chimay wdrożył do produkcji opracowany przez niego „szklany pancerz”, otrzymał za to państwową nagrodę i zarobił na tym wielkie pieniądze. A komunikaty radiowe i krzykliwe nagłówki gazet powiadają o powszechnej mobilizacji w różnych krajach i nieuchronnej już wojnie (sekwencja „przedwojennej gorączki” wykorzystuje przy użyciu błyskotliwego montażu materiały kronikalne z epoki). Diaz wraca do Verdun, a ściślej – do Douaumont, by pod Ossuarium Wielkiej Wojny dokonać w apokaliptyczną noc swego wielkiego dzieła. O ile pochód zmarłych w pierwszym *Oskarżam* był wydarzeniem niesamowitym, ale jednak tylko lokalnym, dotyczącym w Wielki Wieczór jedynie społeczność prowansalskiego miasteczka, to to, czego dokonuje Jean Diaz w drugim filmie, w swą Wielką Noc Ciemną, ogarnia już cały świat i ma iście apokaliptyczny wymiar. Gwałtowna burza nad cmentarzem wojennym w Douaumont-Verdun wydaje się ogarniać cały świat, ptaki i leśne zwierzęta uciekają gdzieś w popłochu, więdną kwiaty... Wszystko to ma posmak czegoś olbrzymiego, wszechświatowego i eschatologicznego jak sąd ostateczny. Jean wzywa najpierw, by powstali z martwych polegli koledzy z jego oddziału, później zaś woła w trzech językach, po francusku, angielsku i niemiecku, wszystkich żołnierzy poległych w nieskończeniu długich zmaganiach pod Verdun, których szczątki spoczęły na olbrzymim cmentarzysku Douaumont. Zmarli,

[25] Nie pierwszy raz takie skandaliczne pożądanie pojawia się w twórczości Gance’a – trzeba tu przypomnieć fatalną miłość maszynisty Sisifa i jego syna

do ich przybranej córki/siostry w *Kole udreki* (1922). Zwraca też na to uwagę L. Véray, op.cit., s. 81-82.



Il. 27. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Zmartwychpowstawanie



Il. 28. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Jean Diaz wzywa poległych



Il. 29. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Ludzkość w panice

posłuszni wezwaniu, powstają z grobów, przyoblekają na powrót w ciała szkielety i, ukazani w wielokrotnych ekspozycjach, idą naprzód ku widzowi.

Później Jean wzywa poległych na frontach Wielkiej Wojny żołnierzy wszystkich formacji – marynarzy, lotników, piechurów, artylerzystów, kawalerzystów.

Na świecie wybucha panika: ludność ucieka w popłochu przed pochodami zmartwychwstańców, przerażona tym bardziej, iż na czele marszów znajdują się „ludzie bez twarzy”. Sekwencje apokaliptycznej paniki Gance stworzył, wplatając w materiały kronikalne i nowo nakręcone obszerny materiał filmowy ze swego katastroficznego filmu *Koniec świata* (1931) – i kto wie, czy owe fragmenty nie wypadły tu lepiej i mocniej niż w pierwowzorze.

Panika ogarnia też armie: mobilizacja przed nadchodzącą wojną okazuje się ostatecznie totalną demobilizacją i rozsypką wszystkich możliwych wojsk, których żołnierze uciekają w takim samym popłochu jak cywile. Jean Diaz osiąga swój obiecany poległym towarzyszom broni cel: udaremnia wybuch nadchodzącej wojny. Pouczona w tak widowiskowy sposób przez ingerencję sił transcendentnych ludzkość powołuje Stany Zjednoczone Ludzkości, na których inauguracyjnym zgromadzeniu płomienne

przemówienie o konieczności powszechnego rozbrojenia wygłasza nie kto inny, jak... Henri Chimay:

Są momenty w historii ludzkości, kiedy szok, głęboki wstrząs, który przenika społeczeństwo do samych trzewi, nakłania natychmiast i od razu do przemiany wszelkich stosunków. Taki moment nadszedł. Zmarli polegli w naszych miastach, na naszych polach, są wszędzie wokół nas, w nas samych, czekając, aż żywi zaczną działać tak, jak my właśnie działamy. Zakaz wojny, wszystkich wojen. Rozkazem Powszechnych Stanów Generalnych wojna jest formalnie zniesiona. Powszechne rozbrojenie zostało jednogłośnie przyjęte. Wojna jest już martwa. A świat doznał odnowy.

To zgromadzenie i te deklaracje to niewątpliwy triumf Jeana Diaza, ale czy fakt, iż wygłasza je dotychczasowy producent uzbrojenia, jest też aby triumfem szalonego proroka, czy może gorzką ironią? W samym finale odwróceniu od nas polegli wracają do Ossuarium Douaumont, by po zakończeniu swej misji przestrogi dla żywych ponownie spocząć w grobach. Poruszeni świadkowie tego odwrotu przyklękają w nabożnej czci.

Mimo porażających skalą scen masowych, rewelacyjnego montażu, sugestywnych obrazów, film nie jest ani merytorycznym, ani artystycznym sukcesem Abła Gance'a. O ile zapada w pamięć pierw-

sze pół godziny, gdzie pacyfistycznemu przesłaniu świetnie służą ukazanie okropności wojny i dramatu bezsensownej, niepotrzebnej śmierci bohaterów tuż przed zawieszeniem broni, oraz wieloznaczne, niedopowiedziane i niepokojące obrazy, to psują wrażenie retoryka płomiennych tyrad Jeana z jej niedobrym patosem, ryzykowność konceptu „mesjańskiej mocy” Jeana Diaza (nie do pogodzenia z chrześcijaństwem, które skądinąd wydaje się dla Gance’a aksjologiczną podstawą) i nieprzystawalność chrześcijańskiej symboliki i ikonografii do świecko-lewicowej wizji zjednoczonej ludzkości jutra niczym z jakiejś sowieckiej utopii. Wielki wizjoner wypuścił więc w roku 1938 dzieło nie tylko „nie na czasie”, ale i skażone nierozwiązywalnymi sprzecznościami ideowymi, które niko- go swą apokaliptyczną metafizyką nie zdołało do pacyfizmu przekonać.

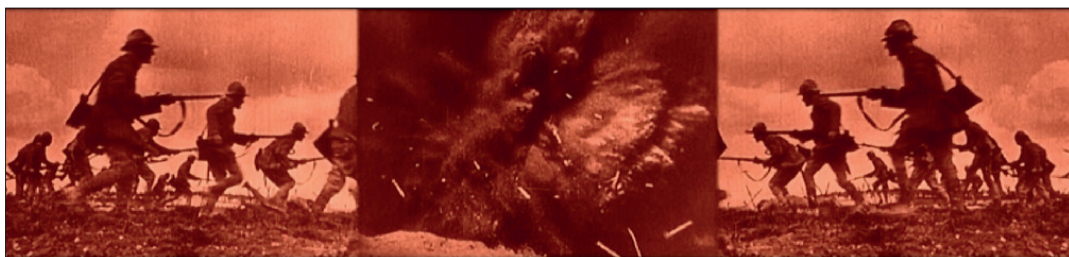


Il. 30. Kadr z filmu *Oskarżam* (1937). Stany Zjednoczone Ludzkości

Drugie *Oskarżam* posłużyło jednak jako podstawa do wielkiego artystyczno-technicznego eksperymentu, jakim jest *J'accuse* 1956. Gance nie nakręcił nowego filmu – dzieło z roku 1937 zostało mocno skrócone, przemontowane i przystosowane do szczególnego systemu projekcji z użyciem trzech równoległych projektorów, rzutujących obraz na olbrzymi ekran o proporcjach trzech horyzontalnie ustawionych koło siebie ekranów o tradycyjnym formacie 4:3, co w efekcie tworzyło jeden wielki superpanoramiczny obraz o proporcjach mniej więcej 4:1. Gance, już w 1927 roku, realizując *Napoleona*, myślał o kinie, które superpanoramicznym formatem ekranu wciągałoby sensorycznie widza w świat przedstawiony niczym popularne na przełomie XIX i XX wieku malarskie panoramy, dlatego też niektóre sekwencje swego arcydzieła z 1927 roku, przeznaczone do „tryptykowego” finału, realizował z trzech horyzontalnie ustawionych kamer. Oczywiście seanse *Napoleona* wymagały szczególnych obiektów z ogromnym ekranem, gdzie można by film pokazywać. W roku 1927 odbyły się one tylko w ośmiu europejskich miastach i zostały dość szybko zarzucone, gdyż producentów, dystrybutorów, kinarzy i publiczność bardziej interesowała inna „sensacja dnia” – filmy „mówione” (*talkies*). Gance ponownie postanowił przystąpić do eksperymentów z rozszerzonym formatem ekranu, reaktywując drugą wersję *Oskarżam*. W opracowaniu systemu projekcji nazwanego Magirama wielce wspomogła go pochodząca z Argentyny dziennikarka Nelly Kaplan – i to jej nazwisko jako współrealizatora filmu widnieje obok nazwiska Gance’a w czołówce *J'accuse* 1956. Projekcje filmu miały miejsce w przystosowanym do nich Studio 28 na Montmartre przez około 2 lata, począwszy od grudnia 1956 roku, a po roku 1958 definitywnie ustały. Gance miał nadzieję, iż w dobie wprowadzania w kinie światowym systemów szerokoekranowych projekcji, jak Cinerama czy CinemaScope, jego Magirama może podbić świat. Z tą nadzieją prezentował *Oskarżam 3* na festiwalu filmowym, będącym jednym z wydarzeń Powszechnej Światowej Wystawy Expo w Brukseli w kwietniu 1957 roku. Gance próbował lansować swój system, gdyż



Il. 31. Kadry z filmu *Oskarżam* (1956). Na froncie Wielkiej Wojny



Il. 32. Kadry z filmu *Oskarżam* (1956). Ostatnie walki 1918 roku



Il. 33. Kadry z filmu *Oskarżam* (1956). Zawieszenie broni

uważał, iż na przykład CinemaScope podobnie ograniczał i twórcę, i widza „stałością” formatu jak format klasyczny – bo to, że proporcja 2,35:1 zastąpi proporcję 4:3, nie stanowiło aż tak wielkiej różnicy. Dla niego liczyła się zmienność formatu, możliwość wyłączania ekranów bocznych, i tym samym przeplatanie w filmie wciągającego widowiska w superformacie z fragmentami refleksyjno-kontemplacyjnymi na pojedynczym, środkowym ekranie[26].

Czy wybór tematu pacyfistycznego posłużył tylko jako pretekst dla eksperymentów formalnych i technicznych, czy też wołanie o pokój nadal było jednak dla Gance’a czymś istotnym? Niewątpliwie, po II woj-

[26] Genezę Magiramy i konteksty eksploatacji trzeciego *Oskarżam* obszernie omawia L. Véray, op.cit., s. 103–115.



Il. 34. Kadr z filmu *Oskarżam* (1956). W przededniu nowej wojny



Il. 35. Kadr z filmu *Oskarżam* (1956). Pochód ludzi bez twarzy

nie światowej, jeszcze straszliwszej niż pierwsza, oraz w dobie zimnej wojny i wyścigu zbrojeń lat pięćdziesiątych, temat ten nadal musiał być dla reżysera priorytetowy. W trzecim filmie, wykorzystującym ten sam materiał co pierwszy, pojawiła się wprawdzie aktualizacja: po około 20-minutowej sekwencji pokazującej ostatnie potyczki I wojny światowej i zawieszenie broni następuje napis: „21 lat później, sierpień 1939”.

Narracja „wycina” obecne w wersji drugiej powojenne perypetie Jeana (praca nad „szklanym pancernem”, miłosny czworokąt) i od razu przechodzi do Wielkiej Nocy dokonanego mocą Diaza zmartwychwstania poległych i następującej po nim ogólnoświatowej paniki. Ale choć pochody zmarłych wywierają takie wrażenie, to – jak wiemy już ze świata pozafilmowego – we wrześniu 1939 wybuchła kolejna wojna światowa. Toteż w finale trzeciej wersji polegli podczas I wojny światowej powracają do swych grobów na cmentarzu w Douaumont-Verdun, ale powołaniem Stanów Zjednoczonych Ludzkości film już nas nie raczy: rzeczywistość dziesięciolecia między końcem II wojny światowej a powstaniem filmu ewidentnie taką możliwość wykluczyła.

Trzecią odsłonę *J'accuse* trzeba uznać za znacznie bardziej artystycznie udaną niż druga. Pozbawiona płomiennych, retorycznych tyrad i niepotrzebnych melodramatycznych komplikacji, działa ona niezwykle silnie emocjonalnie i percepcyjnie poprzez nagromadzenie rozmaitych „atrakcji” w rozumieniu Eisensteinowskim (czytaj zatem: „okropności”) na trzech horyzontalnie ustawionych ekranach. Siłę oddziaływania „tryptykowe” sekwencje *Oskarżam* 1956 mają nie mniejszą niż choćby sławetne schody odeskie z filmu *Pancernik Potiomkin*, wywołując „litość i trwogę” odbiorcy. Oszołomiony kalejdoskopowymi,

dynamicznymi i przerażającymi obrazami na trzech ekranach, widz z pewnością mocniej uwewnętrznia pacyfistyczne przesłanie sensorycznie niż na sposób dyskursywny, po patetycznych tyradach Jeana i Henriego Chimay w wersji drugiej. Szkoda tylko, że na podstawie obejrzenia tego filmu z płyty, jego działanie na percepcję i emocje odbiorców podczas projekcji w paryskim Studio 28 lub podczas brukselskiego Expo w roku 1958 można sobie jedynie wyobrazić[27].

## BIBLIOGRAFIA

- Apollinaire G., *Wybór pism*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980  
 Brownlow K., *The Waste of War: Abel Gance's J'accuse*, Los Angeles 2008  
 Eisenschitz B., *Abel Gance*, [w:] *Cinema: A Critical Dictionary. The Major Filmmakers*, red. R. Roud, vol. I. *Aldrich to King*, London 1980, s. 404–415  
 Girard René [blok monograficzny], „Literatura na Świecie” 1983, nr 12 (149)  
 Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987  
 Girard R., *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001  
 Girard R., *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Kraków 2019  
 Irzykowski K., *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982  
 Véray L., *Abel Gance: Le Visionnaire contrarié / Abel Gance: The Thwarted Visionary*, Gaumont, Paris 2017

## FILMOGRAFIA

- La Roue* (1922), reż. Abel Gance; edycja BluRay: *La Roue* de Abel Gance. En version intégral restaurée, Pathé, Paris 2021  
*Napoléon vu par Abel Gance* (1927), reż. Abel Gance; edycja BluRay: *Napoleon. Abel Gance's Revolutionary Silent Epic*, BFI, London 2016

Wszystkie poniżej wymienione filmy na podstawie edycji BluRay/DVD: *J'accuse*, Gaumont, Paris 2017:

- Mères françaises* (1916), reż. Louis Mercanton i René Hervil  
*Les Gaz mortels* (1916), reż. Abel Gance  
*J'accuse* (1919), reż. Abel Gance  
*La Fin du monde* (1931), reż. Abel Gance  
*J'accuse* (1937), reż. Abel Gance  
*J'accuse* (1956), reż. Abel Gance [film w systemie Magirama]

[27] Może by warto zatem zorganizować trzeciej wersji – albo najlepiej wszystkim trzem – takie seanse, jakie miały miejsce po odrestaurowaniu przez Keviną Brownlowa *Napoleona*. Najstłynniejszy miał miejsce 30 listopada 2016 roku w pękającym w szwach od przybyłej publiczności londyńskim Royal Festival

Hall. Orkiestra filharmoników pod dyrekcją Carla Davisa, który skomponował do filmu muzykę, grała nieprzerwanie 8 godzin podczas projekcji całego, ok. 6-godzinnego filmu i ok. 100-minutowej przerwy na obiad. Film i orkiestra otrzymały od uniesionej publiczności owacje na stojąco.

# *Transfiguracja – Piękna złoźnica Jacques'a Rivette'a w świetle mimo-sekularnej myśli o filmie i mediach światłowodowych*

**ABSTRACT.** Bohdziewicz Janusz, *Transfiguracja – Piękna złoźnica Jacques'a Rivette'a w świetle mimo-sekularnej myśli o filmie i mediach światłowodowych* [Transfiguration – *La Belle Noiseuse* by Jacques Rivette within the context of post-secular thought on film and media]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 95–118. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.05.

The essay is an interpretation of the film by Jacques Rivette *La Belle Noiseuse* (1991) within the context of post-secular studies. The sketch is inspired primarily by the writings of Martin Heidegger and Jean-Luc Nancy, and it also corresponds with the Bible and biblical studies. The author describes the creative process shown in the film as an act of salvation which occurs between the painter and his model. The hiding of the resulting image is understood here in relation to the passion, cross and burial of Jesus which brings the hope for a liberated life and "the new creation". The film is made in a very consistent way, which opens up the perspective of crossing the world of images, paintings and classical films (the world of stage), towards the art of mutual respect (the world of interface). Rivette's work contains a multitude of relevant observations and indications regarding psychology, religion and culture, but it also reveals the possibility of a new way of thinking about film and the media, close to Nancy's post-metaphysical thought.

**KEYWORDS:** Jean-Luc Nancy, *La Belle Noiseuse*, Jacques Rivette, post-secular studies, theory of film, christianity

„Nie miał on wdzięku ani też blasku,  
aby na niego popatrzeć,  
ani wyglądu, by się nam podobał”  
(Iz 53,2)

„Zauważ, jest granica patrzenia,  
i głębiej widziany świat  
chce dojrzewać w miłości”  
R.M. Rilke, *Odmiana*

Dlaczego do pojmania Jezusa z Nazaretu potrzebny był Judasz – z jego zadziwiającym pocałunkiem zdrady? Nie wdając się na razie w głębsze rozważania, należy stwierdzić co oczywiste: w wypełnionej pielgrzymami Jerozolimie świętującej Paschę 3790 roku od stworzenia świata (784 od założenia Rzymu) prawdopodobnie niewielu wiedziało, jak wyglądał tajemniczy prorok z Galilei, który wedle plotek przybył do miasta, i niewielu mogłoby go odnaleźć w tłumie co najmniej kil-

kudzieściu tysięcy ludzi przebywających wtedy w okolicy świątyni. Niewielu z nich także usłyszało później, że został ukrzyżowany i jak do tego doszło – większość jego uczniów dowiedziała się o tym od innych, bo ze strachu lub współczucia nie chcieli przyglądać się okrutnej egzekucji. Tego, jak zmartwychwstał, nie widział nikt – z kolei charakterystyczną cechą relacji o spotkaniach z nim po śmierci jest podkreślanie niepewności tych wizji i niepokojów z nimi związanych.

Tymczasem w najważniejszym bodaj filmie religijnym XXI wieku, słynnej *Pasji* Mela Gibsona (*The Passion of the Christ*, 2004), ujęcie zmartwychwstania jest wyraźne i konkretne. Miliony zasiadły w wygodnych fotelach kin, by oglądać uprzedzającą je inscenizację okrutnej męki – jak mogła ona przebiegać 7 kwietnia 30 roku i jak ją wieki później wyobraziła sobie Anna Katarzyna Emmerich. Czy nie jest jednak tak, że amerykański reżyser ukazał światu Jezusa podobnie jak Judasz – w sposób poufały, z pozoru niebywale oddany, a w istocie agresywny i zdradliwy? Może też większość znanych z masowej kultury chrześcijaństwa obrazów i obrazków Chrystusa, figur i figurek świętych, wykonywanych jakoby z miłości i pragnienia wiary – dokładnie tak, jak powstawał ongiś złoty cielec (Wj 32) – to również akty zdrady, dzięki którym wokół kultu wyobrażonego mesjasza szerzą się kpina i żart, szyderstwo i nienawiść do niego?[1]

Nie chodzi tylko o wątpliwość wobec filmu Gibsona, ale wejście w pole ujawniających się tu różnych napięć: między religią a światem, Wschodem a Zachodem, wrażliwością audialną a wizualną, wiarą a wiedzą – z nich właśnie rodzi się wyrażona w tym tekście myśl. Można oto powiedzieć, że – przynajmniej na jednym z poziomów – napięcie to zdecydowało o rozwoju chrześcijaństwa, Europy i Zachodu, doprowadzając do wypowiedzenia specyficznie żydowskich doświadczeń w greckim języku Ewangelii, a potem już także filozofii, oraz do zarządzania pamięcią o nich podług rzymskich wzorców. W tym społecie oddziaływań nabrał siły toczący się od wieków już wcześniej[2](!), a odtąd specyficznie Zachodni (nieobecny w ten sposób na przykład w Indiach, w Iranie, w Japonii...) proces sekularyzacji – ograniczania wpływu religii na codzienne życie społeczne, który jednak po szczególnie wyraźnym wzmożeniu w nowoczesności wyczerpuje się chyba bez dojścia do kresu swych możliwości[3]. W zglobalizowanym świecie różne religie mają się świetnie i może dlatego również w (post)chrześcijańskiej cywilizacji Zachodu odżywa bezpośredni wpływ religii na politykę – zresztą od dawna przenika ona politykę nawet wtedy, gdy ta wypiera się tej zależności; podobnie można odnaleźć religijne wpływy w filozofii, nauce, sztuce, rozrywce (także w kinie), biznesie, zarządzaniu, mediach – w bardzo różnych domenach ludzkiego bytowania.

[1] O *Pasji* Gibsona zob. m.in. M. Dopart, *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*, Kraków 2004; M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 55–60; M. Lis, *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku*, Opole 2019.

[2] M. Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris 1985; R. Calasso, *Nienazwana terażniejszość*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2019.

[3] Por. M. Puczydłowski, *Religia i sekularyzm. Współczesny spór o sekularyzację*, Kraków 2017.



W koniecznym tu uproszczeniu rzecz można, że postsekularyzm jest, wynikającą ze świadomości tego nieoczekiwanego bez-końca religii, refleksją nad jej nieoczywistą obecnością – bywa on swoistą teorią krytyczną, tropiącą religijne źródła wielu strumieni myśli i wyobrażeń wpływających w nurt nowoczesności[4]. Kiedy jednak poszukuje się (śladów) religii poza religią – poza obrzędami, mitami, doktrynami, instytucjami – ale zarazem nie sprowadzając jej ledwie do „miłości bliźniego” lub „bycia dobrym człowiekiem”, konieczne jest zapytanie, czym ona jest (w swojej istocie). Jednakowoż w samym tak postawionym pytaniu czai się niebezpieczeństwo ograniczającego podejścia metafizycznego, uniwersalizującego, *de facto* świeckiego, które złożoność i wielość wierzeń próbuje raz jeszcze podporządkować naukowemu (a zarazem absolutnemu) punktowi widzenia – na przykład fenomenologii religii z jej abstrakcyjnymi pojęciami (*numinosum*, *sacrum*, transcendencja), której paradoksalnym skutkiem w wymiarze społecznym, bardziej niż filozofia „przyziemnym”, może być plenie się bazujących na tak ogólnym mniemaniu rozmaitych synkretyzmów *New Age*, pseudomistyki i przesądzonych z góry teologii (także teologii filmu lub teorii filmu religijnego i metafizycznego). Rozważniej jest płynąć z prądem rozwoju religii w zmieniających się uwarunkowaniach ludzkiego życia bez anachronicznych tendencji do utrzymywania niezmiennie czystych tradycji lub do stawiania tamy wierzeniom w globalnym świecie – innymi słowy: dobrze podejmować najprostsze i wciąż bardzo potrzebne pytania o sens (życia, dobra i zła, świata, istnienia) bez odcinania się od żywych ciągle dyskursów, z których te zagadnienia napływają, ale i bez zapierania się przed nowymi sposobami podejmowania refleksji.

Niniejszy szkic jest próbą włączenia się w tego rodzaju namysł, kształtowany pracami Marcela Gaucheta[5] i Jeana-Luca Nancy’ego[6] z jednej strony, a z innej Johna D. Caputo[7] i Richarda Kearneya[8] – po obu tych stronach pochodnych wobec Martina Heideggera[9], Emmanuela Lévinasa[10] i Jeana-Luca Mariona[11] (o Derridzie nie wspominając) – oraz nawiązujący do teologicznych, transreligijnych intuicji Dietricha Bonhoeffera[12] i Paula Tillicha[13]. To ukierunkowana ku przyszłości tradycja myślenia postfilozoficznego, wynikającego

[4] Zob. np. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.

[5] M. Gauchet, *op.cit.*

[6] Zob. m.in. J.L. Nancy, *La Déclosion. Déconstruction du christianisme I*, Paris 2005; idem, *L’Adoration. Déconstruction du christianisme II*, Paris 2010.

[7] Zob. m.in. J.D. Caputo, *The Weakness of God. A theology of the event*, Bloomington 2006.

[8] Zob. m.in. R. Kearney, *The God Who May Be: A hermeneutics of religion*, Bloomington 2001; idem, *Anatheism: Returning to God after God*, New York 2010.

[9] Zob. m.in. M. Heidegger, *Tylko Bóg mógłby nas uratować (wywiad udzielony przez Martina Heidegge-*

*ra tygodnikowi „Der Spiegel” 23 września 1966 roku)*, przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty” 1977, nr 3, s. 202–222; idem *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977; idem, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M.J. Siemek, Warszawa 1978.

[10] Zob. m.in. E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 2008.

[11] Zob. m.in. J.L. Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996.

[12] Zob. m.in. D. Bonhoeffer, *Wybór pism*, przeł. A. Morawska, Warszawa 1970.

[13] Zob. m.in. P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983.

ze świadomości nieusuwalnych granic i aporii metafizyki, a zarazem załamania się zdroworoządkowych wyobrażeń o naturze, jej poznaniu i rozwoju dobrobytu dla wszystkich. Wskazani tu, ale nie jedyni w tym dążeniu myśliciele inspirowali się w swoim poszukiwaniu sensu tym, co zapomniane w myśli Zachodu (Heidegger szukał między innymi w przedklasycznej Grecji, Lévinas wracał do korzeni żydowskich), oboczne (Kearney sięga do ciągle żywych już po oświeceniu judeo-chrześcijańskich odniesień literatury romantycznej i modernistycznej) i niejako wyprzedzające (Caputo korzysta z całkiem ponowoczesnego konceptu wydarzenia, Nancy, dokonując dekonstrukcji chrześcijaństwa, rozwija pomysł chrześcijaństwa jako dekonstrukcji). Trafniejszym zatem niż postsekularyzm określeniem tego właśnie ruchu (nie zaś całego postsekularnego fermentu) byłoby zaproponowane przez Tadeusza Sławka miano mimosekularyzmu<sup>[14]</sup> lub koncept anateizmu<sup>[15]</sup>, wymyślony przez Kearneya po to, by ominąć jałowe już spory teistów z ateistami w stronę odsłaniania wrażliwości równie pierwotnej, co ponadczasowej, otwierającej się na „więcej niż coś”.

Być może chodzi w tym ruchu o wyjście nie tylko poza krąg oddziaływania greckiej filozofii jako metafizyki, ale także poza kształtujące z nią sposób myślenia pismo – poza Księgi, (mono)Logos i abstrakcyjne „-logie”... – choćby w stronę względnie nowych form komunikacji za pomocą światła i innych promieni: filmu i wszechogarniających sieci cyfrowych, które mogą rozwijać oryginalnie religijne intuicje poza dotychczasowy, ginący w mroku lub zaświeceniu horyzont spisanych nadziei. Z drugiej strony, to religijny impet może rozwinąć szeroko rozumianą elektralną audiowizualność tak, jak kiedyś ukształtował i usankcjonował wagę piśmienności – może okazać się źródłem nowych pomysłów twórczych, w tym również teoretycznych. Oto perspektywa mimosekularnego kina i anateistycznej teorii filmu i mediów – która zrodziła notowany w tym miejscu projekt hermeneutyki (*in se* wywodzącej się przecież z religii starożytnych!) wyglądającej sensu poza utrwalonymi matrycami oczekiwań obrazu jako reprezentacji, znaku lub wirtualności, ale kierującej się niekiedy, choć bez (teologicznego i teleologicznego) przymusu, inspiracjami religijnymi, szczególnie biblijnymi. W tym szkicu zaprezentowana zostanie lakonicznie interpretacja jednego tylko, nieprzypadkiem wybranego filmu, która stanowi coś w rodzaju pilotażowego odcinka zaplanowanego na wiele sezonów serialu na (dominujący w Piśmie Świętym) temat paradoksu pragnienia widzenia w świecie zakazanych obrazów i wyobrażeń<sup>[16]</sup>.

[14] T. Sławek, *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 21.

[15] R. Kearney, *Anatheism...*

[16] Przykładowe polskie prace referujące debatę nad postsekularyzmem, ale także realizujące podejście postsekularne do literatury, to: *Drzewo poznania.*

*Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012; P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016; K. Jarzyńska, *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2018; A. Bednarek-Bohdziewicz, *Homo capax, capax hominis. Z problema-*

Esej ten poświęcony jest *Pięknej złościcy* (*La Belle Noiseuse*) Jacques’a Rivette’a, powstałej w 1991 roku z inspiracji słynnym opowiadaniem Honoré de Balzaca *Nieznane arcydzieło* (*Le Chef-d’œuvre inconnu*) z 1831 roku<sup>[17]</sup>. Na początku fabuły poznajemy parę młodych ludzi improwizujących dla zabawy lekko skandalizującą scenkę, której na hotelowym dziedzińcu w upalny czas sjeisty przyglądamy się śladem gapiowskich spojrzeń przypadkowych, angielskich turystek. Jednak tylko widzowie filmu dowiedzą się niebawem, że to młody malarz Nicolas Wartel (David Bursztein) i jego dziewczyna Marianna (Emmanuelle Béart), namówieni przez handlarza sztuką, Balthazara „Balto” Porbusa (Gilles Arbona) na wizytę w domu legendarnego, ale od lat już bezproduktywnego malarza Édouarda Frenhofera (Michel Piccoli) – istotą intrygi, uknutej przez marszanda, jest sprowokowanie sławnego artysty do podjęcia pracy nad domniemanym, ale niedokończonym dziełem życia, czemu ma się przysłużyć obecność zjawiskowo pięknej Marianny. Natchniony jej urodą Frenhofer godzi się na zaproponowaną mu przez agenta współpracę z olśniewającą modelką, co aprobejuje też, bez wiedzy dziewczyny i pod jej chwilową nieobecność, jej kochanek – ona sama, dowiedziawszy się o tej transakcji później, czuje się „sprzedana”, ale, choć zrazu niechętnie, przystaje na pozowanie geniuszowi, by w końcu najwięcej na tym skorzystać.

Dzieło Rivette’a to czterogodzinny seans, wypełniony przede wszystkim długimi sekwencjami ukazującymi ciągnący się powoli proces powstawania zakontraktowanego obrazu, okraszony rozmowami dojrzałego artysty z młodą modelką oraz kontrpunktowany scenami spotkań i rozmów pozostałych osób – obok już wymienionych, także partnerki życiowej Frenhofera Liz (Jane Birkin), nastoletniej córki służącej – Magali (Marie Belluc), w końcu jeszcze siostry Nicolasa – Julienne (Marianne Denicourt). Realizowany długimi ujęciami (William Lubtchansky), montowanymi bez uspójniającej niediegetycznej muzyki, za to eksponujący realistyczne brzmienie lata wokół wspaniałego zamku, gdzie w powolnym rytmie sześciu kolejnych dni tygodnia rozgrywa się nietypowa akcja, film zdaje się zachęcać do zanurzenia w wakacyjnej, niemal rajskiej atmosferze Oksytanii i (nie)codziennego życia pięknych ludzi z wyższych sfer. Zarazem, w prowadzonych przez nich dialogach, niekiedy zdawkowych, niekiedy wylewnych, wiele mówi się o trudzie międzyludzkich relacji, strachu, cierpieniu i śmierci. Nie jest łatwo – ani nie jest to miejsce, by zwerbalizować subiektywne przede wszystkim doświadczenie *Pięknej złościcy* autora tego tekstu, przechodzące (nie tylko godzinami, ale i latami) od oczarowania powabem demonstrowanej na kilkadziesiąt sposobów nagiej modelki, przez fascynację ukazaną wprost, jak nigdy wcześniej i później w kinie, pracą dłoni malarza (Bernard Dufour „dublujący” w tym Michela Piccoli), aż po uległość

tyki antropologicznej w później twórczości Adama Mickiewicza, Gdańsk 2019; w odniesieniu do filmu: M. Kempna-Pieniążek, op.cit.

[17] H. de Balzac, *Nieznane arcydzieło*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 2009.

sugerowanej w wypowiedziach postaci, ale odczuwalnej „dziwności tego, co się dzieje”.

Klarowny w stylu i uderzający ewidentnym urokiem film sygnalizuje przy tym wielość kontekstów interpretacyjnych, począwszy od wskazanej w napisach filmu relacji do opowiadania Balzaca, oraz do innych utworów literackich, z których wspomnieć tu trzeba przede wszystkim rzadko zauważany przez krytyków, a znaczący u Rivette’a kilkoma aluzjami, związek między tym dziełem a ostatnim dramatem Henryka Ibsena *W dniu zmartwychwstania* z 1899 roku[18]. Oczywiście, *Piękna złośnica* na wiele sposobów odsyła również do dziejów wizualności i malarstwa – osoby Tycjana, prac Pabla Picassa, poglądów na twórczość Balthusa; znaczący w kontekście jego własnego dorobku, tematyzującego relacje między modelkami a malarzami, jest udział w filmie Bernarda Dufoura. Film ten może być też odczytywany w perspektywie dziejów kina – szczególnie w odniesieniu do francuskiej Nowej Fali i osobliwej spuścizny autora *Out 1: Noli me tangere* – czy też narodzin mediów elektronicznych – zwłaszcza biorąc pod uwagę telewizyjną wersję (?) opisywanego tu dzieła – *Divertimento* (1991). Wykorzystane w tle napisów fragmenty muzyczne baletu Igora Strawińskiego *Agon*, a później też taktów *Pietruszki*, do których tańczy w pewnej chwili Magali, pozwalają na lekturę niektórych wątków tej fabuły także w kontekście przywołanej muzyki i sztuki choreograficznej – z kolei styl gry aktorskiej oraz inscenizacji, nie wspominając o płynącej spoza dzieła wiedzy o wykorzystanych w powstawaniu filmu metodach pracy (improwizacji w trakcie kolejnych, zgodnych z biegiem czasu przedstawionego, dni zdjęciowych), umieszcza *Piękną złośnicę* w polu inspirujących pytań o przenikanie sztuki teatralnej i filmowej.

Wiele z tych wątków było już w piśmiennictwie (nie tylko) filmoznawczym poruszanych – opisywano konstrukcję filmu, analizowano funkcje światła i dominujących w kompozycji barw, odczytywano relacje względem literackiego pierwowzoru, próbowano interpretacji mitologicznych i rozważano go od strony historii sztuki i teorii obrazu – by wspomnieć (i polecić) erudycyjne eseje Thomasa Elsaessera[19], Dariusza Czaj[20] i spore fragmenty monograficznej książki Mary M. Wiles[21]. Wydaje się jednak, że nie dość jeszcze podjęto tropy chrześcijańskie, które obecne są w tym filmie – choć, co ciekawe, religijne skojarzenia interpretacyjne pojawiają się czasem na marginesie niektórych prac o nim niemal od niechcenia. W *Pięknej złośnicy* mówi się wprost o Jezusie i porusza się temat zmartwychwstania – przestrzeń akcji naznaczona jest kościelną wieżą i skojarzeniami z kaplicą, z których dwukrotnie zwierza się Marianna – *opus vitae* Frenhofera powstaje

[18] H. Ibsen, *W dniu zmartwychwstania*, przeł. E. Rayner, Złoczów 1901.

[19] T. Elsaesser, *Around painting and the „End of Cinema”: A propos Jacques Rivette’s La Belle Noiseuse*, [w:] *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 165–176.

[20] D. Czaja, *Zagadka arcydzieła. Balzak i Rivette*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 129–146.

[21] M.M. Wiles, *Jacques Rivette*, Chicago 2012; o twórczości reżysera zob. też: *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, red. R. Syska, Kraków 2017.

w sześć dni, niczym stworzenie świata; a to nie wszystkie wyraźne i bardziej zawołowane znaki odnoszące do świata Biblii. Celem tego tekstu jest próba odzwierciedlenia obrazu Rivette’a na piśmie tak, by w słowach mogła się objawić spekulatywna siła tego dzieła, ujawniająca nowatorską w ponowoczesnym świecie, a jednocześnie ewangeliczną intuicję sensu (sztuki?) – wyprowadza ona w pola nowej teorii kina i innych form światłowodzenia oraz niepowszedniego jeszcze myślenia religijnego.

Od razu trzeba orzec, że nie da się tutaj tego filmu zinterpretować w pełni, zamknąć w klatce rozpisanych znaczeń – nie tylko dlatego, że zasługuje na monograficzną książkę, ale przede wszystkim dlatego, że jest czymś więcej niż skończone i znaczące arcydzieło, które można by obramować komentarzem i prezentować innym z satysfakcją posiadania w słowach jego istoty. To rodzaj „kina ubogiego” – mówiąc językiem Jerzego Grotowskiego – w którym liczą się, zachodzące w dużej mierze bezsłownie, akty widzenia między postaciami na scenie a widzom w kinie; rodzaj uczestniczącego przeżycia – przez swoją długość fizycznie męczącego i wymagającego percepcyjnie – które bliższe jest opisywanym przez George’a Steinera[22] i Hansa-Ulricha Gumbrechta[23] doświadczeniom rzeczywistej obecności niż lekturze znaków. Rzecz dzieje się współcześnie (w roku 1990) a rozpoczyna się „pewnego poniedziałku na początku lipca, między godziną piętnastą a szesnastą...” – jak podpowiada planszowy napis – i rozgrywa się przez kolejne, wyraźnie wskazywane dni tygodnia aż do soboty – głównie we wnętrzach lub na tarasach możliwego do odnalezienia w rzeczywistości, a nawet zwiedzenia, zamku w Assas, górującego z ubocza, wraz z przylegającym do jego murów kościołem, nad okolicami Montpellier, gdzieś między bliskim Morzem Śródziemnym a szczytem Saint Loup. W filmie splatają się, choć nienachalnie, różne figury narratorów: po pierwsze – głos z offu, zapowiadający wagę nadchodzących wypadków, który pod koniec okazuje się głosem Marianny, opowiadającej widzom swoją historię już z perspektywy czasu, kryjąc jednak jej koniec, ale i sugerując swoją aktualną pozycję artystki; po drugie – niemy, zewnętrzny wobec świata przedstawionego „autor” kilku staroświecko stylizowanych napisów, w tym zabawnej rymowanki dzielącej obraz na dwie części, umieszczający wszystkie sceny w ramę niezbyt poważnej, staromodnej opowieści, mającej uraczyć zmęczonego długością filmu widza; dominuje jednak – po trzecie – dyskretny, niezależny od narratorów oralnego i piśmiennego, przezroczysty stylistycznie punkt widzenia kamery, ukazującej kolejne sekwencje w sposób czytelnie intencjonalny, choć dopuszczający też momenty niejednoznaczności statusu zdarzeń, jak w wypadku ekspozycji filmu, którą wypełnia wspomniana już, udawana (dla żartu?) scenka między Marianną a Nicolasem, a powtarza się w pewien sposób także wobec jego zaskakującego epilogu.

## Obraz

[22] G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Ku-  
bińska, Gdańsk 1997.

[23] H.U. Gumbrecht, *Production of Presence: What  
Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.

Temat *Pięknej złošnicy* wzięty jest z opowiadania Balzaca – na pierwszym planie dotyczy istoty sztuki malarskiej, na drugim zaś dotyka różnie przebiegających związków i zależności między mężczyznami a kobietami, którzy o tym wszystkim ze sobą rozmawiają, by nade wszystko prowokować pytanie o relacje między sztuką a życiem. Pomyśłem Rivette’a jest próba nieobecnego i niemożliwego w dziele literackim przedstawienia tworzenia obrazu – w rozciągniętych sekwencjach pozowania nagiej zwykle Marianny, której bacznie i wielostronnie przygląda się malarz reżyserujący jej wymyślne pozy i gesty w różnych miejscach pracowni, unaoczniony jest mozolny proces obserwacji, który dopiero wtórnie przekłada się na kolejne etapy powstawania finalnego płótna. W ścisłym sensie treścią filmu jest działanie teatralne, którego najbardziej niezwykłymi aktami są ruchy dłoni malarza (raz jeszcze warto powtórzyć, że to ręce uznanego autora licznych aktów, także wszystkich widocznych na ekranie szkiców, Bernarda Dufoura), który najpierw piórkiem w brulionie, potem węglem i kredą na kartonach, a wreszcie pędzlem na płótnach kreśli ślady gestów, mających przechwycić z ciała modelki poszukiwaną formę dojrzewanego w niej sensu. Malowanie obrazu – przy udziale żywej „muzy” w atelier – okazuje się czymś zupełnie innym niż zdjęcie polaroidem z ukrycia (po trzydziestu latach od premiery filmu należałoby dodać: smartfonem), które wykonuje w pierwszych scenach filmu Marianna swojemu narzeczonemu; może natomiast przypominać, wyraźnym u Rivette’a tropem Ibsena, zabijanie i wypychanie zwierząt, którym w przedstawionym świecie nielegalnie zajmuje się Liz, skupiona na uchwyceniu i zachowaniu zewnętrznej tylko powłoki upolowanych drapieżników.

Z niespiesznie prowadzonych dialogów różnych postaci da się zrekonstruować historię przedstawianego jako żywa legenda Frenhofer, który już w dzieciństwie zdradzał oznaki późniejszego powołania: rozkładał zabawki, by przyjrzeć się ich wnętrzu i konstrukcji, a pierwsze zachowane obrazy tworzył jako dwunastolatek. O jego karierze niewiele się jednak mówi – ostatnia wystawa odbyła się przed narodzeniem dwudziestokilkuletniej Marianny, a w 1974 roku ukazała się jedyna o nim książka, z którą dziewczyna zresztą się zapoznała; mit wielkiego malarza pozostał ważny już tylko dla wtajemniczonych, choćby Nicolasa, a zwłaszcza dla Balto, który najprawdopodobniej dzięki romansowi z partnerką artysty, Liz, uzyskał wgląd w zamysł powstającego, ale niekończonego dzieła. Inspiracją do podjęcia prac nad *Piękną złošnicą* – jak zatytułował swój projekt Frenhofer – była dla twórcy opowieść o siedemnastowiecznej kurtyzanie, powabnej grzeszniczynie Catherinie Lescault (to czytelna aluzja do opowiadania Balzaca), którą niemal natychmiast w momencie lektury malarz próbował sobie wyobrazić, dalej zaś postanowił upostaciwić na obrazie, szukając z czasem odpowiednich do tego celu modelek, by w nich odnajdywać pożądane cechy upragnionego wizerunku (lub narzucać na nie swój fantazmat – można by dodać). Mówi się tu przede wszystkim o Liz, którą Frenhofer poznał przypadkiem (choć sam nie jest pewien, że

był to przypadek) i początkowo po prostu pożądał jej ciała, a dopiero z czasem zaczął je malować, rozdzielając spojrzenie od dotyku, który „widzącymi palcami” (jego słowa) przenosił na obrazy, ale w końcu zaprzestał, rzekomo z powodu strachu przed utratą miłosnej więzi z kobietą – wybrał miłość kosztem twórczości i choć było to zgodne z wolą wspólnego życia jego partnerki, to Liz potrafiła mu później zarzucać ukryte w tej decyzji tchórzostwo i piętnować płynącą z niej chorobliwą zastygłość ich codzienności.

Teraz, dziesięć lat po dramatycznym rozstaniu z zamierzonym obrazem i poważnym malarstwem w ogóle, Frenhofer rozpoznał w Mariannie coś, co obudziło dawny i tłący się w nim mimo wszystko impuls tworzenia – coś, co w zagadkowym, jak to ujmie, ciele nagle pojawiającej się w jego domu dziewczyny zaczęło go znów prześladować. Mimo zgodnego i spełnionego przynajmniej od dekady życia z Liz otwiera się w artyście coś nieskończonego w relacji do kobiet, kobiecości, a może człowieczeństwa – twórca przekonuje atrakcyjną modelkę, że nie chodzi mu o powierzchnię jej ciała, erotycznie tylko i przedmiotowo postrzegane usta czy piersi, ale szuka w niej tego, co one właśnie kryją: chciałby zmusić Mariannę do wyjścia z siebie. W emfaticznie wykrzykiwanych hasłach, towarzyszących pracy nad obrazem zakłęciach wyrażających jego zamiar, mówi o chęci wydobycia z modelki abstrakcyjnych żywiołów, wirów, galaktyk, chaosu wszechświata; pragnie ujrzeć niewidzialne, dotrzeć do szumu tła – aż chce się dopowiedzieć: Lévinasowskiego *il y a* (że). Wygląda na to, że przez całe życie – wszystkie relacje z kobietami, aż po osiedlenie się z Liz w rajskim pałacu – oraz całą biografię zawodową – przez wszystkie działania twórcze, rozwijające, ale i wygaszające jego karierę – egzystowało w nim pragnienie poznawcze, tylko częściowo realizujące się w pożądaniu, miłości, kreacji: eksplodujące i zanikające, które w końcu rzuca go w ekstremalną, ryzykowną przygodę mierzenia się niemal ze śmiercią, jak sam to sugeruje, byle zrozumieć czy ujrzeć najbardziej ostateczny sens tego wieloletniego dążenia, przejść na drugą stronę krwawego od podjętego wysiłku (to też jego metafora) płótna.

*Vis-à-vis* malarza staje naga Marianna – młoda, piękna, zachwycająca wszystkich dziewczyna, niechętnie przyznająca się do tego, że jest pisarką, interesującą się bardziej tym, co wewnętrzne niż zewnętrzne, a przy tym – intrygujący szczegół – niezwykajnie lubiącą kurz, jakby ceniła sobie spokój lub nie lubiła zmian, a może życia w ogóle. Wspomina dzieciństwo w Quebecu, gdzie określano ją niekiedy użytym w tytule obrazu Frenhofera mianem złošnicy[24] – pracownia artysty przypomina jej kaplicę w prowadzonym przez siostry zakonne internacie,

[24] *Noiseuse* znaczy też sekutnica, jędzka, ale bywa (w Quebecu) idiomatycznie rozumiane jako „ból tyłka” lub „wrzód na tyłku” (zob. m.in. T. Elseasser, op.cit.), stąd może w angielskim tłumaczeniu pojawia się *troublemaker*; w języku polskim nasuwa się skoja-

zenie z *Poskromieniem złošnicy* W. Szekspira – a jeśli tak, w kontekście filmu Rivette’a warto przywołać interpretację tego dramatu w reż. K. Warlikowskiego w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1998).

w którym kiedyś przebywała zapewne w celu ujarznienia owej „złości”, lecz została z niego wydalona. Wydaje się, jakby w głębi jej psychiki tkwił jakiś problem, zahamowanie życia i opór wobec świata – tematem książki, jaką stworzyła dla nastolatków, była rewolucja w totalitarnym państwie, wywołana miłością złotoookiego syna dyktatora i córki dyplomaty. W momencie rozpoczęcia pracy nad obrazem kobieta jest od trzech lat w związku z Nicolasem – spotkał ją w metrze, gdy była na progu samobójstwa, i zabrał do siebie, gdzie musiała jednak mieszkać jeszcze z jego siostrą, co obok rosnącego zainteresowania kochanką własną karierą malarza mogło być jedną z przyczyn nadwątlenia tej relacji jeszcze przed przybyciem pary do Assas.

Dziewczyna z początku nie chce pozować Frenhoferowi – czuje się zdradzona i „sprzedana” przez swojego partnera – ale chyba nie tylko z przekory wchodzi do pracowni artysty i poddaje się jego reżimowi pracy, godząc się na nagość, ból cierpliwie przyjmowanych i wytrzymywanych póż oraz zwykły głód, które z czasem lżeją, po części w wyniku oswojenia i przyzwyczajenia, a po części z powodu zainteresowania kobiety tym, co w ten sposób się wydarza w atelier. W momencie kryzysu twórczego malarza to ona przejmuje inicjatywę, domagając się kontynuacji pracy, wzajemnego patrzenia w oczy i wysłuchania jej zwierzeń, ukazując mu się najpierw w pozie wyrażającej jej najważniejsze może uczucie, przeżywane w dzieciństwie i powracające właśnie wobec dni spędzanych na zamku – uczucie chorobliwego strachu przed życiem, gest skurczu oporu wobec zakazów, ucieczkowego i „przetrwalnikowego” skulenia. Z czasem, wychodząc jakby z owego embrionalnego zamknięcia, podobnie jak wcześniej Frenhofer zaczyna mówić o swoich odczuciach językiem abstrakcyjnym i metaforycznym, wyznając poczucie beczasowości czy też zamknięcia w jaskini. Wygląda na to, co warto powtórzyć, że przez niemal całe życie – być może od momentu oddania jej do klasztornej szkoły – jej naturalna energia, siła wzrostu, egzystencja zostały poddane (wy-/zachowawczym) represjom, z których nie uwolniła jej ani ekspresja literacka, ani miłość mężczyzny, a spotkanie z legendarnym malarzem jest może ostatnią szansą na jakieś wyzwolenie: transpresję.

Obraz powstaje przez kilka kolejnych dni tygodnia: po poniedziałkowym zapoznaniu gospodarzy z gośćmi i ustaleniami warunków kontraktu we wtorek praca ma charakter przygotowawczy, związany bardziej z porządkiem zaniedbanej przez lata pracowni i przełamywaniem wzajemnego skrzepowania, natomiast w środę, wedle zapowiedzi artysty, ma już charakter metodyczny, niemal akademicki, włączając w to także liczne samoobjaśnienia twórcy – kończąc się, niestety, zwątpieniem mistrza w sens dzieła. W czwartek to modelka nadaje rytm i kierunek twórczych aktywności, na malarskim planie pojawia się wino i większa swoboda w relacjach między równoprawnymi już niemal uczestnikami procesu kreacji – właśnie w tym dniu dochodzi do kilku chwilowych olśnień malarza, które ten rozpoznaje jako przebliski poszukiwanej prawdy w obliczu i postaci kobiety. Noc z czwartku na



piątek Marianna spędza w gościnnym pokoju na zamku – a nie jak dotąd w pobliskiej gospodzie, skąd co rano dochodziła do studia – a Frenhofer pozostaje w pracowni sam, działając aż do zaśnięcia. Nad ranem Liz, poszukująca swojego nieobecnego w sypialni partnera, znajduje w warsztacie nie tylko śpiącego męża, ale też własny, niedokończony przez niego kiedyś portret, który właśnie został zamalowany szkicami do powstającego wizerunku Marianny.

To osobliwe, że w toku mozolnie podejmowanych prób ustawień modelki, kolejnych jej oglądów i szkiców, malarz, tłumacząc swoje postępowanie dziewczynie, mówi o sile płynącej z niepowstałego jeszcze obrazu – o tym, że to obraz wciąga ich oboje w wir tworzenia, obraz czegoś od nich żąda, jakby był czymś, a właściwie kimś pomiędzy nimi. Frenhofer kilka razy wyznaje też swoją niewiedzę co do kierunku tego unoszącego poza czas pędu tworzenia – jak to wyraża w swoich manifestacyjnych frazach – a nawet odżegnuje się od chęci tej wiedzy lub rozumienia. Unika też odpowiedzi na pytania Marianny – nie chce jej przyznać, czy, malując, powraca do przeszłości, czy szuka w niej czegoś konkretnego; mówi, że na obrazie znajdzie się ona i nie-ona zarazem; w końcu właśnie modelce przyznaje prawo orzeczenia (prawo do swoistego *final cut*), czy obraz jest już skończony. Największe napięcia między postaciami, ale też zdaje się w nich samych, towarzyszą pracom nad dziełem w piątek, już od przedświt, ale też w piątek po południu praca dobiega końca – obraz jest gotowy, ale nigdy nie zostanie ujawniony publicznie i pozostanie znany tylko czterem osobom.

Pierwsza ogląda go Marianna i zdaje się być zszokowana i zdruzgotana jego zawartością, z czego zwierzy się później Juliannie – drugim, ważnym widzem jest Liz, której reakcji trudno się domyślić z jej miny, a która po chwili kontemplacji płótna zaznacza z tyłu na jego drewnianej ramie, tuż obok datowanej sygnatury malarza, czarny krzyż – wreszcie widzi go też młodzieńca i nieobeznana może z „wielką sztuką” Magali, rozpoznając na nim niepewnie postać Marianny i wyrażając zachwyt jej utrwalonym pięknem. Sam malarz nie komentuje swojego dokonania, lecz z pomocą Magali i w tajemnicy przed innymi zamurowuje skończony obraz w ścianie pracowni – a w miejsce pogrzebanego w ten sposób dzieła naprędce tworzy inne, które w sobotnie południe zostanie przedstawione wszystkim pozostałym jako finalny twór. Porbusowi ten sygnowany legendarnym nazwiskiem, a więc i wartościowy na rynku sztuki, pozór wystarcza, Nicolas jest nim (słusznie) rozczarowany – tylko znające prawdę i milczące o niej kobiety odkrywają w tej ekspozycji znaczący i ożywczy dla nich obu gest, a przy okazji prawie żart Frenhofera. Stymulowane przez kilka godzin pragnienie widza także zostaje niespełnione – poza wystawionym na sprzedaż produktem, przypominającym wczesne prace Picassa, poza świadomością czynu artysty i poza przez chwilę widocznym fragmentem oryginalnego dzieła, zupełnie różnego kolorystycznie od zaprezentowanej na wernisażu symulacji, odbiorcy filmu pozostają jedynie z rozbudzonym do maksymalnej intensywności czujnym wyglądem, różnością opinii

ze strony bohaterów opowieści oraz wielością możliwych domysłów i interpretacji.

Tygodniowe ramy tworzenia rzekomego arcydzieła sugerują związek ukazującego aktu twórczego z wizją stworzenia świata, opiewaną w poemacie otwierającym Biblię (Rdz 1); szósty dzień byłby wtedy momentem kreacji człowieka – obrazu Boga. Można by więc interpretacyjnie zestawiać figurę artysty ze Stwórcą – jednak Frenhofer, co znamienne, wyraża w swoich wypowiedziach dążenie zgoła przeciwne, jakby chciał rozebrać modelkę z ciała, rozłożyć na pierwotne żywioły, skruszyć w proch, cofnąć się nie do kosmosu, lecz przedkreacyjnego chaosu (otchłani, bezgruntu – prześwitu?); trudno osądzić, czy to instynkt destrukcji, czy woła jakiejś korekty stworzenia – melancholia czy dekonstrukcja. Tak czy inaczej, nic by jednak nie wyszło z tego pożądanego i właściwie straciło ono swoją rację w interakcji z Marianną lub znalazło orientację w jej spojrzeniu – zwłaszcza w czwartek, przy spożywanym w pracowni winie, ma miejsce osobliwe skomunikowanie schodzącego ku prymarnym materiom malarza i usiłującej się wydostać z uwięzienia w mrocznej jaskini (jej określenie) kobiety. Na schemat tygodnia stworzenia nakłada się w filmie Rivette’a matryca Wielkiego Tygodnia – piątek przynosi dramatyczne rozstrzygnięcia, kończące się stworzeniem okrutnego w wyrazie (a na pewno zdominowanego czerwienią – co widać na odsłoniętym fragmencie) dzieła i pogrzebem znaczonego krzyżem obrazu, wreszcie grobową atmosferę końca pracy, by w sobotę, pod wpływem zaskakującego dla kobiet (i widzów) gestu okazania fałszywego obrazu, wróciła na zamku atmosfera niemal rajskiego życia – nie jest to jednak zmartwychwstanie.

## Widzenie

Za kulisami aktu tworzenia sztuki rozgrywają się zmagania na różnie krzyżujących się polach międzyludzkich relacji, w których orientują prowadzone między bohaterami rozmowy, niekiedy odnoszące się do aktualnych zdarzeń, innym razem przywołujące wydarzenia przeszłe lub nawet wyrażające jakieś metaforyczne na ich temat opinie. Na pierwszym planie dominują Frenhofer i Liz, których poznajemy jako szczęśliwe małżeństwo, wiodące harmonijne życie w pięknych wnętrzach i urokliwej okolicy na obrzeżach świata – a jednak dowiadujemy się także o niegdysiejszej zdradzie Liz z Balto, co dopuszcza nawet domysł, że Liz była jakoś „podstawiona” przez marszanda malarzowi; obserwujemy narastającą w niej zazdrość i powracające wyrzuty do Frenhofera – słuchamy o toczonych między nimi „wojnach”, „ranach” i „rozejmie”. Nicolas, którego zadurzenie w Mariannie mogło jej kiedyś uratować życie, teraz ją „sprzedał” w zamian za możliwość ujrzenia kolejnego obrazu swojego idola, choć niemal od razu pożałował tej decyzji i osunął się w zazdrość i strach przed utratą narzeczonej, a wraz z nią sensu swojego życia – tymczasem jego kochanka opowiada Frenhoferowi o zmieniających się między nimi relacjach, o tym, że kiedyś potrzebowała Nicolasa i jego jedyne tylko kochała, ale już dawno zaczęła go tracić, gdy ten zaczął bardziej interesować się swoją arty-

styczną karierą, a teraz zdaje się wszystko już między nimi skończone. Balto przyznaje się do zablźnionego cierpienia z powodu romansu z Liz, ale zajęty jest podbojami wciąż nowych kobiet, traktowanych jak kolejno kupowane samochody, domy i obrazy – na wernisażu zaczyna się interesować siostrą Nicolasa Julienne, która z kolei zdaje się rywalizować o uwagę swojego brata z Marianną...

Włączając jeszcze w ten mentalny pejzaż świata przedstawionego zmartwienia uczuciowe nastoletniej Magali, wspominaną w czasie jednego z posiłków lokalną opowieść o małżeńskim mordzie, a wreszcie aluzyjne przywołanie tragicznej śmierci rzeźbiarza Rubeka z jego modelką, trzeba przyznać, że film Rivette’a emanuje Ibsenowską atmosferą międzyludzkich dramatów. Z jednej strony, wynikają one z erotycznego napięcia między kobietami a mężczyznami, widocznej tu nierówności i rywalizacji w ich związkach, owocującej biegunowością równie zniewalających pragnienia i zazdrości – z drugiej strony zdają się wynikać z głębiej funkcjonującego, patriarchalnego pola sił: wpływających na miłość zależności bytowych, niesprawiedliwie rozłożonych praw do wolności, ambiwalentnego splotu wiedzy i władzy. Kwestie życiowe (seksualne, uczuciowe, materialne) krzyżują się w tej fabule z bytowymi (pieniądze i bycie-w-świecie, pozycja w nim) oraz egzystencjalnymi (sztuka, poszukiwanie piękna i prawdy), które dzięki pewnym wskazówkom w dialogach można odsłonić na jeszcze głębszym i wspólnym, determinującym całą ich złożoność poziomie zachowań dotykowych jako różnicę między pieśczęcią a (za)chwytaniem, między kochaniem a pojmwaniem, między poznawaniem a posiadaniem. U Ibsena, szczególnie w osobie profesora Arnolda Rubeka, rzeźbiarza (!) z *Dnia zmartwychwstania* – wspomnianego w *Pięknej złošnicy* jako rzekomy znajomy Frenhofera – śród ludzki dramat kulminuje w niemożliwości wyboru między życiem a sztuką (można powiedzieć: utrzymywaniem i związaniem a twórczym oddaniem i wolnością), które swoją domniemaną dialektyczną syntezę mogą znaleźć dopiero w zmartwychwstaniu<sup>[25]</sup> – u Rivette’a zaś ta mglista intuicja zdaje się wyrażona jaśniej i konkretniej.

Punktem wyjścia pracy twórczej w *Pięknej złošnicy* jest spotkanie Marianny i Frenhofera, którzy od powitania lub nawet oczekiwania na spotkanie nie są sobie obojętni, zwracają na siebie uwagę i dość mimowiednie pozwalają na rozwój tej intrygującej relacji w narzuconych im obojgu ramach sztuki, choć zarazem, jak to ukazują początkowe sceny w pracowni, są wzajemnie skrępowani – głównie, rzecz jasna, nagością modelki. Mężczyznę prowadzi ambiwalentne pragnienie, które przekracza uwagę, zachwyt, pożądanie, dotyk, miłość, jedną kobietę – to rozwijająca się od najwcześniejszych lat wola poznania, dotarcia do czegoś, co kryje się w ciele, odkrycia, skąd bierze się i dokąd właściwie

[25] Por. G. Matuszek, „Gdy wstaniemy z martwych” – epilog dramatyczny Henryka Ibsena, „Wielogłos” 2018, nr 2, s. 1–13.

prowadzi siła przyciągająca wzrok i budząca podniecenie, nie tylko w wymiarze erotycznym, ale właśnie w nieznanym: psychicznym, duchowym... Kobieta odsłania się przed nim i coraz bardziej otwiera, jakby chciała wyjść na zewnątrz ciała, w którym czuje się ograniczana – być może władczymi spojrzeniami mężczyzn (a dokładniej: spojrzeniami męskimi, którymi mogą również spoglądać kobiety – Marianna czuje się w pewnej chwili traktowana przez Liz „jak lalka”), zarówno pożądanym, jak i porządkującym, zniewalającym i znieważającym. Granicą tego i każdego podobnego spotkania – polem rozgrywki męskiego dążenia do (widzącego) posiadania i kobiecego marzenia o wyzwoleniu (wysłuchaniu) – jest skóra, której swoistym medium jest w przedstawionym filmie malarskie płótno; na nim presja przebijania się do wnętrza spotyka się z wolą ekspresji na zewnątrz, a właściwie się zderza, ściera, mija nawet, jakby oboje chcieli więcej i dalej niż to jest dane (we wspomnieniu podobnej sytuacji między Frenhoferem a Liz mówi się, że „otarli się o katastrofę”).

Jeśli spojrzeć na tę konfrontację w uzasadnionej filmowymi aluzjami perspektywie biblijnej (zob. Rdz 1–3), łatwo ujrzyć relację mężczyzny i kobiety jako rezultat poróżnienia wynikającego z „otwarcia oczu”, a właściwie złączenia pierwotnie wzajemnego, cielesnego przede wszystkim rozpoznania wstydem – poczuciem ogołocenia i zagrożenia w samym środku raju. Księga Rodzaju nie tylko obrazowo wyraża ten stan, ale tłumaczy go w opowieści tym, że jest on skutkiem spożycia przez pierwszą parę ludzi owocu z drzewa poznania dobra i zła – to właśnie smak tego owocu: być może boska znajomość nie tylko oczywistego i upragnionego dobra, ale i możliwego zła, którego teraz pierwsi ludzie zaczynają się bać; być może boska świadomość tego, że człowiek jest tylko stworzonym obrazem. Mit o upadku wskazuje na wcześniejsze jeszcze błędy Ewy i Adama – percepcyjne złudzenie, że owoce są dobre do jedzenia, piękne w wyglądzie i nadają się do poznania prawdy, które wynika z uległości pokusie przekroczenia przez ludzi granicy bycia ludźmi, zresztą nie tylko w stronę boskości. W genezyjskiej wersji początków człowieczeństwa jest jeszcze bowiem tajemnica węzła, wkradającego się między ludzi a Boga jak wątpliwość i fałszywa idea.

Z tego punktu widzenia malowanie *Pięknej złoźnicy* to próby przełamania wstydu, rozbierania ciała nie tyle z kryjących nagość ubrań, ile z masek i póż (o subwersywnym rozumieniu nagości i odzienia mówi w odniesieniu do jednej ze swoich dawnych modelek artysta) – innymi słowy: z personaliów i postaw, mających osłonić jakieś istotowe poczucie osamotnienia, niepewności i lęku, czegoś jeszcze głębiej niewyraźnego, a niezabliźnionego w kontaktach z bliźnimi i światem. To, co wydaje się w postępowaniu Frenhofera tresurą modelki, a na co ona się godzi (!), może być wtedy postrzegane jako metoda uwalniania z obustronnego kulturowego skrępowania, jako sposób rozłamywania skorupy gestów i zachowań obronnych – jest intuicyjnym szukaniem czystszej formy bycia i czystszej jej oglądania, wolnego od rozdzielających ludzi fantazmatów, wyobrażeń, sądów je kształtujących; jest nade

wszystko wyzwalaniem z powodów do wstydu, przymykaniem oczu, by widzieć dotykiem. Zarówno malarz, jak i dziewczyna w drodze do stworzenia dzieła mówią o niepotrzebnych wiedzy i rozumieniu, o rozczarowujących owocach poznania – jakby wycofywali się z roszczeń do prawdy oraz ze chciwości sięgania po więcej i wszelkiego posiadania. Od momentu wyrównania pozycji w tej parze, zgody na dalszą współpracę, odsłaniają się między nimi przebliski wzajemnych rozpoznania – powstaje relacja ważniejsza niż finalny obraz, wyprowadzająca z przedmiotowego i uprzedmiotowiającego oglądania, z wszelkiego mienia, a więc i wybrakowanej samotniczości (sam-czości), w stronę troskliwego opatrywania (ran) – wzajemnego respektu.

Film pozwala włączyć się w ten proces widzowi, którego spojrzenia wprowadzane są w trajektorie widzeń postaci: może przyglądać się modelce nie tylko w chwilach pozowania i malarzowi, który na nią patrzy i kiedy pracuje, wreszcie szkicom i rysunkom, które powstają na bazie tych inter-spekacji. Począwszy od gmatwaniny linii, przypominającej arcydzieło opisane w opowiadaniu Balzaca, z której w filmie rodzi się wszakże podobizna Marianny, poprzez kolejne zarysy, rzuty, projekty niemal wydrapywane z papieru, brystolu oraz włókien pędzla i tkaniny, obserwujemy nie tyle produkcję obrazu, ile redukcję kolejnych warstw, ociosywanych przez rzeźbiarza bardziej niż malarza – redukcję kolejnych złudzeń, z których wydobywana jest nie tylko Marianna, ale też Frenhofer pozbywający się mrzonek o idealnym dziele. Widzom niedane będzie zobaczyć ostatniego z serii portretów, ale ujrzymy przemienionych pracą bohaterów. „To byłam ja” – wyzna Marianna, najpierw przerażona, ale później już uśmiechnięta, akcentując w swoim pozakadrowym zwierzeniu czas przeszły ukazanych zdarzeń i otwartą poza narracją przyszłość, podczas gdy równie uśmiechnięty Frenhofer, wznosząc toast z okazji wernisażu fałszywego dzieła, zdawać się będzie żartować z całego blichtru wokół sztuki i własnych, właśnie minionych ambicji stworzenia arcydzieła.

Można też ujrzyć w *Pięknej złošnicy* swoistą ilustrację do osobliwego wiersza Czesława Miłosza *Esse*[26]. Treścią tego poetyckiego świadectwa jest olśnienie twarzą kobiety, nagle objawiającej się autorowi tego wyznania w metrze – na co warto zwrócić uwagę zarówno dlatego, że podobnie objawiła się Marianna Nicolasowi, jak i dlatego przede wszystkim, że tekst polskiego noblisty ma charakter anty-Platoński: prawdziwa iluminacja ma miejsce pod ziemią, niczym w jaskini, a nie na zewnątrz, pod niebem – i dotyczy człowieka, nie słońca. Ten moment widzenia nie jest u Miłosza jedynie pożądaniem czy zakochaniem – to niezwykle intensywna uważność, opisywana jako pragnienie, by wchłonąć całe życie drugiej osoby, wszystkie jego chwile w przeszłości i przyszłości, wszystkie jego stany i przypadłości zatem, „zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który

[26] Cz. Miłosz, *Esse*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 392.

uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka”[27]. Wszystko jest zatem ważne, tylko nie idea, którą właśnie należy zostawić za sobą – ta pełnia jednak nie jest możliwa ani do pochłonięcia, ani do wypowiedzenia, ani do kontemplacji, bo nie jest bytem, ale przepływem iskry rozpoznania „ja jestem – ona jest”[28].

Podobnie o marzeniu Frenhofera opowiada Juliannie Liz – mówi, że malarz pragnie w swoich obrazach wyrazić to, co ponoć ukazują się ludziom w obliczu niespodziewanej nadchodzącej śmierci: całe życie; co więcej – Liz nazywa tę ambicję bezwstydem (co znaczące w kontekście biblijnym). Idąc śladem Miłosza, można zaryzykować twierdzenie, że w celu dotarcia do istnego życia trzeba może uwolnić je od idei – od imion i określeń (choćby owej *noiseuse*, ale i *belle*), wyobrażeń o życiu i prawideł poprawnej biografii (na przykład światowych norm dorobku i schematu malarskiej kariery), pojęć (arcydzieła) i ocen (wybitne lub nie), wymagań, które krępują, uciskają, zniekształcają – wyzwolić bycie z obłudnej dwuznaczności znaków, jednocześnie desygnowanych i ukrywających, rozdzierających na pozorne znaczenie w systemie i skrytość zniekształcanych ideologiczną presją pragnień. Może więc pracownia Frenhofera jest konfesjonalem, przestrzenią wzajemnych wyznań, które torują drogę „ontycznemu” prze-baczeniu – może praca nad obrazem to seans terapeutyczny, którego istotą jest ujawnianie okrutnej choćby prawdy (bytu), byle uzyskać wgląd w głębiej i osobowo odkrywaną nieskrytość istnienia (że)[29]. Jeśli tak, to ostatni, zamurowany w ścianie obraz dopełnia serię szkiców i odrzucanych wersji wcześniejszych – nie ma potrzeby, byśmy go zobaczyli, bo to jest antyobraz, który odzwierciedla prawdę („pustkę formy”) tylko po to, by to Marianna, korzystając z tego „lustra”, mogła ją zauważyć i zareagować na nią, zniechęcić „zimnego, nieczułego stwora”, którym nie tyle była, ile została weń zaklęta, i odrzucić ten wizerunek raz na zawsze, nareszcie wolna – i wreszcie żywa.

Jeszcze inny kontekst, w którym można próbować zrozumieć film Rivette’a, nasuwa opowieść Liz, przywołana z jej młodości w odpowiedzi na zwierzenia z pierwszych miłosnych zmartwień opuszczonej przez chłopaka Magali. Dojrzała już kobieta wspomina w niej swoje dziecięce poczucie frustrującej straty z powodu odejścia ukochanego, które postanowiła wtedy przerzucić na plastelinową figurkę, mającą uosobić jej niewiernego sympatyka, w którą następnie wbiła trzydzieści trzy szpilki – już wbicie pierwszej przyniosło ulgę w jej żalu i złości, a ostatnie przywróciło doskonałe samopoczucie. Kiedy pół żartem, pół serio dodała, że jej wiarołomny adorator zapewne wskutek tego magicznego obrzędu zmarł w wieku trzydziestu trzech lat, Magali zauważyła, że to dokładnie tak „jak Pan Jezus”. Liz zaprzeczyła podobieństwu tych postaci, ale wyrażone w tej anegdocie skojarzenie Chrystusa z pomysłem zbawienego przenoszenia na obraz realnej osoby jest kolejnym,

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] Por. M. Heidegger, *Koniec filozofii...*

nieprzypadkowym, choć dyskretnym wskazaniem na możliwość interpretacji chrześcijańskiej filmu.

Biorąc pod uwagę wszystko, co dotąd powiedziane o powstawaniu *Pięknej złošnicy* – tygodniowym rytmie pracy, przeciwnych dążeń malarza i pragnieniach modelki, które w pewnym momencie spotykają się w kreacji, uwalniającej oboje z ich krępujących masek i nurtujących niepokojów na tyle, że zupełnie zmienia kierunki ich życia i obdarza na końcu wyraźnym w uśmiechach poczuciem spełnienia – nie sposób tego tajemniczego dzieła sztuki nie zestawić właśnie z dziełem zbawienia. Personifikowany w wypowiedziach malarza obraz staje się w filmie Rivette’a niejako „kozłem ofiarnym”, na który zrzuca się wszelką złość i strach, przemoc i żal – rozpostarte na drewnianej ramie płótno krwawi zamiast skóry, przyjmując niczym całun wszystkie razy międzyludzkich urazów. Dzięki spojrzeniu na jego oblicze i rozpoznaniu w nim własnych wyrzutów zła uwalnia – Mariannę, ale i Frenhofera – jak wbijanie szpilek w wyobrażonego zdrajcę oczyściło Liz. Ten właśnie, znaczony krzyżem obraz nędzy i rozpacz, w piątkową noc zostaje pochowany w grobie.

*Piękna złošnica* Rivette’a prowadzi od ukazanej w prologu aktorskiej zabawy Marianny w *paparazzi*, gotowej niby – w oczach podglądających tę grę turystek – sprzedać ukradkiem zrobione zdjęcie mężczyzny za romans z nim (co w odwrócony i ironiczny sposób zapowiada jej los), aż do jej specyficznego zbawienia w epilogu: przygoda pozowania słynnemu artyście kończy się dla kobiety uwolnieniem od przywdziewanych w teatrze świata masek i póz, a nawet własnej, pozornej może tożsamości, o czym sama powiada widzom z offu pod koniec filmu, podkreślając, że nie jest już Marianną. Malarz nie dokończył arcydzieła, nie dopełnił twórczej drogi, przebywanej od dzieciństwa aż do zbliżającej się powoli śmierci – ale nie zdradzając publicznie malarzkiej prawdy (nie tylko) o modelce, dokonał pięknego czynu, jak ocenia to Liz, czym potrafił jeszcze zaskoczyć swoją partnerkę, jednając się z nią niejako po przykrych nieporozumieniach pracowitego tygodnia i bezpłodnych lat. Świat pozostanie chyba w grze pozorów – Frenhofer nikogo nie oszukał, skoro Balto, jak sam sugeruje w końcówce fabuły, wcale nie czekał na prawdę, ale na cenny przedmiot, który po latach oczekiwań nareszcie dostaje, zdając się trwać przy swoim przekonaniu o materialnych, widzialnych, znakowych wartościach regulujących międzyludzkie, ale też intymne relacje; zresztą cena za fałszywy obraz nie jest ustalona, a film nie kończy się wcale pewnością dokonanej transakcji. Czy w zarysowanej tu sytuacji pochowanie obrazu oznacza zatem śmierć sztuki, czy może jednak finałowe sceny zwiastują jakiś inny (jej) sens?

W *Nieznanym arcydziele* Balzaca toczył się spór o istotę sztuki ze wskazaniem jej powołania do wyrażania życia, ale zarazem z proroczym ostrzeżeniem przed tym, że sztuka może życie złamać, a nie ocalić – z kolei w *Dniu Zmartwychwstania* Ibsena ujawnia się tragiczny charakter

Wizja

wyboru między życiem spełniającym się w miłości a sztuką wymagającą ofiary życia, odsłaniając mistyczną jedynie możliwość pogodzenia tak pojmowanych *zoe* i *bios* w zmartwychwstaniu. Tymczasem u Rivette'a to życie najlepiej może wyrażać, a wręcz wcielać w siebie sztukę, która zdolna jest wtedy przemieniać je od środka, prowadząc do ex-istencji (mówiąc językiem Heideggera) – *Piękna złościca* świadczy zatem nie tyle o śmierci sztuki, Frenhofer'a lub Marianny, ile o przezwyciężaniu śmierci: oddawaniu życia (sztuce), by odzyskiwać w zamian nowe i przemienione. Sam mistrz sugeruje to w trakcie pokazu fałszywego obrazu, mówiąc o nim najpierw jak o splotonym (z Marianną?) dziecku, któremu – rzecz można – przekazał swoje nazwisko (nie tylko cenny na rynku sztuki podpis, ale „dobre imię”, swoją sławę) i którego znaczenia w przyszłości nie jest pewien; nazywa go jednak także obrazem „pośmiertnym” – i to nie z tego powodu, że obraz go przeżyje, ale raczej dlatego, że namalował go już po śmierci (jako wyzbyty ambicji artysta). Swoje własne, dotychczasowe życie oddał innemu dziełu, które na razie spoczywa w grobowcu: nie mogło zostać po prostu zniszczone jak nieudany szkic lub pomyłka artystyczna, albowiem to tajemnica jego „z-nie-na-widzenia” promieniuje już teraz zbawienną nadzieją zaskakującego odrodzenia.

Samo życie naturalnie skażone jest śmiercią – co przywołały wcześniej mit z Księgi Rodzaju jedynie diagnozuje i celnie lokuje w samym rdzeniu międzyludzkich relacji, bo śmierć zatruwa przede wszystkim miłość, budząc w niej lęk i wstyd, czyniąc z niej niekiedy, jak pokazuje film, walkę o przetrwanie, ale raczej na śmierć niż na życie, a jeśli nawet (wspólne) życie, to raczej na złe niż na dobre. Tworzenie ukazane w *Pięknej złościcy* jako sztuka życia potrafi uwalniać od niepewności i winy, pozorów i fałszywych idei, paraliżu i zmartwienia – wyzwoleni ze światowych ról, wyobrażeń oraz spowszedniałej presji i niemocy, artysta i modelka odkrywają na nowo bezcelowy jak bieg rzeki (i „bezcłowy”) żywioł istnienia, który zresztą jest źródłem tej kreatywności; wystarczy się na nią otworzyć. W przedziwnym filmie Rivette'a nie chodzi więc bynajmniej o pokaz bezwstydu, manifestacyjny przykład przemocowej metody twórczej i „wbijania szpil” – ale raczej o wciągnięcie widza w ten proces wychodzenia poza ramy projektowanych i spodziewanych arcydzieł, egotycznych ekspresji i próżnych marzeń w stronę przeżywania międzyludzkiej komunikacji jako otwarcia na możliwą kreację spoza indywidualnych przewidywań, rozblaskującą jak światło wpadające pomiędzy i odbijające się pośród wielu różnych i zmiennych punktów widzenia. Wydaje się, że tak rozumiana sztuka nie tyle wpisuje się w mityczny schemat stworzenia doskonałego świata, którego koroną jest człowiek „na obraz Boga”, próbujący odtwarzać kolejne, nowe i coraz lepsze obrazy obrazu, *simulacra*, powielające w nieskończoność skończone dzieło, ile może włączać w proces „nowego stworzenia”, którego „nowym początkiem” może być w każdej chwili, wyzwolonej z obciążeń (przeszłości) i oczekiwań (przyszłości), dekonstrukcja międzyludzkich stosunków, re-kreacja śródłudzkiego, trans-bytowego świata.



Film dyskretnie, acz czytelnie sugeruje, w miejsce stale nawracającego w kulturze Zachodu pomysłu poszukiwania w sobie i poprzez siebie obrazu Boga oraz prób naśladowania Stworzyciela, możliwość inspiracji nowotestamentalną wizją Boga, który postanowił stać się „na obraz człowieka” – *Ecce homo* (por. J 19,5) – i przyjąć na siebie wszystkie słabości ludzkie wraz z doświadczeniem zła, aż sam stał się grzechem (por. 2 Kor 5,21; 1 P 2,21-24), by zbawić „ode złego” człowieka, zgodnie zresztą z prefiguracyjną opowieścią z Księgi Liczb o miedzianym wężu, którego objawienie uzdrawiało na pustyni umierających z powodu ukąszenia przez prawdziwe węże (Lb 21,4-9). W tym sensie powstający w *Pięknej złošnicy* obraz może być zinterpretowany jako Chrysto-typowy nošnik traum Marianny i urazów Frenhofera – zanurzony w ludzki Źwiat wzajemnych roszczeń i skarg przynosi uzdrowienie i niewinnošć tym, którzy zobaczą na nim własne okrucieŹstwo i poczujĄ odrzĄę do tak rozpoznanego, uzewnętrznionego zła. Ješli tak, to dobrĄ nowinĄ plynĄcĄ z tego filmu jest przekonanie, że Źmierć Boga – Sędziogo, Prawodawcy i Stwórcy, który dosłownie bierze na siebie wszystkie ludzkie oskarżenia, rozczarowania i ataki – uwalnia człowieczeŹstwo od cięŻaru odpowiedzialnošci i winy, brzemienia panowania i troski, wreszcie zamćmienia wizjĄ Źmierci i pustki, ale jest to ostatecznie nie tylko nadzieja odzyskania „pierwotnie” ludzkiej (przedreligijnej przy tym) kondycji, lecz takŻe perspektywa zmartwychwstania, którĄ zdaje siĄ w filmie przeczuwać artysta, sĄdząc, że w swoim twórczym natchnieniu „sięga do nieba” lub dopytujĄc żonę wieszczĄcĄ Źmierć ich relacji: „umarło – i co dalej?”. Rzecz w tym, że tajemniczy obraz (w) *Pięknej złošnicy*, choć uczyniony ludzkĄ rękĄ, udziela siĄ niejako sam, prowokujĄc/powołujĄc przemieniajĄce działania spoza woli malarza i nie-woli modelki, jakby w podobnej do košcioła pracowni wydarzał siĄ jakiš sakrament.

MówiĄc językiem Nancy’ego<sup>[30]</sup>, film Rivette’a równieŹ nie jest jedynie realistycznie opowiedzianĄ fikcjĄ na ten temat, ale moŻe być odbierany jako zgodna z nim realizacja bycia – nie re-prezentacja (indeks), znak ani symulacja bytu, ale nade wszystko urzeczywistnienie rzeczywistošci (dopowiadajĄc językiem wspomnianego Gumbrechta „produktowanie obecnošci”, a Steinera „rzeczywistej obecnošci”): jej rozwińcie, rozszerzenie, ekspansja, wzmoŻenie i przeistoczenie istnienia. Improwizowane poszukiwania twórcze ekipy zgromadzonej przez reŹysera na dworze w Assas złączyły pomysły wielu artystów, a nawet ich pokoleń, w ciĄg zdarzeń przeniesionych przez kamerę w ramy wyŹszego, celuloidowego porzĄdku, by tak „chwalebnie” przemienione mogły odtąd promieniować bardziej realnie niŹ oksytański zamek, skupiajĄc uwagę widzów w dowolnym odtąd miejscu i czasie.

[30] Uwagi teoretyczne na temat filmu w tym akapicie inspirowane sĄ ksiĄzkĄ Nancy’ego o Abbasie Kiarostamim, ale będać w istocie propozycjĄ podejšcia do kina w ogóle: J.L. Nancy, *L’Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles 2001; por. teŹ. D. Morrey, *Open Wounds. Body and Image in Jean-Luc Nancy and*

*Claire Denis*, „Film-Philosophy” 2008, nr 12, s. 10–31; C. Colebrook, *Jean Luc Nancy*, [w:] *Film, Theory and Philosophy. Key Thinkers*, red. F. Coleman, Montreal 2009, s. 154–163; L. McMahon, *Evidence (Nancy)*, [w:] *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, red. E. Branigan, W. Buckland, London 2015.

Już od trzydziestu lat uczestnicy seansów *Pięknej złoŃnicy* zanurzani są w niebywale sensualny strumieŃ Ńwiatła i dŃwikw koncentrujących się wokół postaci Marianny i Frenhofera, ich wzajemnych spojrzeŃ oraz powstającego obrazu, którego po czterech godzinach czujnego wypatrywania i domyŃlania się z prezentowanych szkiców niedane jest jednak zobaczyc. WaŃniejsza pozostaje rozbudzona otwartoŃ na to, co pozostaje poza „czarną dziur” obrazu (to kosmologiczna metafora na bazie sugestii Frenhofera) i oto tu wyłania się z głębi dziejów całego kosmosu, uderzając mocą nieuchwytnego sensu – dzieło Rivette’a ukazuje sił sztuki filmowej, która zdolna jest eksponowac ewidentne („prostsze od dosłownego”) bycie (Ńe jest), przenosząc jego wydarzenie przez soczewki, błony i ekrany ku oczom widzów, by wyzwałac ich spojrzeŃnia z uwięzi przedmiotowych obrazów i podmiotowych wyobraŃeŃ, ucząc respektu: czułci na to, co płynąc z przeŃwitu istnienia i Ńrenic drugiego, domaga się (do)strzeŃzenia.

Ten prosty w zamyŃle i czysty stylistycznie film, dzięki złoŃzonej refleksyjnoŃci nad różnymi rejestrami widzialnoŃci (o tym juŃ nie sposób w tym miejscu napisac), zwiastuje – uprzedzając w momencie premiery rozwój technologiczny – moŃliwoŃ innego niŃ dominujące rozumienia i wykorzystania mediów Ńwiatłwodowych, przenoszących zawsze bieŃzc, nie-skoŃczoną, audiowizualną i taktyln zarazem energię, iskrzącą w owym „ja jestem – ona jest” (Ńe). Sposób powstawania tytułowej *Pięknej złoŃnicy* podpowiada inną od obowiązującej w sztuce konwencji sceny, ale teŃ inną od religijnego wzorca ołtarza, kulturową formułę interfejsu – gdy obraz, jak wszelki przekaz, wydarzac si moŃe dialogicznie pomiędzy równoprawnymi w aktach kreacji ludŃmi, którzy tworzą go i oglądają z wielu stron i to nie po to, by go dokoŃczyc w postaci arcydzieła, ale szukając, poprzez różne jego pomysły i płynne warianty, łączenia przeŃeŃ spojrzeŃ, naprowadzania ich na siebie, konfrontowania, korygowania i otwierania. Tak rozpoznawany wielopowierzchniowy i bezgłbny obraz to juŃ nie malarstwo, ale praktyka dizajnu – co rwnieŃ uwidoczniło w filmie Rivette’a seri kolejnych szkiców, rysunków i wersji zamierzonego utworu – której sensem jest spekulatywne torowanie międzykulturowej komunikacji tak, by poprzez niepoliczalną iloŃ interferujących między sobą obrazów doprowadzac różne w punktach wyjŃcia wizje do momentów wzajemnego upodobania i rozpoznania. Prawda tak rozumianego obrazu-medium – jak opowiada o tym fabuła interpretowanego tu filmu – nie moŃe zmierzac do zamkniętego i rzeczowego dzieła, ale odsłania moŃliwoŃ komunikowania się jego uŃytkownikw wokół istnego (*aletheicznego*)[31] strumienia namacalnego sensu, nieustająco przekraczającego daną rzeczywistoŃc w stron transimmanentnego Ńwiata, który naleŃy wciŃ kon-kreowac[32].

[31] Łukasz Kołoczek zaproponował powiązanie Heideggerowsko wykładanej *alethei* z polsk istnoŃci, zob. Ł. Kołoczek, *Byc czyli miec. Prb transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016.

[32] Por. G. Agamben, *Byt specjalny*, przeł. M. Kwatko, [w:] idem, *Profanacje*, Warszawa 2006, s. 71–77; J. Bohdziewicz, *PrzeŃwiecenie – o wizjach elektrycznych i dalej (pilot)*, [w:] *WidzialnoŃ wyzwołona*, red. A. Gwdz, N. Gruenpeter, Warszawa 2018, s. 68–85.

Rozciągając obecną w *Pięknej złošnicy* siatkę znaczeń i wplatając ją w szersze sieci kontekstów, można oto wysnuwać z tego dzieła (choć nie ma tu miejsca, by je rozsunąć i przuć) zarówno nową koncepcję sztuki (jako dekonstrukcji relacji międzyludzkich), świeże ujęcia chrześcijańskiej teologii na temat uwalniającej śmierci Boga (która otwiera perspektywę „nowego stworzenia”) – można w tym duchu rozpoznawać anty-Platoński sens sztuki filmowej (jako trans-realności) i perspektywy rozwoju mediów (jako dogłębnie rozumianej, Flusserowskiej wideo-tiki<sup>[33]</sup>) – ale ciągle nierozwiązany pozostaje tu problem zamurowanego w filmie obrazu. Czy Magali dotrzyma tajemnicy i nikomu nie zdradzi sekretu Frenhofera, czy może jednak wróci do tego grobu wcześniej czy później, by odkryć schowane w całunach dzieło – albo ktoś inny, choćby przypadkiem, odsłoni kiedyś to zaczerwienione płótno? Rzecz jednak w tym, że bez objaśnień Frenhofera ten odkryty wizerunek – jakkolwiek mógłby się wydać piękny (jak Magali, gdy go ujrzała przed pochówkiem), a nawet dałoby się o nim coś prawdziwego powiedzieć – nie byłby zrozumiały; ba, może nawet nie byłby zrozumiała wraz z objaśnieniami, gdyby z obrazem tym nie wiązało się (jakiś) doświadczenie. Czy to możliwe zatem, że (pełen) sens tytułowej *Pięknej złošnicy* rozpoznawalny jest tylko dla malarza i modelki?

Postać Magali – ze względu na imię i obecność w trakcie piątkowego pochowania obrazu – przywołuje szczególnie czczoną na południu Francji postać Marii Magdaleny, o której legenda mówi, że wygnana z Palestyny w trakcie prześladowań chrześcijan dotarła na Lazurowe Wybrzeże, gdzie spędziła swoje ostatnie lata jako pustelnica i gdzie została pochowana<sup>[34]</sup>. Święta znana jest jednak powszechnie przede wszystkim z opowieści o spotkaniu ze zmartwychwstałym Jezusem w ogrodzie Oliwnym (J 20,1-18), które to spotkanie w perspektywie biblijnej dopełnia historię zbawienia (i antycypuje zamknięcie dziejów religii) – w scenie analogicznej do mitu o upadku, Maria Magdalena odzyskuje właściwe widzenie rzeczywistości, które Ewa straciła już w chwili innego spostrzegania drzewa poznania, a dzięki niemu rozpoznaje Chrystusa-Boga<sup>[35]</sup>. Chrystofania realizuje się więc jako przejrzenie na oczy, ale wszystkie ewangeliczne opowieści o widzeniach Zmartwychwstałego wskazują na prymarną konieczność wiary, wyzwalającej z troski o (wzorcowo śmiertelną) pewność – wiary, która rodzi się w spotkaniu z drugim człowiekiem (i Bogiem) poza porządkiem wiedzy i władzy, prawdy lub fałszu – otwierając porządek wierności lub zdrady: nawet poza śmierć (tylko dlatego zresztą Maria Magdalena udała się do grobu Jezusa). Być może nie da się zatem zmartwychwstania w żaden sposób ukazać z zewnątrz, ale można je

[33] Por. V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 229–233.

[34] Zob. m.in. B.D. Ehrman, *Nasładowcy Jezusa. Prawda i fałsz. Piotr, Paweł i Maria Magdalena*, przeł. P. Hejmej, Warszawa 2010, s. 235 n.

[35] Por. J. Bohdziewicz, *Ferment albo czas przepęłniony. Archeologia negatywna i chrześcijaństwo*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 166; M. Rosik, *Interpretacja Janowej narracji o otwartym grobie (J 20,1-18) w świetle mitu o rajskim ogrodzie*, „Collectanea Theologica” 2004, nr 1, s. 39–63.

przeczuwać i głosić mocą przeżywanego wyzwolenia – w filmie Rivette’a, podobnie jak w ewangeliach, sekret tego rozwiązania powierzony jest głównie kobietom, jakby w zamian obciążających je dotąd (przez wieki wieków) win: Mariannie, całe życie borykającej się z mianem złośnicy (jak wcześniej Catherina Lescault, która intrygowała mężczyzn jedynie jako piękno, które mogą nabyć; nie wspominając o Marii Magdaleny, niesłusznie osądzonej jako „cudzołożnica”, i mitycznej Ewie, wzorcowo i karnie podporządkowanej mężczyźnie), niepewnym miłości dojrzalej Liz i dziewczęcej Magali – oraz widzom.

*Piękna złośnica* to merytoryczne i stylistyczne antypody wspomnianego na początku tego szkicu filmu Gibsona – choć ze względu na podjęcie kwestii zbawienia da się te produkcje ze sobą zestawiać i porównywać mimo, że francuski film powstał wiele lat wcześniej. Dzieło Rivette’a, choć nie próbuje uobecnić postaci Chrystusa, nie przedstawia iluzji starożytnego Izraela ani nie symuluje wyobrażeń demonów, zdaje się wierniej przenosić i rozwijać sens zbawienia tak, jak jest ono zapowiadane w Księdze Izajasza, skąd *Pasja* czerpie zaledwie motto: „On był przebity za nasze grzechy, zdruzgotany za nasze winy. Spadła nań chłosta zbawienna dla nas, a w Jego ranach jest nasze zdrowie” (Iz 53,5)[36]. Chrześcijanie od dwóch tysięcy lat głoszą, że zbawienna śmierć i zmartwychwstanie już miały miejsce – nie chodzi więc o to, by zawracać do tego dziejowego momentu wyobraźnią i go inscenizować w jakiejś na nowo zamkniętej klatce „faktu” lub „fikcji”, ale raczej – jak trafnie wyłożył kierunek myślenia religijnego Bruno Latour[37] – o wierne przywoływanie i wywoływanie płynącego stamtąd przez dzieje (i przez obrazy) ruchu sensu w najbardziej aktualnych formach jego podejmowania, przeżywania i przekazywania dalej.

*Piękna złośnica* zdaje się przykładem takiego transreligijnego obrzędu czy performansu – zarówno na planie świata przedstawionego, jak i na planie filmowym wcześniej oraz planie gotowego/oglądanego filmu później – którego celem jest zdejmowanie z ludzkiej uwagi zaślepienia obrazami i wyobrażeniami w stronę otwierania oczu na aktualnie możliwą komunikację, która sama w sobie jest realizacją kon-kreacji, rozwoju rzeczywistości poza jedynie rzeczy i ledwie bytowanie, oraz otwiera na przeżywanie życia większego niż możliwe jest do zachowania (zatrzymania, pojęcia). Moc płynąca z oddziaływania tego filmu

[36] Warto przemyśleć całą czwartą pieśń o Słudze Pańskim, zarówno w odniesieniu do wskazywanych tu tropów teologicznych, jak również w odniesieniu do kwestii wizualności, by zacytować tu choćby te wersy: „Jak wielu oślepiało na Jego widok – tak nieludzko został oszepecony Jego wygląd i postać Jego była niepodobna do ludzi – tak mnogie narody się zdumieją [...], bo ujrzą coś, czego im nigdy nie opowiadano, i pojmą coś niesłychanego [...] Nie miał on wdzięku ani blasku, aby na niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał. Mąż boleści, oswojony

z cierpieniem jak ktoś, przed kim się twarz zakrywa [...]. Po udrękach swej duszy ujrzy światło i nim się nasyci” (Iz 52,14-15; 53,2-3.11). Cytaty biblijne na podstawie *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. Benedykty-ni Tynieccy, Poznań 2003.

[37] B. Latour, „*Thou Shall Not Freeze-Frame*”, or, *how not to misunderstand the science and religion debate*, [w:] *Science, Religion and the Human Experience*, red. J.D. Proctor, Oxford 2005, s. 27–48.

wyprowadza poza charakterystyczne dla nowoczesności projektowanie lepszego, ale doczesnego (sekularnego, immanentnego) arcyświata, ale bez regresu do religijno-filozoficznych wizji wieczności i szczęśliwości gdzieś poza światem (transcendencji), pobudzając, zgodnie z tajemniczym przesłaniem o zmartwychwstaniu, transimmanentną czujność nawet nie wobec tego, co się wydarza, ale wobec niekończącej się nigdy możliwości, że. Nie sposób jednak zatrzymać tej mocy w słowach lub obrazach – nie jest to prawda, którą można zweryfikować wobec jakiejś stałej rzeczywistości i spisać, ale kwestia wierności temu ożywiającemu czuwaniu lub zdrady na rzecz jakiegokolwiek rzeczy, którą można chcieć i mieć. Kończąc, a właściwie urywając w tym miejscu ten szkic, można powtórzyć za Thomasem Elsaesserem, że *Piękna złościca* jest przykładem kina, w którym „możesz uwierzyć w to, czego nie widzisz, w przeciwieństwie do kina hollywoodzkiego, w którym możesz zobaczyć to, w co pewnie nie możesz uwierzyć”[38].

Agamben G., *Byt specjalny*, przeł. M. Kwaterko, [w:] G. Agamben, *Profanacje*, Warszawa 2006, s. 71–77

Balzac H., *Nieznane Arcydzieło*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 2009

Bednarek-Bohdziewicz A., *Homo capax, capax hominis. Z problematyki antropologicznej w później twórczości Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2019

Bielik-Robson A., „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008

Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016

Bohdziewicz J., *Ferment albo czas przepelniony. Archeologia negatywna i chrześcijaństwo*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 161–168

Bohdziewicz J., *Przeświecenie – o wizjach elektrycznych i dalej (pilot)*, [w:] *Widzialność wyzwolona*, red. A. Gwóźdź, N. Gruenpeter, Warszawa 2018, s. 68–85

Bonhoeffer D., *Wybór pism*, przeł. A. Morawska, Warszawa 1970

Calasso R., *Nienazwana terażniejszość*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2019

Caputo J.D., *The Weakness of God. A Theology of the Event*, Bloomington 2006

Colebrook C., *Jean Luc Nancy*, [w:] *Film, Theory and Philosophy. Key thinkers*, red. F. Coleman, Montreal 2009

Czaja D., *Zagadka arcydzieła. Balzak i Rivette*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 129–146

Dopart M., *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*, Kraków 2004

*Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012

Ehrman B.D., *Naśladowcy Jezusa. Prawda i fałsz. Piotr, Paweł i Maria Magdalena*, przeł. P. Hejmej, Warszawa 2010

Elsaesser T., *Around painting and the „End of Cinema”: A propos Jacques Rivette’s La Belle Noiseuse*, [w:] T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 165–176

Flusser V., *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 229–233

Gauchet M., *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris 1985

[38] T. Elsaesser, op.cit., s. 176. [tłum. autora]

- Gumbrecht H.U., *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977
- Heidegger M., *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M.J. Siemek, Warszawa 1978, s. 202–222
- Heidegger M., *Tylko Bóg mógłby nas uratować (wywiad udzielony przez Martina Heideggera tygodnikowi „Der Spiegel” 23 września 1966 roku)*, przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty” 1977, nr 3, s. 142–161
- Ibsen H., *W dniu zmartwychwstania*, przeł. E. Rayner, Złoczów 1901
- Jarzyńska K., *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2018
- Kearney R., *Anatheism: Returning to God After God*, New York 2010
- Kearney R., *The God Who May Be: A Hermeneutics of Religion*, Bloomington 2001
- Kempna-Pieniążek M., *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013
- Kołodziej Ł., *Być czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016
- Latour B., „*Thou Shall Not Freeze-Frame*”, or, *How Not to Misunderstand the Science and Religion Debate*, [w:] *Science, Religion and the Human Experience*, red. J.D. Proctor, Oxford 2005, s. 27–48
- Lévinas E., *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 2008
- Lis M., *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku*, Opole 2019
- Marion J.L., *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996
- Matuszek G., „*Gdy wstaniemy z martwych*” – *epilog dramatyczny Henryka Ibsena*, „Wielość” 2018, nr 2, s. 1–13
- McMahon L., *Evidence (Nancy)*, [w:] *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, red. E. Branigan, W. Buckland, London 2015
- Miłosz Cz., *Esse* [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 392
- Morrey D., *Open wounds. Body and image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis*, „*Film-Philosophy*” 2008, nr 12, s. 10–31
- Nancy J.L., *La Déclosion. Déconstruction du christianisme I*, Paris 2005
- Nancy J.L., *L’Adoration. Déconstruction du christianisme II*, Paris 2010
- Nancy J.L., *L’Evidance du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles 2001
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. Benedyktyńi Tynieccy, Poznań 2003.
- Puczyłdowski M., *Religia i sekularyzm. Współczesny spór o sekularyzację*, Kraków 2017
- Rilke R.M., *Odmiana*, [w:] R.M. Rilke, *Odziany światłem. Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906–1926*, przeł. B. Antochevicz, Wrocław 1991, s. 66
- Rosik M., *Interpretacja Janowej narracji o otwartym grobie (J 20,1–18) w świetle mitu o rajskim ogrodzie*, „*Collectanea Theologica*” 2004, nr 1, s. 39–63
- Sekretne świąty Jacquesa Rivette’a*, red. R. Syska, Kraków 2017.
- Sławek T., *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 9–24
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997
- Tillich P., *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983
- Wiles M.M., *Jacques Rivette*, Chicago 2012

## Zabił, nie zabił i kto kogo zabił? O filmie Zabicie ciotki Grzegorza Królikiewicza

**ABSTRACT.** Dondzik Michał, *Zabił, nie zabił i kto kogo zabił? O filmie Zabicie ciotki Grzegorza Królikiewicza* [Killed, not killed and who killed whom? On the film *Killing Auntie* by Grzegorz Królikiewicz]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 119–137. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.06.

The subject of this article is an analysis of the film *Killing Auntie* (*Zabicie ciotki*, 1984) by Grzegorz Królikiewicz. The author reconstructs the history of the film's making, recalls the memories of actor Robert Herubin, cinematographer Krzysztof Ptak, and director Grzegorz Królikiewicz. The author reads *Killing Auntie* through the prism of Andrzej Bursa's prose, refers to the heritage of surrealism and the way the director refers to it. According to the author it is important to answer the question of whether *Killing Auntie* is a specific kind of performance. The article concludes with a reflection on the moral dimension of *Killing Auntie* and an attempt to answer the questions: did the murder in *Killing Auntie* really happen and could any of us commit it?

**KEYWORDS:** Andrzej Bursa, *Zabicie ciotki*, Grzegorz Królikiewicz, Robert Herubin, Krzysztof Ptak, performans, surrealizm

Jurek: – Grzeszyłem przeciwko szóstemu przykazaniu

Ksiądz: – Ale mało razy

Jurek: – No tak, całkiem nie dużo. No i... bluźnię Bogu.

Ksiądz: – Tak mój synu. To wszystko mój synu?

Jurek: – Od dawna nie jestem zdolny do rozrzuńnię na widok jakiegoś kościółka, krzyży, aniołków, dzwonów na Anioł Pański. Proszę księdza, proszę ojca duchownego, zataiłem jeszcze jeden grzech. Zabiłem człowieka

Ksiądz: – Kogo?

Jurek: – Moją ciotkę

Ksiądz: – Synu, to straszny grzech. Jak to było?

*Zabicie ciotki*

Kim był Andrzej Bursa, którego utwór zainteresował Grzegorza Królikiewicza na tyle, aby poświęcić mu szósty film fabularny? Janusz Roszko, urodzony tak jak Bursa w 1932 roku, napisał: „Mnie podobała się owa nuta ironiczna, sarkastyczna – ten dystans do współczesnego świata, jaki miał już wówczas, w wieku dwudziestu paru lat. Nikt z naszego pokolenia nie potrafił tak trafnie, gorzko i z taką znajomością życia pisać jak Andrzej, nikt nie potrafił wytworzyć w sobie takiego dystansu do otaczającego świata jak on”[1]. Z kolei Jerzy Kwiatkowski podkreślał: „[...] Bursa rozwijał się nadzwyczaj szybko: z gorączkową

[1] J. Roszko, *Legenda o Andrzeju Bursie*, „Dziennik Polski” 1967, nr 268, s. 5.

niecierpliwością. Wizjoner śmiały i sugestywny, choć nie zawsze zdolny opanować własną wyobraźnię – jako jeden z pierwszych osiągnął próg nadrealistycznej wrażliwości estetycznej... Poeta o wrażliwości nadzwyczaj wysublimowanej [...]”[2]. Zwieńczeniem literackiej drogi Andrzeja Bursy była nieukończona i nieopublikowana za życia twórcy mikropowieść *Zabicie ciotki*, w której zawarł szereg zagadnień znanych z jego utworów poetyckich. Maciej Chrzanowski napisał: „Problem *martwej perspektywy młodości* – jeden z podstawowo ważnych tematów całej twórczości Andrzeja Bursy, motyw pojawiający się w licznych jego wierszach i w niektórych opowiadaniach – w *Zabiciu ciotki* znajduje swą kulminację, zostaje najpełniej i najciekawiej rozwinięty”[3].

Śmierć poety oraz buntowniczy, nonkonformistyczny charakter jego twórczości stał się zaczynem do powstania legendy Bursy. „Nie tylko został obwołany idolem kontestującej młodzieży, przez krytykę zaś obdarzony znaczącymi określeniami «poeta przeklęty», «kamikadze», «kaskader», «polski James Dean itp.»”[4].

Grzegorz Królikiewicz szukając materiału literackiego na film fabularny, myślał między innymi o adaptacji opowiadania *And* Stanisława Czyzcha, utworu będącego impresją o życiu Andrzeja Bursy. „To co mnie fascynowało w Andzie, to sprawa, do czego prowadzi nadużycie wyobraźni. Przecież to, co opowiada w Andzie narrator o swoim przyjacielu i o sobie, jest stworzeniem tak niesamowicie niebezpiecznej sytuacji życiowej, iż w końcu prowadzi ona do unicestwienia”[5] – wyjaśniał reżyser.

Ostatecznie Królikiewicz zdecydował się na ekranizację *Zabicia ciotki*. Film oparty na utworze Andrzeja Bursy, podobnie jak wcześniej *Na wylot* i *Fort 13*, powstał dzięki inspiracji. „Pani doktor Bronisława Stolarska – wspominał reżyser – powiedziała: «koniecznie musisz przeczytać tę książkę – to jest rzecz dla ciebie», [...] zacząłem ją wnikliwie penetrować i myśleć sobie, co ta pani miała na myśli, tak mnie namawiając”[6].

W grudniu 1981 roku, za kwotę 25 000 zł, spadkobiercy Andrzeja Bursy (Michał i Ludwika Bursa) sprzedali Zespołowi Filmowemu Aneks, reprezentowanemu przez Grzegorza Królikiewicza (kierownika



Il. 1. Czołówka filmu *Zabicie ciotki*, reż. Grzegorz Królikiewicz

[2] J. Kwiatkowski, *Poezja Andrzeja Bursy*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 19, s. 5.

[3] M. Chrzanowski, *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*, Kraków 1986, s. 127–128.

[4] E. Dunaj Kozakow, *Bursa*, Kraków 1996, s. 6.

[5] B. Stolarska, *Twórczość filmowa Grzegorza Królikiewicza. Sesja filozoficzna*, 13–16 maja 1987, Łódzki Dom Kultury – DKF 1987, s. 8.

[6] Spotkanie z Grzegorzem Królikiewiczem w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, 3 czerwca 2011,

Archiwum Michała Dondzika [dalej: AMD]. Bronisława Stolarska zapamiętała ten moment następująco: „Królikiewicz chciał realizować film na podstawie innej książki, a ja mu mówię: a może *Zabicie ciotki*? Przeczytał i uznał, że to jest jego temat. *Zabicie ciotki* to powieść niezamknięta, nieskończona, można było w nią wiele rzeczy wpisać, co też reżyser zrobił”. Rozmowa Michała Dondzika z Bronisławą Stolarską, 10 maja 2016, Łódź, AMD.



artystycznego) oraz Jerzego Niteckiego (szefa produkcji zespołu), praca do *Zabicia ciotki*. W ramach zawartej umowy syn oraz żona poety zgodzili się na ewentualne „przeróbki, przystosowania i uzupełnienia utworu innej osobie według uznania Przedsiębiorstwa”[7].

Scenariusz filmu na podstawie *Zabicia ciotki* Grzegorz Królikiewicz napisał wspólnie z Krzysztofem Skudzińskim (kierownikiem literackim w Zespole Aneks). Efekt prac nie był w pełni zadowalający i o stworzenie kolejnej wersji Królikiewicz zwrócił się do reżysera Henryka Dederki. „Powiedział [Królikiewicz – M.D.], że materiał nie nadaje się do niczego, żebym napisał coś, co można wziąć na plan albo do zatwierdzenia”[8] – komentował Dederko. Prace nad adaptacją *Zabicia ciotki* wstrzymało odwołanie Grzegorza Królikiewicza z funkcji kierownika artystycznego Aneksu i późniejsze rozwiązanie zespołu. Nie wiadomo jak potoczyłyby się losy filmu, gdyby nie Wojciech Jerzy Has, który zdecydował się na jego realizację w kierowanym przez siebie Zespole Rondo. Scenariusz nie spotkał się z uznaniem oceniających go recenzentów i dopiero po interwencji u Jerzego Bajdora (wiceministra Kultury i Sztuki)[9] projekt filmu pod roboczym tytułem *Ciotka* skierowano do produkcji w grudniu 1983 roku[10].

Analizując *Zabicie ciotki*, nie sposób nie omówić związków filmu Grzegorza Królikiewicza z surrealizmem[11]. André Breton w *Manifestie surrealizmu* napisał: „Surrealizm opiera się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeniowych dotąd lekceważonych, we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli. Dąży do ostatecznego zniszczenia wszelkich innych mechanizmów psychologicznych i zajęcia ich miejsca w rozwiązywaniu podstawowych zagadnień życia”[12]. Prekursorem i niekwestionowanym twórcą surrealizmu w filmie jest Luis Buñuel, reżyser *Psa andaluzyjskiego* (1929) i *Złotego wieku* (1930). W obu tych modelowych dziełach surrealizmu istotną rolę odgrywały sny.

[7] Umowa o nabycie praw autorskich do napisanego utworu pt. „Zbiór opowiadań *Zabicie ciotki*”, 7 grudnia 1981 roku, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów Zespoły Filmowe, Z.F. Aneks. Umowy autorskie 1980-1983, sygn. 427, Archiwum Państwowe Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku.

[8] Rozmowa Michała Dondzika z Henrykiem Dederką, 20 grudnia 2017, Łódź, AMD.

[9] Zob. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 października 1984 roku. Na porządku dziennym omówienie filmu *Zabicie ciotki* zrealizowanego przez Grzegorza Królikiewicza, sygn. A-344, poz. 378, k. 12, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego [dalej: AFINA].

[10] Dokładnie 19 grudnia 1983 roku. Zob. szczegółowy plan filmu *Ciotka*. Dane ogólne filmu *Ciotka*, k. 1, sygn. S-24259, AFINA.

[11] Porównanie z surrealizmem wykorzystał do ataku na film Lucjan Kydryński: „W tym narracyjnym pogmatwaniu sporo obrzydliwości czysto wizualnych, epatowanie mocnymi scenami, jak gdyby rodem z surrealistycznych filmów sprzed sześćdziesięciu lat [...]”. Aleksandra [Lucjan Kydryński], *Zabicie ciotki i powolne umieranie (z nudów) publiczności...*, „Przekrój” 1985, nr 105, s. 22. Z kolei Maria Malatyńska napisała: „I jakkolwiek otrzymaliśmy film jakby nieco «przyciężki» i jakby zbyt konkretny w swoim przeciwieństwie surrealizmowi [...]. M. Malatyńska, *Bursa i Królikiewicz*, „Echo Krakowa” 1985, nr 213, s. 2. Zdaniem Mirosława Winiarczyka „Film przypomina senne, surrealistyczne fantasmagorie”. Zob. M. Winiarczyk, *Na co do kina – „Zabicie z ciotki”*, „Ekran” 1985, nr 37, s. 17.

[12] A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka. Antologia*, teksty wybrał i przełożył A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 77.

Jednak Grzegorz Królikiewicz nie był zachwycony wpisywaniem *Zabicia ciotki* w poetykę surrealizmu: „Jak w matrycy, powtarza się ten rodzaj pomyłki i pomówienia. [...] Owszem wiadomo, że ten utwór jest «przylepiony» jako replika. To jest rozważanie o hamulcu dla tego typu wolności wewnętrznej, jaką uwielbia surrealizm”[13]. W dalszej części wywodu tłumaczył: „Surrealiści bardzo dokładnie oddzielili to co realne od tego, co jest z głębi podświadomości i nadawali temu, co z głębi podświadomości kształt, powiedziałbym, znobilitowany, kształt, który formułowała funkcja poetycka: rozgraniczenie realności i nadrealności. W filmie *Zabicie ciotki* sama podświadomość i wewnętrzna gra intencji zostaje niejako skompromitowana, bo w moim filmie przynależy ona do rzeczywistości filmowej, ona się «myli» z rzeczywistością fizyczną i już w sferze stylu następuje osąd”[14]. Po latach od premiery filmu dodał: „Mój surrealizm w *Zabiciu ciotki* był perwersyjny. Surrealiści robili wszystko, żeby odróżnić jawę od snu, zdegradować rzeczywistość kosztem snu. Mnie natomiast chodzi o osiągnięcie maksymalnego ujednoczenia”[15].

W *Zabiciu ciotki* nie znajdziemy niezwykłych surrealistycznych elementów, zaczerpniętych wprost z poetyki snu, można jednak wskazać momenty, w których rzeczywistość psychiczna staje się realnością. Spiker z telewizji spoglądający na bohatera i przemawiając do niego pojawia się w realnym świecie, obserwując młodzieńca na poczcie, kiedy ten wysłał paczkę ze zwłokami ciotki (Maria Klejdysz). Scena, gdy Jurek (Robert Herubin) jedzie karawanem pogrzebowym, wykrzykując: „Sam uprawię swoje poletko. A piłką, siekierą! Morduję! Morduję! Jak mawiał stary Goethe...”[16], ma swoją kontynuację na komisariacie. Jeden z obecnych



Il. 2. Jurek (Robert Herubin) i ukochana ciotka (Maria Klejdysz)

poletko. A piłką, siekierą! Morduję! Morduję! Jak mawiał stary Goethe...”[16], ma swoją kontynuację na komisariacie. Jeden z obecnych

[13] B. Stolarska, op.cit., s. 8.

[14] Ibidem, s. 9.

[15] *Przekształcić cierpienie w wartość* – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1993, nr 12, s. 13. Po latach w wywiadzie rzece Królikiewicz przyznał: „Ten film jest moją wariacją na temat surrealizmu, który wyłania się i zanika bez jakichś wyraźnych granic. Nie ma granicy między marzeniem sennym a rzeczywistością. Nam się wydaje, że ta granica istnieje, rysujemy ją w umyśle, w świadomości, która – paradoksalnie – wyłania się z nieświadomości. Zależało mi, żeby to płynnie przelinać jedno w drugie, bo dopiero wtedy zaczyna się zmora naszej dezorientacji w świecie”. *Królikiewicz*.

*Pracuję dla przyszłości: wywiad rzeka*, rozm. P. Marecki, P. Kletowski, Kraków 2011, s. 222.

[16] W książce Andrzej Bursa opisał tę scenę następująco: „Ja sam uprawię moje krwawe poletko. A piłką, a siekierą! Morduję... morduję... Karawan oddalał się

w ciągłym szumie kół i stukocie kopyt. Popatrzyłem za nim i powiedziałem głucho: – Jak powiedział stary Goethe, jak powiedział stary Goethe...”. A. Bursa, *Zabicie ciotki*, Kraków 1981, s. 47. W scenie z karawanem jako woźnicę zatrudniono Jana Himilbacha, ten jednak w dniu poprzedzającym nagranie wraz z Robertem Herubinem raczył się alkoholem i nie był w stanie uczestniczyć w zdjęciach. Dlatego też w scenie widać jedynie Jurka, a postać prowadząca konny karawan pozostaje poza kadrem. Rozmowa Michała Dondzika z Robertem Herubinem, Łódź, 1 grudnia 2017, AMD. Wspomnienie Roberta Herubina potwierdza zapis w dokumencie z produkcji filmu. Scena „Karawan” z udziałem Jana Himilbacha miała się odbyć 27 kwietnia 1984 roku, obok aktora miał wystąpić w niej autentyczny karawaniarz. Zob. *Perspektywka* z dni 26 kwietnia – 15 maja 1984. Dokument w archiwum Alicji Wierzbickiej.

na posterunku stróżów prawa podobny jest do autora *Fausta*, filmowy Johann Wolfgang Goethe, mimo przebrania w mundur milicjanta, to wcielenie poety z olejnego portretu pędzla Josepha Karla Stielerera. Wyowiedziane w pijackim widzie słowa Jurka materializują się.

W jednym z ujęć *Zabicia ciotki* w tle widoczne są afisze z wystaw Zbigniewa Warpechowskiego *Happeningsi, akcje performances z lat 1967–1981*[17]. Wątek ten powraca w ostatniej scenie filmu – Luiza mówi do Jurka: „Coś ty tu wyrabiał? Co znaczą te pudełka w korytarzu aż pod sufit? Znow te twoje happeningsi, te twoje performansy... Zezwalam ci, ale zawsze cię proszę, zostaw chociaż po sobie porządek...”[18]. Pytanie zadane bohaterowi jest w rzeczywistości skierowane do widza. Czy historia, którą śledził, oglądając film, nie była performansem, czyli rodzajem wydarzenia, w którym główną rolę odgrywa artysta, będący zarówno twórcą, jak i tworzywem sztuki?

Definicja performansu jest dość migotliwa, a każdy z nowych „procederów artystycznych” może podważyć wcześniejsze znaczenia tego pojęcia[19]. Jak podkreślał Zbigniew Warpechowski: „Sztuka performance jest ostatnim etapem Sztuki Nr 1, najdalej wysuniętą konsekwencją doświadczeń artystycznych i wiedzy towarzyszącej wszystkim rodzajom sztuki. Jest nie tyle «uwieńczeniem» sztuki, ile raczej sublimacją istoty artystycznego powołania, i tym samym negacją wszelkich wybujałości, narosłych na drodze, po drodze, artystycznych uwikłań, uzależnień, sprzężeń, uległości, słabości, ustępstw, którymi żywi się świat sztuki zamiast sztuki”[20].

Na czym polega performans w *Zabiciu ciotki*? Grzegorz Królikiewicz wyjaśniał to następująco: „Ten młody człowiek, który okazuje się artystą, myśli sobie tak: skoro ja pomyślałem sobie, żeby ciocię rąbnąć młotkiem, to od tej pory traktuję to jako rzeczywistość, co prawda ciocia wyjechała na wczasy dwutygodniowe, ale ja przez ten cały czas wiem, że ciało cioci leży koło kuchenki, [...] że muszę ją teraz schować przed publicznością”[21]. Dodał: „Otóż Jurek jest szczególnego rodzaju performerem, który robi swoim kosztem, ze swoim udziałem, performans niespotykany, dlatego że on jest performerem i jednocześnie jednoosobową widownią”[22].

Podstawowym poziomem filmowego performansu w *Zabiciu ciotki* jest zatem sytuacja, w której bohater traktuje zbrodnię dokonaną w myślach jako fakt. Jurek inscenizuje własną wersję *Zbrodni i kary*, Dostojewski napisał powieść o zbrodniczym czynie, a tu tematem jest zbrodnicza myśl. W kontekście performansu tworzonego przez bohatera warto zwrócić uwagę na jego personalia. Na nadawanej paczce oraz

[17] Są to plakaty z dwóch wystaw, pierwsza odbyła się w Galerii Krzysztofory w Krakowie w grudniu 1981,

druga w Biurze Wystaw Artystycznych w marcu 1982.

[18] Cytat z filmu *Zabicie ciotki*.

[19] Z. Warpechowski, *Konserwatyzm awangardowy*, Kraków 2014, s. 150.

[20] Idem, *Podnośnik*, Jerozolima – Rzym – Sandomierz 2001, s. 54.

[21] Spotkanie z Grzegorzem Królikiewiczem, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, 3 czerwca 2011, AMD.

[22] Rozmowa Bronisławy Stolarskiej z Grzegorzem Królikiewiczem, Łódź, czerwiec 2010, AMD.

na uczelnianym indeksie widnieje imię i nazwisko[23]: Jerzy Robert Cherubin. Robert Franciszek Herubin to przecież aktor odgrywający rolę Jurka[24]. Herubin był także artystą, zajmował się malarstwem, ale i bardziej nowoczesnymi formami sztuki. „Być może pomysł na Jurka performerem wziął się od mojej osoby, bo ja byłem wtedy performerem. Miałem w Warszawie kilka performansów, to się odbywało w prywatnej pracowni u pani Jarosińskiej, przychodzili tam tacy goście jak Henryk Stażewski”[25] – wyjaśniał.

Czy zatem *Zabicie ciotki* można traktować jako swoiście pojmowany filmowy performans[26]? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zastanowić się, jak Królikiewicz kreuje filmową rzeczywistość. W *Zabiciu ciotki* nie pojawia się żadna postać zbudowana w opozycji do głównego bohatera. Widz skazany jest na utożsamienie się z przestępcą i jego próbami zatarcia śladów mordu. Królikiewicz, choć korzysta z fabularnych klisz kina gatunku, nie spełnia zasad „filmu stylu zerowego”. *Zabicie ciotki* nie jest: jednoznaczne i zrozumiałe, realistyczne i obiektywne, ani przeźroczyste formalnie; to co łączy ten obraz z kinem gatunku to świadome oddziaływanie na emocje[27]. Grzegorz Królikiewicz aż do finału filmu steruje reakcjami widza, wykorzystując konwencję kina gatunków: bohater stara się ukryć swoją zbrodnię, czuje się osaczony, obawia się demaskacji i aresztowania. Twórca posługuje się też chwytami charakterystycznymi dla thrillerów czy horroru, na przykład poprzez makijaż babci Jurka (Wanda Łuczycka), która swoim wyglądem przypomina „żywego trupa”[28], tudzież inne dosadne okropności – kanibalizm, karmienie drapieżników w ogrodzie zoologicznym ludzkim mięsem, dzielenie włosów ciotki Luizy siekierą itp.

Wybijanie odbiorcy z poznawczych nawyków osiąga Królikiewicz na wiele sposobów, na przykład za pomocą nieumotywowanej fabularnie animowanej wstawki (Jurek jadący na nartorolkach po wstędze Möbiusa). Istotne są też gry z czasem – sprzeczne informacje, zakłócenie chronologii, długość poszczególnych scen. Rytm narracji rozsadzają kontemplacyjne sceny dialogowe (trwająca ponad dziewięć minut spowiedź Jurka czy też równie długa scena wyznania Jurka przed Teresą). Większość wydarzeń rozgrywa się w ciasnej przestrzeni domu

[23] W indeksie widoczny jest też autentyczny podpis aktora Roberta Herubina.

[24] Jerzy to imię zaczerpnięte z powieści Andrzeja Bursy.

[25] „W jednym z performansów wymyśliłem sobie, że zabiję królika. Miałem siekiere, pokazywałem zdjęcia z Wietnamu, okrutności, straszne rzeczy, flaki. To rzeczywiście budziło w ludziach emocje. Aktor Eugeniusz Priwiezienczew przyszedł na pokaz i tak się zbulwersował, że wyszedł z krzykiem. A ja tylko straszylem”. Rozmowa Michała Dondzika z Robertem Herubinem, 24 listopada 2017, AMD.

[26] W swojej pracy staram się zbadać, jak Królikiewicz kreuje swój filmowy performans; mniej interesuje mnie pojęcie performansu w innych tekstach kultury.

[27] M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016, s. 87–88.

[28] „Babkę sięgającą już osiemdziesiątki bolały ciągle oczy i smarowała je dokoła jaskrawobiałą maścią. Wyglądała przez to jak dziwny ptak. Patrząc na nią, myślałem zawsze, że jeżeli istnieje biblijne określenie «pobielany grób», to jest właśnie to”. Zob. A. Bursa, op.cit., s. 71.

bohatera – to tu następuje domniemane zabójstwo, tu Jurek usiłuje ukryć dowody „ciotkobójstwa”, tu z urlopu wraca Luiza.

Mimo że kamieniczne lokum obserwujemy przez dużą część filmu, zadaniem karkołomnym jest orientacja w jego przestrzeni. W filmie ukazana zostaje poćwiartowana jak zwłoki ciotki rzeczywistość – łazienka, pokój Jurka, korytarz. Jaki dokładnie ma rozkład mieszkanie w łódzkiej kamiennicy – dociec trudno. Efekt dezorientacji uzyskany jest dzięki zdjęciom Krzysztofa Ptaka, który wiele scen kręci z nietypowych perspektyw, na przykład pionowe ujęcia ukazują rzeczywistość z perspektywy sufitu.

Zależało mi, żeby świat tego chłopaka, który przebywa w klaustrofobicznych pomieszczeniach, był organiczny, narzucający się. Chodziło o takie przekadrowania, żeby oddać wyobcowanie postaci [...]. Jest to świat wymyślony przez Bursę. Czy to się dzieje w głowie tego chłopaka? Zależało nam, aby granice między jawą a snem się zacierały, żeby widz był zdezorientowany, dlatego zostawialiśmy mylne tropy<sup>[29]</sup>

– wyjaśniał operator.

Planom zbyt bliskim, podkreślającym osaczenie bohatera (na przykład w scenie na poczcie Jurek nieomal wpada na kamerę, wypatrując śledzących go osób), towarzyszą ujęcia dezorientujące widza (na przykład w scenie spotkania z Dziką Dziewczyną [Jolanta Mielech] kadr zasłania przejeżdżający autobus, po chwili ukazane jest tylko zbliżenie gryzącej Jurka bohaterki). Nadmiernie bliskie plany współgrają z charakterystycznymi przekadrowaniami, niektóre ujęcia zostały sfilmowane z większą przestrzenią u góry kadru lub wokół bohaterów. Poprzez taki zabieg postacie na zdjęciach są niewielkimi elementami kadru i zyskują nad sobą dodatkową sferę (w scenie próby samobójczej to co ważne, Jurek i ratujący go pies, jest mniej widoczne niż to, co nieistotne – obecne na pierwszym planie doniczki z paprotkami – PRL-owskim kwiatem dekoracyjnym). Świat w *Zabiciu ciotki* ukazany jest w sposób skrajnie subiektywny. Efekt ten wzmacnia zaczerpnięta z muzyki zasada ronda. „[...] Powracają różne rzeczy, pomarańczowe paczki, doświadczenia, powraca ciotka”<sup>[30]</sup> – wyjaśniał reżyser.

Wyrazistą manifestacją „zasady ronda” jest scena, w której wyrzucone do rzeki przez Jurka i Teresę (Miroslawa Zaborowska) paczki ze zwłokami ciotki wbrew naturze nurt przywodzi na powrót do bohaterów. To, czego chcą się wyzbyć postacie, powraca do nich. Dotyczy to zarówno sfery fizycznej, jak i psychicznej. „Myśl o zbrodni toczy się w tobie jak koło i trwa w powtórzeniach” – mówi do Jurka w trakcie spowiedzi ksiądz (Józef Pieracki). Powracającymi motywami są przedmioty nawiązujące do morderstwa oraz jego potencjalnych konsekwencji. Jurka osaczają kraty: w trakcie spowiedzi na twarzy Jurka widoczny jest cień kraty konfesjonału, na tle krat pojawiają się postacie w transmisjach telewizyjnych, przez kraty bohater patrzy w twarz małpy,

[29] Rozmowa Michała Dondzika z Krzysztofem Ptakiem, Łódź, 4 czerwca 2016, AMD.

[30] *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości: wywiad rzeka...*, s. 223.



Il. 3. Kraty osaczają Jurka  
(Robert Herubin)

za kratami znajdują się drapieżniki w zoo. Bezpośrednimi aluzjami do więzienia, do którego może trafić bohater, są kraty na komisariacie i więziennej celi. Szczególnie ciekawe jest ujęcie, kiedy chłopak ukazywany jest przez kraty w klatce kanarka. Czyż Jurek nie jest człowiekiem uwięzionym w klatce swojej wyobraźni? Czy jego mieszkanie nie pełni funkcji więzienia? Gdy przyglądamy się śpiewającemu kanarkowi, dostrzegamy pętlę, która zamocowana jest w górnej części klatki. Ten nietypowy element wyposażenia stanowić może zapowiedź potencjalnego losu Jurka.

Motyw pętli powróci, gdy bohater leży w wannie (pętlę tworzy wąż od prysznicy), w scenie, w której Jurek panikuje, nie mogąc podołać podzieleniu zwłok ciotki. Stan osaczenia bohatera podkreśla pokazanie „ciotkobójcy” pomiędzy dwoma ściskającymi go skrzydłami drzwi. W pomieszczeniu obok widoczny jest katowski sznur z zawiązaną pętlą, jakby oczekujący na skazańca. Powracają też elementy bezpośrednio związane z morderstwem ciotki Luizy – młotek i krew. Ta ostatnia, niczym w przypadku Lady Makbet, prześladowuje bohatera. Na nic zdają się próby splukania krwawych śladów z ręki Jurka; krew jest niezbywalnym dowodem winy. Powtarza się też motyw bicia Jurka po twarzy: najpierw w ataku autoagresji robi to sam bohater, a następnie Teresa. Przywołując przykłady powtórzeń, nie sposób nie wspomnieć o pojawiających się w filmie ciotkach. Pierwszą z nich jest tytułowa Luiza, która powraca w finale filmu, druga ciotka to Emilka (Krystyna Feldman), która wraz z babcią odwiedza Jurka. Jednak najbardziej enigmatyczną postacią jest ciotka, wzywająca Teresę z balkonu. „Do jakiego zakonu ty należysz?” – pyta bohater. Trzecia z filmowych ciotek jest jakoby zakonnicą, mającą na dziewczynę większy wpływ niż jej matka.

Najbardziej tajemniczym z powracających w *Zabiciu ciotki* motywów są piramidy. To symetrycznie ustawione błyszczące ostrosłupy mijają w lesie Jurek z Teresą w drodze nad rzekę. Bohaterowie nie zwracają uwagi na ten niecodzienny element, jakby był dla nich niewidoczny lub niewart zainteresowania. Egzemplarz piramidy ma u siebie w mieszkaniu Jurek. Model z zaznaczonymi kolorowo strefami (czerwoną, żółtą i zieloną) wisi w pokoju bohatera. Przez pewien czas chłopak trzyma we wnętrzu piramidy głowę, by następnie zapakować ostrosłup do paczki z peruką – domniemanym skalpem zdartym z ciotki. W końcu filmu paczkę tę odbiera ciotka Luiza, jednak w środku, w miejscu gdzie znajdowała się peruka, widoczny jest ozdobny młotek. Czyżby moc piramidy spowodowała tę niezwykłą transmutację?



Il. 4. Piramida i naga  
prawda w peerelowskiej  
televizji

Obecne w *Zabiciu ciotki* nawiązania do energii wykorzystywanych przez faraonów i starożytnych Egipcjan są ewokacją zagadnień frapujących wówczas Grzegorza Królikiewicza. Reżyser

posiadał niewielki „domowy” model piramidy, zbudował także większą piramidę w ogródku. Odbywały się tam spotkania i narady z filmowymi współpracownikami<sup>[31]</sup>.

Jak pisaliśmy scenopis – wspominał operator Krzysztof Ptak – poszedłem do pracowni Grzegorza. Wisiała tam na sztycy piramida. Grzesiek poprosił, żebym pod nią usiadł, bo będę miał lepsze pomysły. Dał mi drucik do trzymania w ręku, który był połączony z tą piramidą. Coś tam czułem, nie wiem czy kuracja podziałała, ale pomysły były dobre<sup>[32]</sup>.

Działanie piramidy reżyser testował także w trakcie prowadzonych przez siebie zajęć. Na ich potrzebę w sali synchronizacyjnej Wydziału Dźwięku Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi studenci Szkoły Filmowej przy pomocy pracowników wytwórni zbudowali replikę piramidy Cheopsa, wewnątrz której odbywały się prowadzone przez Grzegorza Królikiewicza zajęcia<sup>[33]</sup>. W ich trakcie reżyser wyjaśnił, na czym polega oddziaływanie piramidy:

Dla niektórych energia [piramidy – M.D.] może być czymś pozytywnym, ale dla innych, już naładowanych tego typu energią, może spowodować nadmiar i mogą powstać u nich ujemne objawy fizjologiczne i psychologiczne, mogą się pojawić mrowienia w kończynach, na karku. W pojemności czaszki możemy odczuć, że wzrosła zawartość płynu w mózgu; jak gdyby się lekko nie mieścił w czaszce. Odczuwać możemy też stan dziwnego rozjaśnienia świadomości w połączeniu z wrażeniem jej zawężenia. [...] Poza tym pojawić się może takie wrażenie, jak: widzenie składu molekularnego powietrza, wrażenie innego upływu czasu<sup>[34]</sup>.

Piramida to konstrukcja w kształcie ostrosłupa prawidłowego, jej ściany składają się z trójkątów. W przeciwieństwie do piramid, których repliki pojawiają się w filmie, trójkąty tworzone są poprzez zakrycie części filmowego kadru. Zabieg jest w warstwie obrazu powtarzany kilkakrotnie – w finałowej scenie, poprzez zasłonięcie części telewizora piramidą, powstaje trójkąt ukazany na tle kosmosu, w scenie powrotu ciotki zaś figura pojawia się w lewym górnym rogu kadru dzięki zasłonięciu tej części parasolką Luizy, która też składa się z błyszczących trójkątów.

Zasada ronda, wedle której w *Zabiciu ciotki* powracają przedmioty zarówno bezpośrednio nawiązujące do zbrodni Jurka, dotyczy i tych, które są emanacją tajemniczych sił i potęgi ludzkiej myśli. Przypomnijmy, że w intencji reżysera cały film to performans Jurka, robiony dla jednego widza, którym jest sam bohater. „Otóż ten performans, tak ułożony, w taki wirujący trójkąt stał się zaczynem formalnym tego

[31] Rozmowa Michała Dondzika z Jerzym Borowiczem, 13 grudnia 2017, AMD.

[32] Rozmowa Michała Dondzika z Krzysztofem Ptakiem, 4 czerwca 2016, Łódź, AMD.

[33] *Księga Godarda. Spotkanie seminaryjne z cyklu: Co po Godardzie? pt. W piramidzie*. Protokół zajęć „Analiza dzieła filmowego” prowadzonych na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej PWSFTviT

w semestrze letnim 1984/1985 pod kierunkiem Grzegorza Królikiewicza, red. A. Wierzbicka, E. Ostrowska, s. 7.

[34] Osoby zainteresowane zagadnieniem piramid w twórczości Grzegorza Królikiewicza odsyłam do: *Księga Godarda. Spotkanie seminaryjne z cyklu: Co po Godardzie? pt. W piramidzie...*, s. 9.

filmu”[35] – wyjaśniał Grzegorz Królikiewicz. Zatem o performansie w *Zabiciu ciotki* można mówić przynajmniej w trzech aspektach. Pierwszym i najbardziej oczywistym jest performans odgrywany przez Jurka, fikcyjną postać ze świata filmu. O tym, że chłopak para się tego typu działalnością, dowiadujemy się od ciotki. Przedmiotami stanowiącymi elementy artystycznego występu są powracające w filmie paczki i piramidy. Drugi poziom performansu tworzy fakt przenikania się postaci Jurka z grającym go aktorem (zbieżne personalia, Robert Herubin przed podjęciem roli w *Zabiciu ciotki* zajmował się performansem) oraz reżyserem filmu. Warto odnotować, że część z ukazanych w filmie wydarzeń znaleźć można w biografii Grzegorza Królikiewicza. Zapytany w 2017 roku o swoje powinowactwo z filmowym Jurkiem, artysta zaprzeczył, podkreślając, że najważniejsze były dla niego lektury[36]. Przypomnijmy jednak, że przed zdaniem na reżyserię Królikiewicz studiował (tak samo jak bohater filmu) na Wydziale Prawa Uniwersytetu Łódzkiego. To jemu przytrafiła się historia (ukazana w *Zabiciu ciotki*) wyrzucania w trakcie zajęć przez okno studenckiego indeksu przez profesora[37]. Co więcej, podczas studiów, pochodzący z Piotrkowa Trybunalskiego, artysta mieszkał u swojej matki chrzestnej, ciotki Ali (Alicja Giercuskiewicz), w łódzkiej kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 73. Zainspirowana autentycznym doświadczeniem jest też scena, kiedy ciotka wpada na pomysł uprania bielizny, którą Jurek ma na sobie. „Była wspaniała [ciotka Ala – M.D.], ale nie znosiłem, kiedy była nadopiekuńcza, wręcz bezwstydna w swojej miłości i trosce o zdrowie naszej wielkiej rodziny. I to znalazło się w moim Bursie”[38] – podkreślał filmowiec. Królikiewicz performans wykonywany przez bohatera filmu przyrównał do swojego aktu twórczego.

To jest przecież ten bolesny eksperyment – wyjaśniał – zabijania rzeczywistości. Ja muszę tworzyć przywileje dla fikcji, a więc muszę świat realny, rzeczywistość, dyskryminować po to, żeby się od niego odbić w wyobraźni. Jest to w gruncie rzeczy piekło mojego doświadczenia twórczego zmetaforyzowane w tej opowieści. Jednocześnie *Zabicie ciotki* jest to i mój powrót do własnej inicjacji, którą dawno temu i ja przeżywałem[39].

Trzecim rodzajem performansu jest więc odczytanie *Zabicia ciotki* jako wyreżyserowanego przez Grzegorza Królikiewicza filmu-performansu.

Przyczyny dokonanego przez Jurka rzekomego morderstwa są niejasne, na pytanie księdza „Dlaczego?”[40], odpowiada: „Bo jestem mordercą”[41], Teresie zaś oświadcza: „Nie chcę się wybraniać, cho-

[35] Wypowiedź Grzegorza Królikiewicza na Festiwalu Dwa Brzegi przed projekcją filmu *Zabicie ciotki*, 2011, <[https://www.youtube.com/watch?v=BzP\\_iZ-2dhF4](https://www.youtube.com/watch?v=BzP_iZ-2dhF4)>, dostęp: 13.12.2021.

[36] Rozmowa Michała Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 4 lipca 2017, Łódź, AMD.

[37] Ibidem.

[38] Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości: wywiad rzeka...*, s. 217.

[39] *Nie daję się ponosić fali...* – z G. Królikiewiczem rozmawiała M. Brzostowiecka, „Ekran” 1987, nr 48, s. 15.

[40] Cytat z filmu *Zabicie ciotki*.

[41] Ibidem.



ciężby dlatego, że wcale nie czuję się winny”[42]. Trudno te pokrętne wyjaśnienia traktować inaczej niż jako próbę mataczenia przed innymi i samym sobą. Nie ulega wątpliwości, że bohater kocha ciotkę, jest to równie oczywiste jak fakt, że Luiza kocha Jurka, dając wyraz swego uczucia rodzicielską opieką, jaką roztacza nad młodzieńcem.

Od osoby kochanej więcej się wymaga – tłumaczył Grzegorz Królikiewicz – więcej niż od osoby obojętnej. Od kochanej ciotki wymaga się więc, żeby nie gadała, tylko słuchała wierszy Jurka. I żeby była cicho w czasie, kiedy on je jajeczko, bo on w tym czasie właśnie wymyśla wiersz. Osobę kochaną można też zabić – właśnie dlatego, że się od niej wymaga, a ona nie spełnia oczekiwań, rozdrażnia[43].

O ile ciotka traktuje Jurka jak własne dziecko, otaczając go matczyną troskliwością, o tyle stosunek chłopaka do Luizy bliższy jest relacji mąż – żona. Jednak jest to miłość małżeńska niespełniona. Poprzez kulturowe tabu kazirodztwa Jurek może jedynie pożądlwym wzrokiem śledzić nagie piersi ciotki i opierać się próbom (chyba wbrew sobie) ściągnięcia majtek przez Luizę. Niespełniona młodzieńcza żądza daje swój upust w domniemanym zabójstwie opiekunki. Poprzez śmierć ciotka w oczach Jurka zmienia tożsamość, to już nie spokrewniona z nim kobieta, to trup, którego można posiąść. Pieczołowite rozbieranie i krojenie zwłok mają zapewnić Jurkowi niemożliwe dotąd spełnienie. Jednakże władza nad martwym ciałem okazuje się iluzoryczna. Walka ze zwłokami przyjmuje coraz bardziej gwałtowny obrót – Jurek rąbie je siekierą, kroi piłą, mieli w maszynce do mięsa, wysyła w paczkach. Działania te nie służą jedynie ukryciu *corpus delicti*, ale także pozbyciu się dowodu męskiego niepowodzenia. Dla innych pokawałkowane ciało Luizy to mięso, w czasach kryzysu produkt deficytowy i pożądany. Gdy Jurek usiłuje nadać zapakowany jak baleron ochłap z ciotki, w wychudzonym pracowniku poczty (Krzysztof Kursa[44]) przesyłka wyzwala gwałtowny, zwierzęcy głód. Z kolei z manifestacyjną obojętnością paczkę traktuje otyły pocztowiec, całą uwagę poświęcając pożeraniu okazałego kawałka kiełbasy. Zwłokami Luizy zajadają się jej matka i siostra, zwierzęta w ogrodzie zoologicznym oraz dozorca zoo (Leon Niemczyk).

Młodzieńcza potencja i brak spełnienia wyzwala desperackie próby miłosnej realizacji. Jurek nie jest w stanie powstrzymać się od natrętnych skojarzeń, gdy ciotka Emilka przestraszona obecnością zwłok w wannie krzyczy do Jurka: – „Bierz mnie, mówię!”[45] „– W jakim sensie?”[46] – dopytuje chłopak, na co ciotka, pojękując, z błogim wyrazem twarzy, wtula się w siostrzeńca. W tej chwili Jurek nie jest

[42] Ibidem.

[43] Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości: wywiad rzeka...*, s. 226.

[44] W roli Głodomora obsadzony został Krzysztof Kursa, w którym część widzów *Zabicia ciotki* mogła

rozpoznać wychudzoną postać porucznika z *Fortu 13* – poprzedniego filmu Grzegorza Królikiewicza.

[45] Cytat z filmu *Zabicie ciotki*.

[46] Ibidem.

już potencjalnym partnerem, a staje się rycerzem, obrońcą uciśnionej niewiasty.

Nową jakością w życiu Jurka jest poznana w pociągu Teresa – ta młoda kobieta ma wynagrodzić wcześniejsze nieudane relacje chłopca, to ona powinna mu zapewnić długo wyczekiwane spełnienie. „Okres, gdy walka z trupem zapełniała pustkę mojego życia, już się skończył, trupa zastąpiła Teresa. Dziewczyna nie potrafi zaspokoić i zastąpić wszystkich tęsknot. To byłoby morderstwem miłości” [47] – przyznaje chłopak. Teresa bardzo szybko okazuje się tylko substytutem ciotki. Zawód przychodzi po spędzonej wspólnie nocy, dziewczyna głośno chrapie, co odstręcza Jurka do tego stopnia, że, chcąc uniknąć widoku wybranki, siedzi do niej odwrócony plecami. Zawiedziony fizycznością Teresy („nie jesteś kobieta pruderyjną” [48]) postanawia wyznać jej prawdę o dokonanej przez siebie zbrodni, a tym samym wystawić ją na próbę. Dusza dziewczyny wydaje się Jurkowi równie niezadowolająca jak jej ciało, gdyż po chwili wahania Teresa daje się zainfekować złem. Upodabnia się do Jurka nie tylko psychicznie (biorąc udział w ukryciu zbrodni), ale i fizycznie – w scenie spaceru po lesie bohaterowie są bliźniaczo podobni (mają podobne fryzury, są identycznie ubrani).

Teresa, jako kopia Jurka bez właściwości, bezpowrotnie znika z życia bohatera. Jej miejsce zajmuje Dzika Dziewczyna. Związek z tą postacią zaczyna się od ukąszenia Jurka przez dziewczynę, po raz drugi w podobny sposób sprawdzi ona jego „dzielność”, wgrzając się w dłoń chłopaka. Pierwsze, fizyczne kontakty pary rzutują na ich całą relację. Dzika Dziewczyna jest przedstawicielką świata pierwotnych instynktów, fascynują ją kopulujące i jedzące ludzkie mięso (zwłoki ciotki) tygrysy, lwy oraz jaguary w zoo. Wcześniej Teresa upodobniła się do Jurka; w tym przypadku to bohater zmienia „szatę godową”, zakładając obcisły czarny, skórzany kombinezon ozdobiony czerwonymi wzorami. W nowym wcieleniu trafia przed klatkę z szympansem. Zwierzę bije mu brawo, po czym zdejmuje maskę przeciwgazową, parodiując nieudaną próbę samobójczą Jurka. Źródło erotycznego zainteresowania małpy oraz znajdującego się po drugiej stronie kraty chłopaka jest takie samo: wzbudzają je karty z wizerunkami nagich kobiet. Oba samce są w swoich pragnieniach bardzo podobni. O ile jednak u szympansa takie zachowanie jest zgodne z naturą, o tyle reakcje młodzieńca są świadectwem regresu w zwierzęcość. Kolejnym etapem zezwierżenia jest zbliżenie z Dziką Dziewczyną, które odbywa się wewnątrz wielkiej rury. Po raz kolejny Jurek nie zaznaje spełnienia: „To nic, nie przejmuj się, wszystko się uda następnym razem” [49] – pociesza go partnerka, zachęcając do obserwacji „korepetycji”, jakich wraz z tatą udziela „nieudacznikowi”. Naruszenie tabu, jakim jest kazirodczy stosunek, dopełnione jest obrazem kanibalizmu (ojciec Dzikiej Dziewczyny pożera szczątki ciotki).

[47] Cytat z filmu *Zabicie ciotki*.

[49] *Ibidem*.

[48] *Ibidem*.

Dantejskie sceny, których świadkiem jest Jurek, napawają go przerażeniem. Z chwilą, gdy krzyczy „Nie róbcie tego!” [50], wyrzekając się fantasmagorii swojej wyobraźni, powraca realny świat. Na dworcu pojawia się ukochana ciotka Luiza i wszystko, co złe, okazuje się złudzeniem. Jurek uznaje, że prawdziwie kocha tylko ciocię.

Grzegorz Królikiewicz złączył miłość Jurka do ciotki z uczuciem Andrzeja Bursy do żony Ludwiki [51] – zresztą takiego właśnie imienia bohaterki używają jej matka i ciotka Emilka. Jurek zaś zwraca się do ciotki „Luiza”, co jest nawiązaniem do słynnego poematu *Luiza* Andrzeja Bursy. Właśnie ten utwór dedykowany Ludwice-Luizie deklamuje Jurek w finale filmu: „To Luiza sprawczynią tej zbrodni i bredni/ Ona szyny i mury zawiązuje w pętlę/ I czas miecza się spełni i piorun się spełni/ Ale piersi Luizy pozostaną piękne” [52].

Wykreowanie niezwykłego świata w *Zabiciu ciotki*, w którym obiektywna rzeczywistość przenika się z subiektywną, wytworzoną w wyobraźni bohatera, udało się reżyserowi filmu na tyle sugestywnie, że część widzów zagubiła się. Grono krytyków uznało, że Jurek rzeczywiście zabił ciotkę lub że nie wiadomo, czy doszło do zbrodni. W 1985 roku, w okresie dystrybucji filmu w kinach, Mirosław Winiarczyk pisał: „Nie wiem, czy zabójstwo ciotki zaistniało tylko w wyobraźni, czy też zdarzyło się naprawdę. Nie jest to takie ważne” [53]. Wątpliwości wysuwał też Andrzej Kaliszewski, jego zdaniem: „Wprowadza on [film – M.D.] w zdenerwowanie niemożnością znalezienia w pełni jednoznacznej odpowiedzi na pytania: Czy zabił? Czy chciał zabić? Czy mu się wszystko zdawało?” [54]. Wiele lat później podobne emocje targały Tadeuszem Lubelskim: „[...] Widz do końca nie ma pewności, czy ciotka zostaje naprawdę zabita, co jest denerwujące, ale tym ostrzej wyraża nastrój” [55] – podkreślał w *Historii kina polskiego*. Warto przytoczyć także przykład współczesnej recepcji filmu przez zagranicznego znawcę, austriackiego profesora filmoznawstwa Marcusa Stigleggera. Według niego w *Zabiciu ciotki* „[...] reżyser tworzy tu asocjacyjną panoramę snów lub urojeń młodego mężczyzny, który wyjawia księdzu, że zamordował ciotkę. Kiedy ta pojawia się żywa i demaskuje kłamstwo, postanawia dokonać tego czynu” [56]. Do kwestii, czy zbrodnia wydarzyła się naprawdę, reżyser Grzegorz Królikiewicz odwoływał się

[50] Ibidem.

[51] 26 lutego 1952 roku Andrzej Bursa wziął ślub z Ludwiką Szemioth, wówczas studentką krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zob. E. Dunaj Kozakow, op.cit., s. 83.

[52] A. Bursa, *Pętla architektury*, fragment poematu *Luiza*, [w:] Andrzej Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Stanuch, Kraków 1982, s. 97.

[53] M. Winiarczyk, *Psychoza po polsku*, „Ekran” 1985, nr 40, s. 17. Wcześniej redaktor „Ekranu” napisał: „Do końca nie wiemy, czy zabójstwo ciotki jest faktem

rzeczywistym, czy zaistniało tylko w wyobraźni bohatera”. M. Winiarczyk, *Na co do kina – Zabicie z ciotki*, „Ekran” 1985, nr 37, s. 17.

[54] A. Kaliszewski, *Bursa żywy*, „Dziennik Polski” 1985, nr 271, s. 3.

[55] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 486.

[56] M. Stiglegger, „*Brudne obrazy*”. *Okrucieństwo u Żuławskiego i Królikiewicza*, [w:] *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa – Kraków 2017, s. 237.

wielokrotnie. Podczas kolaudacji filmu powiedział: „Proszę Państwa, jestem w kłopotliwej sytuacji, bo wysłuchałem jakichś opinii zastępczych, jakichś porównań, chociaż zapewniam, że nikogo nie zabiłem i tego też nie zrobił mój bohater”[57]. W wywiadzie-rzecz wyjaśniał: „Ale o to właśnie chodzi [...], żeby doprowadzić widza do absolutnej iluzji [...]. I potem jest odkrycie kart. Przyjeżdża ciotka [...], a Jurek zaczyna koziołkować z radości, że ciotka żyje, a on nie zgrzeszył”[58]. Z kolei w trakcie monograficznego przeglądu swoich filmów zapewniał publiczność: „Jak pamiętacie państwo zakończenie tego filmu, ciocia wyjechała tylko na wczasy”[59].

Przypomnijmy więc raz jeszcze, że ciotka Luiza wraca z wakacji żywa, cała i zdrowa! Zanim jednak to nastąpi, widzowi sugerowane jest, że zbrodnia wydarzyła się naprawdę. Morderstwo jest przestępstwem ściganym zgodnie z prawem. O tym, że zbrodnia musi pociągnąć za sobą karę, wie także Jurek, stąd zaraz po dokonaniu domniemanego zabójstwa usiłuje zatrzeć ślady. W filmie ukazane jest prawo, które funkcjonuje w specyficzny sposób. Jurek, jako student wydziału prawa, jest świadkiem, jak profesor myli roczniki i niesprawiedliwie karze studentów drugiego (zamiast trzeciego) roku. Gdy wykładowca dowiaduje się o pomyłce, nie robi nic, aby zadośćuczynić niesprawiedliwie osądzonej młodzieży. Komentarzem do tak pojętej równości wobec „ślepego prawa” jest krótka scena – Jurkowi znajomi ze studiów zasłaniają oczy, parodiując w ten sposób postać Temidy. Nie mniej dziwnym przypadkiem jest oficer dyżurny milicji (Wiesław Gołas). O dziwo, podobnie jak Jurek jest on studentem prawa, który w trakcie służby na komisariacie uczy się kodeksu Hammurabiego, szczerze podziwiając jego autora. W telewizji słychać z kolei o procesie sądowym, w którym w wziął udział prokurator i obrońca w jednej osobie. Swoistym podsumowaniem ułomności prawa jest skierowane do Teresy wyznanie Jurka: „Wyłupujemy sobie oczy, łamiemy ręce, wrywamy serca, chowamy w domach trupy – to wszystko nie zwalnia mnie od prawnej odpowiedzialności za mój czyn, tylko widzisz, jakoś innej sprawiedliwości nie zaznałem w swoim życiu, a omyłność tej jest nam dostatecznie znana”[60]. Nieskuteczność prawa karnego nie zwalnia bohatera z zakodowanego wewnętrznego poczucia, że obowiązuje go jeszcze prawo moralne.

Świat w *Zabiciu ciotki* Grzegorza Królikiewicza to rzeczywistość nasycona symbolami chrześcijaństwa: Jurek nosi na szyi krzyż, na cmentarzu widoczna jest mozaika z Jezusem Chrystusem, ciotka Teresy jest prawdopodobnie zakonnicą, ciotka Emilka żegna się znakiem krzyża, Mistyk (Gustaw Holoubek) wita Jurka słowami „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”[61], a chłopak odpowiada „Na wieki

[57] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 października 1984. Na porządku dziennym omówienie filmu *Zabicie ciotki*, reż. Grzegorz Królikiewicz, sygn. A-344, poz. 378, k. 12, AFINA.

[58] Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości: wywiad rzeka...*, s. 218.

[59] *Lekcja kina – Grzegorz Królikiewicz*, 5 Festiwal Sztuki i Filmu Dwa Brzegi, 2011, AFINA.

[60] Cytat pochodzi z filmu *Zabicie ciotki*.

[61] Ibidem.

wieków, amen”[62]. Istotną rolę odgrywa chrześcijańska spowiedź, to najpierw księdzu Jurek wyznaje swoją winę, a dopiero później Teresie (cytując formułkę spowiedzi: „Więcej grzechów nie pamiętam”[63]). O to kiedy chłopak był u spowiedzi, dopytuje się także ciotka.

W chrześcijaństwie, poza wyznaniem grzechów w konfesjonałe przed kapłanem, akt pokuty i spowiedź powszechna następują w trakcie każdej mszy – „Spowiadam się Bogu wszechmogącemu i wam, bracia i siostry, że bardzo zgrzeszyłem myślą, mową, uczynkiem i zaniebdaniem. Moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina”. Właśnie odczucie, że myśl o zabiciu ciotki jest grzechem, powoduje, że Jurek rozpoczyna grę, w której może ponieść konsekwencje zarówno prawne, moralne, jak i duchowe. Fakt, że zabija ciotkę Luizę w myślach, nie stanowi o tym, że jego czyn jest mniej moralnie szkodliwy niż realne zabójstwo. Jurkiem identyfikującym się zbrodnią powoduje strach przed karą fizyczną (ewentualnym więzieniem i karą śmierci) oraz degradacją duchową, a nawet piekłem. Dlatego bohater wielokrotnie stara się wyznać prawdę o dokonanej zbrodni. Po prowokacji, jaką była nieudana spowiedź w kościele, Jurek szuka ukojenia w świeckich wyznaniach. Przybierają one formę bełkotliwych monologów w czasie pijatyki z kolegami, czy też krzyków o zbrodni w trakcie jazdy karawanem, jak i poważnego, samoświadomego wyjawienia grzechu przed Teresą. Tajemniczą postacią, z którą bohater rozmawia o swoim czynie, jest Mistyk. Po raz pierwszy pojawia się on w filmie podczas spowiedzi Jurka. Mężczyzna wrzuca monetę do figurki aniołka, a następnie leży przed nią krzyżem[64]. Postać starszuszka i aniołka odnajdziemy też w jednym z wierszy Andrzeja Bursy: „Gdy ci się wszystko znudzi/ spraw sobie aniołka i starszuszka/ gra się tak:/ podstawiasz starszuskowi nogę że wyrżnie mordą o bruk/ aniołek spuszcza główkę/ dasz starszuskowi 5 groszy/ aniołek podnosi główkę [...]/ wylejesz starszuskowi na głowę nocnik/ aniołek spuszcza główkę/ powiesz starszuskowi „szczęść Boże”/ aniołek podnosi główkę/ i tak dalej”[65]. Rozważania na temat dobra i zła mają swoją kontynuację w więziennej celi, w chwili drugiego spotkania Jurka z Mistykiem (trafił on do celi za kradzież złotej ręki z kościoła Kapucynów). Rozmowa, której tematem jest uniknięcie przez świętokradcę konsekwencji karnych, ma też aspekt moralny. Zdaniem Mistyka istnienie dobra jest równoznaczne z działalnością zła. „Skoro Bóg ustanowił świętość, ustanowił również świętokradców. Skoro u fundamentów religii leży legenda o morderstwie, muszą istnieć mordercy”[66] – przekonuje. Świętokradca jest więc samozwańczym kapłanem, który nie tylko nie potępia Jurka za dokonane morderstwo, lecz daje mu rozgrzeszenie, ze śmiertelnego grzechu czyniąc zasługę.

[62] Ibidem.

[63] Ibidem.

[64] W książce Andrzeja Bursy świętokradca wykrada znajdujące się wewnątrz anioła-skarbonki pieniądze.

Zob. A. Bursa, *Zabicie ciotki...*, s. 53.

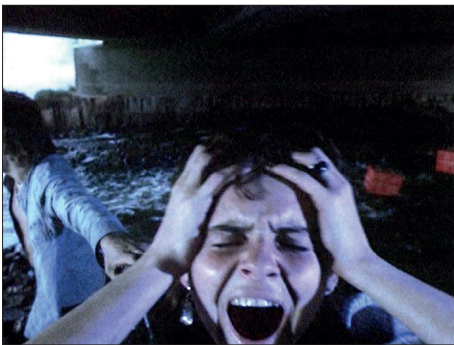
[65] A. Bursa, *Z zabaw i gier dziecięcych*, [w:] idem, *Utwory wierszem i prozą...*, s. 117.

[66] Cytat pochodzi z filmu *Zabicie ciotki*.

Ostatnią szansą na moralne ocalenie Jurka jest, jak się zdaje, niewinna i dobra Teresa. Chłopak nie tylko wyznaje jej swój grzech, ale epatuje wybrankę widokiem ukrytych w wannie zwłok. Pomimo tych demonstracji dziewczyna, po krótkiej chwili moralnych rozterek, przyłącza się do mordercy. Para wybiera się na sielski spacer po lesie, czerpiąc perwersyjną przyjemność z rozważań, jaka część ciotki jest w niesionej przez nich paczce. Truchło ciotki nie są już czymś wstydliwym, Teresa wydaje się traktować je wręcz jako swoisty owoc ich relacji. Idylli nie psuje nawet pojawienie się dziwnej postaci, będącej prawdopodobnie współczesnym wyobrażeniem strażnika Edenu – archanioła Michała z gorejącym mieczem. „Zostaliśmy wypędzeni z raj, trzeba się będzie uczyć języków obcych”[67] – zauważa Jurek, po czym zaczyna wraz z Teresą deklamować wiersz:

Twój ojciec pali fajkę. Yes, my father smokes the pipe. Powtórz to zdanie, otworzy ci ono okno na świat. Gdy będziesz siedział na Broadwayu w barze piękniejszym niż oczy szatana, wtedy spytają cię niezawodnie, czy twój ojciec pali fajkę, wtedy odpowiesz: Yes, my father smokes the pipe[68].

Ćwiczenie języka angielskiego jako reakcja na wygnanie z raj, ale też przypomnienie biblijnego pomieszania języków, jest oczywistym żartem podkreślającym lekceważący stosunek pary do zbrodni i jej konsekwencji. Teresa jest nawet wdzięczna chłopakowi za „wciągnięcie w taką niezwykłą sprawę”[69], chce służyć Jurkowi-mordercy. Fascynacja złem kończy się zgodnie z wcześniejszym ostrzeżeniem chłopaka: „Mówię delikatnie, żebyś nie zwariowała”[70]. Teresa wpada w amok, nie mogąc uwolnić się z rąk trzymającego ją na uwięzi Jurka. Ciężar spadającej na nią kary podkreśla stylizowanie ujęcia na cytat z obrazu *Krzyk* Edvarda Muncha. Scena spaceru po lesie i topienie paczek jest metaforą grzechu pierworodnego popełnionego przez pierwszych ludzi oraz grzechów, których dopuszczają się współcześni[71].



Il. 5. Szaleństwo Teresy, czyli filmowy cytat z *Krzyku* Edvarda Muncha

Przestrozę przed karą, jaką może być piekło tworzone przez chłopaka w swoim umyśle, przedstawiają Jurkowi ksiądz w trakcie spowiedzi oraz ciotka. Oboje powtarzają nieomal te same słowa:

Strzeż się, bo ty zakochałeś [tu zaczyna swoją wypowiedź ciotka] się w swojej wyobraźni. A najgorsze [najstraszniejsze – ciotka] piekło to jest właśnie takie, że myślisz o zbrodni toczy się w tobie jak koło i trwa w powtórzeniach,

[67] Ibidem.

[68] Cytat pochodzi z filmu *Zabicie ciotki*. Por. A. Bursa, *Języki obce*, [w:] idem, *Utwory wierszem i prozą...*, s. 72.

[69] Cytat pochodzi z filmu *Zabicie ciotki*.

[70] Ibidem.

[71] W *Zabiciu ciotki* przedstawiona jest też parodystyczna wersja dzisiejszego „edenu”. W trakcie libacji alkoholowej, w której uczestniczy Jurek, jeden z kolegów przedstawia wyjazd na Zachód jako swoiście rozumiany ziemski raj: „Śniadanie stawiają i setkę, obiad stawiają i setkę, kolację stawiają i pół litra i całą noc się pierdolisz”. Cytat pochodzi z filmu *Zabicie ciotki*.

i chociaż potem sumienie twoje patrzy na to w udręce, to wola twoja nie może już zatrzymać ruchu powtórzeń. To jest właśnie twoje piekło. [...] Wielcy ludzie to ci, którzy zwyciężają piekło własnej wyobraźni[72].

Jurek, dla którego eksperyment z wyobraźnią stopniowo staje się koszmarem, na pewnym etapie nie jest w stanie zatrzymać eskalacji swoich myśli. Kresem niebezpiecznej zabawy jest regres w zwierzęcość i dotknięcie tabu kazirodztwa. Bohater tak daleko zabrnął w swoich fantasmagoriach, że nawet gdy ciotka rzeczywiście wraca z wakacji, nie może uwierzyć w jej powrót.

W *Zabiciu ciotki* bohater ponosi karę za zbrodnię w myślach tak samo, jakby popełnił prawdziwe morderstwo. Chciałoby się zapytać: jaka jest moralna odpowiedzialność reżysera za stworzenie filmu o zbrodni? Czy realizacja *Zabicia ciotki* może być grzechem? W chwili, w której Jurek zamierzył się młotkiem na ciotkę Luizę, w jego umyśle zrodziła się mordercza myśl i to ona, zdaniem twórcy filmu, powinna być penalizowana. Choć niemożliwe jest zbadanie intencji reżysera w momencie podjęcia decyzji o realizacji dzieła, niewątpliwie zasadniczym tematem *Zabicia ciotki* są rozważania o mordzie i jego konsekwencjach. Gdyby Grzegorz Królikiewicz zrealizował *Zabicie ciotki* kierowany zbrodniczą intencją, planując zainfekowanie umysłów widzów agresją wobec najbliższych, można by mówić o grzechu, jednak filmowa opowieść o zbrodni okazuje się moralitetem. *Zabicie ciotki* jest zatem współczesną przypowieścią o zbrodni, pokucie i nawróceniu. W dydaktycznym zakończeniu filmu, po ekspiacji Jurka, zabita w myślach ciotka wraca z wakacji. Wszystko wskazuje na to, że młodzieniec wraz z ukochaną ciocią będą żyli w symbiotycznym związku (albo jest to jeszcze jeden z „powrotów” tak charakterystycznych dla narracyjnej konstrukcji fabuły).

Aby w pełni ukazać moralizatorski wymiar *Zabicia ciotki*, warto rozkodować ostatnie ujęcie filmu. Ukazano w nim ułożony na czerwonym suknie wykonany ze stali szwowski młotek. Jest to „pokazowy” egzemplarz, podobny do tego, w jaki zamienił się „zwykły” młotek, którym Jurek miał na początku filmu zabić ciotkę. Młotek – banalny i powszechnie dostępny przedmiot – w filmie staje się narzędziem zbrodni oraz metaforą grzechu. Młotki pojawiają się w filmie wielokrotnie, jeden z nich wisi nawet przy habicie franciszkanina. Wszystkie nawiązują do tego ukazanego w ostatnim ujęciu „archetypu”. Zdaniem Grzegorza Królikiewicza ma on podkreślać, że „zawsze istnieje możliwość spełnienia zbrodni przez każdego z nas”[73]. Ukazany w ostatnim ujęciu młotek to ostrzeżenie, którego żaden z widzów *Zabicia ciotki* nie powinien zlekceważyć.



Il. 6. Młotek jako metafora grzechu

[72] Cytat pochodzi z filmu *Zabicie ciotki*.

[73] Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości: wywiad rzeka...*, s. 218.

Myślę o telewizji (telewizorze) w ciasnym mieszkaniu bohatera, o tym „oknie na świat”, „nagiej prawdzie” komunikowanej przez spikerkę, triumfującej „sprawiedliwości”, komunikatach na dworcu o rozregulowaniu czasu. Wprowadza to widza w przestrzeń poza kadrem, w rzeczywistość społeczno-polityczną, która się właśnie wykołeiła, a której nie można pokazać. Pokolenie Andrzeja Bursy, pokolenie Grzegorza Królikiewicza (uważał, że tylko kilka miesięcy przeżył na wolności, w 1939 roku[74]), pokolenie Roberta Herubina. Nawet nazwisko Herubin wpisuje się w tę linię pokoleń, jako swoisty Anioł Zagłady. Na szczęście bohater Królikiewicza jest tylko człowiekiem, który na swój, sobie możliwy sposób (poecie) walczy o siebie. Bursa dedykuje *Zabicie ciotki*: „Wszystkim tym, którzy stanęli kiedyś prerażeni martwą perspektywą swojej młodości”[75]. Królikiewicz intencje tego motta wpisuje w cały swój film.

## BIBLIOGRAFIA

- Breton A., *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka. Antologia*, teksty wybrał i przełożył A. Ważyk, Warszawa 1976
- Bursa A., *Pętla architektury*, fragment poematu *Luiza*, [w:] A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Stanuch, Kraków 1982
- Bursa A., *Zabicie ciotki*, Kraków 1981
- Chrzanowski M., *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*, Kraków 1986
- Dunaj Kozaków E., *Bursa*, Kraków 1996
- Kaliszewski A., *Bursa żywy*, „Dziennik Polski” 1985, nr 271
- Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości: wywiad rzeka*, rozm. P. Marecki, P. Kletowski, Kraków 2011
- Księga Godarda. Spotkanie seminaryjne z cyklu: Co po Godardzie? pt. W piramidzie. Protokół zajęć „Analiza dzieła filmowego”* prowadzonych na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej PWSFTviT w semestrze letnim 1984/1985 pod kierunkiem Grzegorza Królikiewicza, red. A. Wierzbicka, E. Ostrowska
- Kwiatkowski J., *Poezja Andrzeja Bursy*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 19
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008
- Malatyńska M., *Bursa i Królikiewicz*, „Echo Krakowa” 1985, nr 213
- Nie dają się ponosić fali...* – z G. Królikiewiczem rozmawiała M. Brzostowiecka, „Ekran” 1987, nr 48
- Roszko J., *Legenda o Andrzeju Bursie*, „Dziennik Polski” 1967, nr 268
- Stolarska B., *Twórczość filmowa Grzegorza Królikiewicza. Sesja filmoznawcza*, 13–16 maja 1987, Łódzki Dom Kultury – DKF 1987
- Przekształcić cierpienie w wartość* – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1993, nr 12
- Przylipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016

[74] „Trzy miesiące żyłem na wolności, urodziłem się w czerwcu 1939 roku i potem już całe moje życie przebiegło w niewoli. Jestem niewolnikiem, najpierw niemieckim, a potem rosyjskim i żyję w niewoli” –

podkreślał Grzegorz Królikiewicz. Zob. *Z wizytą u muz* – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Cz.A. Czaplński, „Kariera” 1993, nr 3, s. 31.

[75] A. Bursa, *Zabicie ciotki...*, s. 5.



- Stiglegger M., „*Brudne obrazy*”. *Okrucieństwo u Żuławskiego i Królikiewicza*, [w:] *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa – Kraków 2017
- Warpechowski Z., *Konserwatyzm awangardowy*, Kraków 2014
- Warpechowski Z., *Podnośnik*, Jerozolima – Rzym – Sandomierz 2001
- Winiarczyk M., *Na co do kina* – „*Zabicie z ciotki*”, „*Ekran*” 1985, nr 37
- Winiarczyk M., *Psychoza po polsku*, „*Ekran*” 1985, nr 40
- Wypowiedź Grzegorza Królikiewicza na Festiwalu Dwa Brzegi przed projekcją filmu *Zabicie ciotki*, 2011, [https://www.youtube.com/watch?v=BzP\\_iZ2dhF4](https://www.youtube.com/watch?v=BzP_iZ2dhF4), dostęp: 13.12.2021
- Z wizytą u muz – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Cz.A. Czapliński, „*Kariera*” 1993, nr 3



Fot. Agnieszka Powierska

## *Religious and quasi-religious attitudes in four Polish documentaries from 2008–2019*

**ABSTRACT.** Kopczyński Krzysztof, *Religious and quasi-religious attitudes in four Polish documentaries from 2008–2019*. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 139–155. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.07.

The paper aims to present different ways of showing religious and quasi-religious attitudes in contemporary Polish documentaries. The discussion is based on four feature-length films: *Kites* by Beata Dziańowicz (2008), *Communion* by Anna Zamecka (2016), *Who Will Write Our History* by Roberta Grossman (2018), and *Tell No One* by Tomasz Sekielski (2019). The author evaluates the methodological usefulness of reflection in the documentary of the "religious film" category used in Polish research and the concept of "transcendent(al) style" taken from Paul Schrader's book. Occasionally touching upon the question of the relationship with audiences, the author also mentions the paradigm of Polish Romanticism present in contemporary culture.

**KEYWORDS:** Polish film, documentary, religious film, transcendental style, transcendent style, Romanticism, paradigm of Romanticism, religion in film, Roberta Grossman, *Who Will Write Our History*, Beata Dziańowicz, *Kites*, Anna Zamecka, *Communion*, Tomasz Sekielski, *Tell No One*

The paper aims to show different ways of presenting religious and quasi-religious attitudes in contemporary Polish documentaries. The discussion will be based on four feature-length films: *Kites* by Beata Dziańowicz (2008), *Communion* by Anna Zamecka (2016), *Who Will Write Our History* by Roberta Grossman (2018), and *Tell No One* by Tomasz Sekielski (2019). These projects represent different types of filmmaking craft and different principal modes of documentary filmmaking according to Nichols' classic typology: poetic, expository, observational, participatory, reflexive, and performative.[1] The purpose of the paper is to show selected aspects of the phenomenon rather than to build generalisations.

Research on religious films in 21st-century Poland is represented by authors such as Mariola Marczak (2000), Tomasz Kłys (2005), the Rev. Marek Lis (2007, 2011), Krzysztof Kornacki (2002, 2013), Mirosław Przyłipiak (2002, 2015), Agnieszka Morstin-Popławska (2010), Magdalena Kempna-Pieniążek (2013), and Marta Stańczak (2016). Apart from Przyłipiak, they give only minimal consideration to documentaries. Nevertheless, I take their research into account when evaluating the

The aim of the paper

[1] B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indianapolis 2010, p. 31–32.

methodological usefulness of the “religious film” and “transcendent(al) style” categories for thinking about the documentary. I also occasionally touch upon the issue of the relationship with audiences, which some of the aforementioned authors have found interesting.

## The religious documentary

Defining the notion of a “religious film”, the authors of the monumental *Światowa encyklopedia filmu religijnego* [World Encyclopaedia of Religious Film], published in Poland in 2007, took into account:

1. films on biblical themes;
2. adaptations of works of literature widely considered religious;
3. film hagiographies and biographies of people important to particular religions or denominations;
4. films about people who devoted their lives to God and serving others;
5. films whose makers wrestle in various ways with the requirements of morality determined by religion;
6. films of ‘hidden religiousness’, the analysis of which enables deep spiritual or metaphysical meanings to be noticed;
7. selected films which superficially exploit religious themes (death, the afterlife, hell etc.), but are identified as religious by many viewers.[2]

The encyclopaedia’s editors decided against including “films whose lifespan and territorial reach have been very limited” and films, especially documentaries, “whose distribution has been limited to closed audience groups”. Given the lack of in-depth research on the Polish documentary market[3] and the poor availability of analyses of other documentary markets, the practical application of all the aforementioned criteria for documentaries has to be difficult.

The Rev. Andrzej Luter, a critic, would rather call Lis and Garbicz’s publication an *Encyclopaedia of Films with Religious Motifs*. In his opinion, it is impossible to say what makes a film Christian, Catholic, or religious. “There are films which – through the existential dilemmas of a specific character and his or her spiritual choices – touch on the transcendent. And these are the films that speak most strongly to audiences: there is no ideology in them, no traces of religious indoctrination”, he argues.[4] The author does not take a stance on Mariola Marczak’s ideas from her book on the poetics of religious films,[5] nor on Tomasz Kłys’s argumentation introducing his own typology.[6]

[2] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, eds. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, p. 8.

[3] K. Kopczyński, *Nowe tendencje w dystrybucji filmów dokumentalnych w Polsce końca II dekady XXI wieku*, [in:] *Dystrybucja filmowa. Od kina do streamingu*, eds. S. Rogowski, A. Wróblewska, Warszawa 2020, pp. 117–119.

[4] A. Luter, *Poszukiwanie transcendencji w kinie polskim dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos” 2010, no. 1, p. 139.

[5] M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, pp. 11–19.

[6] T. Kłys, *Filmy (nie)religijne*, [in:] *Między słowem a obrazem: księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesora Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, eds. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005, p. 176–192.

Paul Coates is not keen on the category of “religious film”, either, beginning his thoughts on “‘The Religious Film’: a Genre?” by invoking Monty Python’s *Life of Brian* (1979). Pointing out the widespread institutional affiliation of religious films, he distinguishes “between ‘religion’ and ‘spirituality’, with the former involving the institutional codification and transmission of beliefs, the latter being more loosely-defined, independent, even individualistic.”[7] Spirituality in the latest cinematic productions is the focus of Kempna-Pieniżek’s book, in which religious films play a greater role than is suggested by the whole chapter devoted to them. The author mainly analyses non-Polish narrative feature films, but she also considers Philip Gröning’s *Into Great Silence* (2005), an obvious example of a religious documentary in European cinema.[8]

In an article published four years after the encyclopaedia was released, the Rev. Lis wrote: “Religious themes are becoming noticeable in Polish documentaries, but so far few film experts or historians (and theologians) of cinema have decided to study this area of filmmaking. Religiousness has thus become a doubly undescribed reality: by the lack of its film images and their film-studies analyses.”[9] However, a different picture emerges from the volume *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* [The History of Polish Documentary Film (1945–2014)]. In the monograph’s chapter entitled “Religious films” which discusses the 1990s, Mirosław Przyłipiak assumes that religious documentaries are “all films centred around people connected with religion (priests, believers) and/or religious institutions and rituals, and also films intentionally expressing a religious worldview.”[10] The author cites more than 60 films fulfilling these requirements. He also polemicalises with the Rev. Lis, who estimated the number of Polish documentaries about John Paul II at over 100, additionally accusing most of them of being hagiographic. Przyłipiak points out that several dozen such films were produced in the 1990s alone. For precision’s sake, let us note that the “religious films” category is not distinguished in the part of the monograph discussing the period after 2000, although documentaries about John Paul II are represented there.[11]

In the introduction to the encyclopaedia, the Rev. Lis noted that studies on religious themes in film were not well-developed in Poland, but “things are much better in Western European countries and in the United States.”[12] Ten years later, Bartosz Wieczorek spoke of a “theological turn” in Polish research on film, referencing the Rev.

[7] P. Coates, *Cinema, Religion and the Romantic Legacy*, Aldershot, Burlington 2003, pp. 7–8.

[8] M. Kempna-Pieniżek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, pp. 79–82.

[9] M. Lis, „Przed i po „Dekalogu”. *Spojrzenie na polską religijność*, [in:] *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, eds. M. Jazdon,

K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011, pp. 51–52.

[10] M. Przyłipiak, *Filmy religijne*, [in:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, ed. M. Hendrykowska, Poznań 2015, p. 542.

[11] *Ibidem*, pp. 660–661, 674.

[12] *Światowa encyklopedia filmu religijnego...*, p. 8.

Lis and Mariola Marczak, as well as adding a footnote citing six projects<sup>[13]</sup> which, he believed, testified to the “dynamic development” of such studies globally.<sup>[14]</sup>

Wieczorek underlines the great importance of theology in film criticism. In his view, without it, our understanding of a film may be “theologically erroneous” as well as shallow and short-lived. “Interpreting a given film in *locus theologicus* terms thus requires specific competences. Today one can find many crypto-religious, anti-religious films that try to use religious rhetoric, films that use religious narration to undermine religion itself, and films pretending to be religious but presenting the opposite values”. The theologian critic thus defends religious films against this trend. Only such a person can tell whether God is speaking to humankind through a particular film.<sup>[15]</sup>

It is worth noting that over the past 30 years, the category of religious documentaries has been absent from the output of authors whom I would count as part of the mainstream of global reflection on the documentary film, including scholars such as Ian Aitken (2006), Eric Barnouw (1993), Richard M. Barsam (1993), Jack C. Ellis and Betsy A. McLane (2011), Bill Nichols (2010), and Michael Renov (1993). Even if mentioned, religious themes, presentations of people’s religious stances, and the history of religion are not brought up as elements of methodological proposals.

For the filmmakers of the documentaries I have selected, religion remains an important, albeit ambiguous, point of reference, thanks to the protagonists’ attitudes related to religion. The question is, are there grounds to distinguish such documentaries, or even just the themes, scenes or sequences they contain, using criteria of the filmmaking craft, in particular those related to style?

### The transcendent(al) style in documentaries

As we know, Paul Schrader used the term “transcendent(al) style” to analyse the works of Ozu, Bresson, and Dreyer. However, he noted that it was applicable to the output of many film directors from many countries who show a need to reconcile two universal possibilities: expressing Transcendence in art and taking advantage of the film medium’s nature. Schrader, who moved from film theory to practice shortly after the publication of *Transcendental Style in Film* (1972), was aware of the difficulty of pursuing such a goal, but also that it was largely inevitable that filmmakers who treated film as an art would want to pursue it. Then again, he claimed that “many filmmakers have employed

[13] C. Deacy, *Faith in Film: Religious Themes in Contemporary Cinema*, London, New York 2005; J. Lyden, *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*, New York 2003; C. Marsh, *Theology Goes to the Movies: An Introduction to Critical Christian Thinking*, New York 2007; C. Deacy, G.W. Ortiz, *Theology and Film: Challenging the Sacred/Secular Divide*, Malden, Oxford, Victoria 2009; G. Lynch, *Understanding The-*

*ology and Popular Culture*, Malden, Oxford, Victoria 2004; C. Deacy, *Screen Christologies. Redemption and the Medium of Film*, Cardiff 2001.

[14] B. Wieczorek, *Wstęp*, [in:] *Teologia i film. Perspektywy badawcze*, ed. B. Wieczorek, Kraków 2017, pp. 5, 7–8.

[15] *Ibidem*.

the transcendental style, but few have had the devotion, the rigour, and the outright fanaticism to employ it exclusively.”[16]

Schrader states clearly that transcendent(al) style and religious style, which he treats as a separate category, are not the only ones through which art can attain the Transcendent. Transcendence is understood differently in different cases, but it is reached via parallel and similar paths.

Semantically, transcendental style is simply this: a general representative filmic form which expresses the Transcendent. [...] transcendental style refers to a specific filmic form, although there could conceivably be several transcendental styles in film. [...] The study of transcendental style reveals a ‘universal form of representation’. That form is remarkably unified: the common expression of the Transcendent in motion pictures.[17]

The author takes advantage of Jacques Maritain’s proposed division into abundant and sparse means, showing that by moving towards the Transcendent, film travels the distance from the former means to the latter. He also claims that religious films are the most frequent examples of the overuse of the abundant artistic means. Finally, he admits that though they have universal value, Maritain’s terms are extremely difficult to apply to specific films.[18]

In its desirable variant, “transcendental style seeks to maximise the mystery of existence; it eschews all conventional interpretations of reality: realism, naturalism, psychologism, romanticism, expressionism, impressionism, and, finally, rationalism”. It should transport the viewer from the familiar world to the other world “through the trials of experience to the expression of the Transcendent; it can return him to experience from a calm region untouched by the vagaries of emotion or personality”. To Schrader, the greatest enemy of transcendence is immanence, which he notices in realism, rationalism, psychologism and expressionism. As he writes, “To the transcendental artist these conventional interpretations of reality are emotional and rational constructs devised by man to dilute or explain away the transcendental.”[19]

Attentive analysts of Schrader’s argumentation have noticed that when he writes about transcendental style, what he actually means is transcendent style.[20] In the only case I know of this concept being applied to a documentary, it is called transcendent style; I refer to Mirosław Przyłipiak’s analysis of Wojciech Staroń’s film *El Misionero* (2000). Interestingly, after discussing a few dozen religious documentaries, the author finds that only this one film, about a Polish missionary working in the Andes, is compatible with Schrader’s ideas, the deciding factors being the cinematography and how other cinematic means are used. Przyłipiak believes that *El Misionero* might also be included among films showing in-depth, universal existential reflection. To him,

[16] P. Schrader, *Transcendental Style In Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley – Los Angeles – London 1972, p. 9.

[17] Ibidem, pp. 7–8, 9.

[18] Ibidem, p. 162.

[19] Ibidem, pp. 159, 169, 10.

[20] *Światowa encyklopedia filmu religijnego...*, p. 482–483.

this is proof of the arbitrary nature of the division into genres, in which he comes close to the Rev. Luter's view mentioned earlier.[21]

Przylipiak already considered transcendence in documentaries in his book *Poetyka kina dokumentalnego* [The Poetics of Documentary Cinema]. To him, this transcendence is not necessarily religious; it involves stepping over the horizon of ordinariness and having the ability to go beyond oneself. Documentary filmmaking that deserves to be called art shows that which is visible and incorporates that which is invisible. It respects mystery, but provides inspiration for overstepping reality.[22]

Meanwhile, invoking Kant directly and diverging slightly from Schrader, one can assume that the opposition of the transcendent would be the empirical. This makes it easier to consider the documentary filmmaking craft. In the common awareness, the documentary lies within the realm of experience, which is clearly related to all the functions that Michael Renov sees as driving documentary discourse: "to record, reveal, or preserve; to persuade or promote; to analyse or interrogate; to express." [23] Even if we enhance this list with a category important for the relationship with audiences – "to recover" – a documentary filmmaker aspiring to the transcendent(al) style will only stand a chance if this opposition is abolished, i.e. if we acknowledge that the camera encroaching upon reality, and also other tools supplementing its work, can find the transcendent in the experience of the everyday, or, in particular cases, in restoring the viewers' experience to them, which they might then start seeing differently. In other words, the function of the documentary has to be stripped of any univocity, in rejection of assertions that "tend to cast nonfiction films in a single role, that of deceptive representations." [24]

Even though Schrader – mistakenly, in my view – includes romanticism among the "conventional interpretations of reality", the paradigm of Romanticism can actually offer some inspiring means for interpreting religious attitudes in film. In Poland, it continues to be a source of symbolic elements in the arts and in everyday behaviours. In English-language writing, it has been used in the analysis of films in a religious context by Coates.[25]

Among other things, the paradigm of Romanticism covers epistemological courage in overstepping boundaries. This is based on a belief in the spiritual nature of the world, whose qualities are the easier to reveal, the simpler and more sensitive is the relationship between the observer and the world, and the greater the distancing from institutional patterns. This is an attitude embraced by many documentary filmmakers.

[21] M. Przylipiak, *Filmy religijne...*, p. 546–547.

[22] Idem, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, p. 332.

[23] M. Renov, *Towards a Poetics of Documentary*, [in:] *Theorizing Documentary*, ed. M. Renov, New York – London 1993, pp. 21–22.

[24] C. Plantinga, *Moving pictures and the rhetoric of nonfiction film: two approaches*, [in:] *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, eds. D. Bordwell, N. Carroll. Madison, WI, 1996, p. 308.

[25] P. Coates, op.cit.



*As if upon a sign from above* (Who Will Write Our History, dir. Roberta Grossman, 2018)

*Who Will Write Our History* is a monumental project, a historical fictionalised documentary loosely based on Samuel D. Kassow's book of the same title. It tells the story of the Ringelblum Archive, one of the most important sources for research on the Holocaust. For the purpose of gathering documentation, Dr Emanuel Ringelblum formed a secret organisation in the Warsaw Ghetto: Oyneg Shabes, numbering 60 members. Only three of them survived World War II, including Rachel Auerbach, on whose narrative the film is based.

The documentary combines dramatisations (Ringelblum is played by Piotr Głowacki, with the voice of Adrien Brody) with documentary footage, as well as archival film and photographic materials. It meets the criteria for a Polish production, even though the producer and director, Roberta Grossman, and the main executive producer, Nancy Spielberg, are American. It was screened at Jewish film festivals and in cinemas in the United States; it was also shown in cinemas in other countries and had a special screening at the Berlinale.

*Who Will Write Our History* chronicles facts, but it also poses some historiosophical questions: about the source of crime, and the sense and methods of remembrance. To the members of Oyneg Shabes, the most important value for which they risked their lives was the documentation of events for those who would not be able to believe them. The film shows a variety of attitudes – including religious ones – in the face of inevitable death. The dramatised parts of the documentary include scenes of prayer and a yeshiva meeting. Orthodox Jews are also present in the archival materials, most of which were produced by German propaganda crews.

Rabbi Shimon Huberband was among those taking part in the work of Oyneg Shabes. It is mainly to him that we owe the documentation of religious life in the ghetto. It was very hard to follow religious laws at the time; there was no ritual slaughter, no meat or milk. The rabbi cited the example of a married couple who wanted to celebrate the feast of Pesach. The wife ate nothing because there was no matzah. The husband ate bread to stay alive. They did not sit down at the table together to celebrate the holiday.

Huberband noted that people treated the commandments more loosely in the ghetto and did not seek advice from the rabbis. There was nothing to ask the rabbis about, and their role diminished. Hersz Wasser wrote in his diary that the history of the Jews was not the history of rabbis, but of the whole nation. Rachel Auerbach, who was not religious, wrote that the closing of the ghetto occurred “as if upon a sign from above”. Meanwhile, at one point, Abraham Levin changed the language of his diary from Yiddish to Hebrew, as if wanting to lend his notes biblical significance.

The way religious Jews appear and disappear in the history of the ghetto's liquidation is related to the problem of theodicy. This was a time

when the existence and role of God was easy to question, alongside the significance of historiosophical interpretations of his actions and the axioms of faith, such as messianism. According to Marek Edelman, Jewish believers abandoned their holy books and proceeded straight towards the Holocaust. Nothing was left of them.

God let them down. He was punishing them for nothing. And so they turned away from God; they shaved off their beards, took off their gaber-dines, left the synagogues. [...] Religion went away... All those tall stories people tell, that when the uprising began the Jews prayed, they're just nice literary pieces.[26]

In formal terms, Grossman's documentary is a compilation of the expository and performative modes. On the basis of extensive research and consultations, it presents knowledge while taking care to maintain objectivism and historical correctness (the role of Polish *shmaltsowniks* [blackmailers], Jewish policemen, and the West's passivity are described with equal condemnation). This knowledge is supplemented with images contained in well-shot dramatised scenes and those put together from archival materials. The credibility of the latter could be questioned if one unceasingly paid attention to the propaganda bias of the archival footage. However, this is something the viewer does not constantly think about, or might even be unaware of. On the contrary, the editing in this case is absolutely in keeping with the requirements of transcendent(al) style: these materials show death – the film's main theme – directly.

The documentary does not explain why everything that happened, happened, because this is beyond its available cognition, and probably beyond cognition as such. In the ghetto, believing in God was just as abstract a utopia as believing that running an open kitchen would save lives. The archivists' motivation to work was provided by their Romantic fidelity to lost causes, shown without any tall tales or aestheticisation. Viewers are left only with remembrance and respect for the people thanks to whom it endured.

*Ethnographic helplessness* (Kites, dir. Beata Dzianowicz, 2008)

*Kites* is an ethnographic documentary, observational and participatory, about a documentary filmmaking course run by Polish filmmakers at the Art and Music School in Kabul in 2006. It describes the reality of a religious state in which Islam determines the everyday behaviours of residents irrespective of their education and experience. It won the Critics' Week contest at the Locarno festival and has been presented in over 20 countries, winning numerous awards, including in Muslim states.

The film starts with a school assembly at which the Quran is read. Then, the students are handed cameras. This is the first time they have

[26] W. Bereś, K. Burnetko, *Marek Edelman. Życie. Po prostu*, Warszawa 2008, p. 74.

ever handled a camera, but they quickly get the hang of it. They carry out one of their first cinematographic tasks on a windy hill, where Kabul's youngsters fight by cutting down one another's kites. Flying kites was banned by the Taliban, just like all forms of depicting human beings. For the students, the footage they shoot on the hill thus has the aspect of being a double overstepping of a religiously motivated ban, the violation of which the Taliban punished by death.

One long shot taken from above captures an explosion. Black smoke slowly floats above the city. What actually happened is shown in the 4.5-minute film *Otchłań [Abyss]*<sup>[27]</sup> – one of several student documentaries whose fragments have been incorporated into *Kites*. The filmmakers in this case were Ali Korosh and Mohammed Ali, two 18-year-old participants in the course. Their film is what we would call a spontaneous observational documentary, which is an immediate response to an event and is different from a reportage in its usually less objective camera viewpoint and the use of supplementary footage shot at a later time.

Ali and Mohammed discontinued their exercise on the hill when they noticed a funeral taking place down below. It turned out to be the burial of a woman who had been killed in the bomb explosion. The students were given permission to film during the ceremony. After shooting the funeral, they went to the scene of the crime. They also decided to conduct an interview with the murdered woman's son. They arranged to meet him on the fifth day after the funeral – the earliest possible time, since four days is the time of strict mourning in the Muslim religion. They took the first question they asked – about the happiest day in the interviewee's life – from a street survey that all the course participants conducted.

The film has multiple religious dimensions. A bomb planted in the name of God on Friday, the holy day, killed the protagonist's mother and 15 other people. The funeral is held according to the rules of Islam. A beggar present at the burial asks for help in the name of God for a Muslim brother, and not simply a brother. There are no women present, of course. On the other hand, the son takes part in the ceremony wearing a black shirt, not traditional clothes. And, most importantly, one of the people at the funeral says boldly to the camera that the Taliban's activities run contrary to Islam. This lends extra power to the concluding statement of the son, who recalls his mother teaching him that religion does not allow people to despair at death.

The student exercise shows the documentary filmmakers' ability to respond spontaneously to the – unquestionably transcendent – call of reality, at the same time showing their courage in presenting views that are hard for their native audience to accept. Moreover, *Abyss* plays a particularly important role in the structure of *Kites* – a film showing

[27] <<https://vimeo.com/372213852/8db21886ff>>, accessed 5.12.2020. Original technical version edited

with students in Kabul in the Dari language; Polish subtitles.

the impossibility of communication between filmmakers from Europe and young people brought up in the Central Asian culture of Islam, in a country where violating religious rules can still be punishable by death, even though the Taliban have been ousted from power. *Abyss* increases the believability of the danger involved. It is about crime in its purest form, because the murdered woman had done the Taliban no wrong. It tells its story in an unmediated way, showing an event taking place in the film's actual time and space. In *Kites*, this effect is enhanced by the explosion, an event that was filmed by accident. In this part of the film, we move away from the observational mode towards the participatory mode.

*Abyss* is a religious film in the sense of the definitions discussed earlier, whereas *Kites* shows that the reality not readily accessible to the European camera also has a religious aspect that Muslims find hard to cope with. It is not enough to be reconciled to death, which also appears in the film in other situations and which is commonplace in Afghanistan. The film's director rejects the easy explanation for attitudes, i.e. invoking the rules of Islam, something that viewers used to European axiology might want. Thus, although they expected a clarified image, they will leave the cinema in a state of performative confusion.

*Fragility of bonds of trust (Communion, dir. Anna Zamecka, 2016)*

*Communion* is a participatory documentary, no different from a fiction film in terms of filmmaking craft. It tells the true story of 14-year-old Ola, who takes care of her 13-year-old autistic brother Nikodem as he prepares for his First Communion in provincial Poland. They both live with their alcoholic father. Their mother has left them and now has a child with another man. The First Communion is meant to offer a chance for her return, which is Ola's dream. The film won awards at the Warsaw Film Festival and in the Locarno Critics' Week, received a European Film Award and a Polish Film Award, and was also short-listed for an Academy Award.

*Communion* draws its strength from the protagonist's relationship with the world. Fighting for her family, Ola becomes a Romantic child who sees more than the adults around her. And although the things she experiences are very painful sometimes, thanks to love she is the one who finds a way to get through to her disabled brother and to influence her father, even though both of them exist outside the boundaries of so-called normalcy. The camera focuses on her; especially close-up shots turn her into a strong character whose face expresses emotions better than would have been made possible by abundant film means.

The father and the brother compete for the role of her main antagonist. The film's director called the latter a prophet in the film's development, introducing a metaphysical element into the story<sup>[28]</sup>.

[28] B. Czyżewska, *Rodzina, której nie ma*, "Vogue" 2019, 3.02, <<https://www.vogue.pl/a/rodzina-ktorej-nie-ma>>, accessed: 6.12.2020.

In fact, he does offer some aphorisms, e.g. “reality becomes fiction”. He is also able to defend what he believes in. Risking that the priest, whom his sister calls “mean”, will refuse to allow him to have his First Communion, he insists to the very end that the theological virtues are faith, hope, and gluttony.

The communion ceremony is shown in an ambiguous way in the film. Its formal importance seems to dominate strongly over the religious. It is of fundamental importance in the story’s structure, as it gives Ola a chance to move a step forward in her plan to reunite the family, since the mother decides to take part in the celebration. We learn from the director that it was thanks to her efforts that the priest finally decided to allow Nikodem to receive communion[29].

The love that rules in the world represented in this documentary turns out to be independent of religion; it has a separate and powerful status. There is a reason why the Buddhist monks to whom Zamecka presented her film in Japan asked about the role of religion in Ola’s daily life. On the other hand, no such questions are asked of her in Europe, which she finds surprising[30]. Perhaps it is because of something noticed by S. Brent Plate, author of the book *Religion and Film: Cinema and Re-Creation of the World* (2008) based on experiences from observing different religions. He wrote that “religion is about bodies, not beliefs.”[31] Religion in Europe is more the sphere of beliefs, whereas the Buddhist monks sensed the energy of a body where goodness lived. Actually, everyone is good in the world portrayed in *Communion*; nobody is accused: not the unruly boy, not the father with his partiality for beer, not the priest who can say “get lost” and make the family lose the money they invested in the ceremony, not even the mother, although she left her children and husband and refuses to return despite her daughter’s suffering.

An interpretation that attributes transcendental meaning to the communion presented in the story also seems justifiable. The attitudes of the protagonists – Ola, Nikodem, the father and the mother – can be described in terms of fragility as understood by Levinas and especially Ricoeur, according to whom “the individuality of character, i.e. the limited practical and motivational opening up of the acting subject to the world, undergoes endless extension together with the drive for happiness, whereas in the realm of affectivity, isolated vital feelings open up to the comprehensive, happiness-generating horizon of spiritual feelings. This existential dialectics builds the foundation of the so-called ontology of disproportion, which comes down to human beings’ experientially given inherent disproportion, making them emotionally fragile and consequently fallible, imperfect beings.”[32] This is the way

[29] Ibidem.

[30] Ibidem.

[31] <<http://www.sbrentplate.net/>>, accessed 29.11.2020.

[32] R. Grzywacz SJ, *Krucha podmiotowość, czyli o sporze na gruncie Lévinasowskiej i Ricœurowskiej filozofii człowieka oraz niektórych jego implikacjach dla rozumienia zdrowia psychicznego*, „Logos i Ethos”

in which Ola feels responsible for the “fragilities” shown in the film: her brother’s Christianity, her parents’ relationship. It does not matter whether they are genuine or only imagined by her.

According to Ricoeur, the bond of trust woven between “fragility” and “the one responsible” is not created by reason, but comes from deep layers of emotionality. “When we come face to face with the fragile, a feeling of pity and compassion is immediately born. We very clearly feel a call to help, to protect the fragile.”[33] Guided by such a premise in the process of absorbing the documentary, viewers might take responsibility for the fragility of which Ola’s attitude is also a part. If this happened, it would be up to the viewers to say if the film carries a “hidden religiousness” whose “analysis enables us to notice deep spiritual or metaphysical meanings”.

The documentary character of the message strengthens the credibility of the situation and the power of the call to help. The opportunity presented by the First Communion has not worked out, but perhaps a new one will appear in future. Nikodem – a prophet and thus a poet – stands a chance of extracting it from a world in which he plays a privileged epistemological role. Today, from the other side of the screen, we know this will not happen, because the father has since died,[34] but this is of no significance for the immanent interpretation of the work and the expectations of its audience.

*Unexpected liberation of truth (Tell No One, dir. Tomasz Sekielski, 2019)*

Since its YouTube premiere on 11 May 2019, *Tell No One* – an investigative documentary dealing with paedophilia in the Roman Catholic Church in Poland – has become probably the most-watched Polish documentary in history, with over 24 million views and a television audience of 2.5 million people (as of 7 December 2020). The film received a Polish Film Award and several other awards, although the festival circuit was not the filmmakers’ aim. In the case of this project, winning Poland’s most important professional film award was of special significance. The voting members of the Polish Film Academy used it to show that they valued the poignant subject matter and the sources found by the filmmakers more than the filmmaking craft itself, which is not of the highest order in *Tell No One*.

An investigative documentary is participatory by its very nature. Its aim is to get to the hidden truth, and this is also the case with *Tell No One*. The power of the film lies in the fact that its makers sought out many paedophilia victims, lawyers, and some of the perpetrators,

and persuaded them to take part in the project, and also that they have incorporated archival materials. Sekielski sometimes used a hidden camera and recorded sound without his interlocutors' knowledge. He has also included interviews with victims who remain anonymous. He does not hesitate to inform viewers about which Roman Catholic hierarchs in Poland refused to be interviewed.

With some of its narrative solutions and its ambition to influence reality, this documentary mimics the work of Michael Moore (and Sekielski even looks a little like him). However, its structure is that of a journalistic report, in which a cohesive three-part composition is less important than adding consecutive cases of child abuse by priests. The witnesses speak very emotionally about the events. The film's imperfect craftsmanship does not get in the way of viewers' strongly affective reception of the testimonies, which gives the appearance of having been planned with faith that a film can change the world. This is a Tyrtaean documentary in the sense that it bolsters up the victims' courage and puts fear into the perpetrators. It proves the great power of revealing the truth in defiance of the hypocrisy of the state and church hierarchies, the hostility shown by the public, and the indifference of media institutions. It continues the discussion begun by Wojciech Smarzowski's *Clergy* (2018), a fiction feature about the sins of church hierarchies, including paedophilia. With over 5 million viewers, it was the biggest box office success in Poland in the 21st century, confirming just how powerful the topic Sekielski chose for his documentary is.

A few conclusions stemming from this film shocked Polish audiences. First of all, there was the great extent of the problem and the impunity of the perpetrators, who often took advantage of support from the church authorities and the state's sympathetic silence. Then, there was the insolence, self-assurance, and hypocrisy of some hierarchs and priests, ostentatiously contradicting the laws of the Decalogue. Finally, there was the fact that the guilty group included the Rev. Henryk Jankowski, who had celebrated Mass at the Gdańsk Shipyard during the workers' strike in August 1980, and the Rev. Franciszek Cybula, chaplain of Lech Wałęsa, the leader of Solidarity who was president of Poland in the years 1990–1995. It is worth adding that both these priests had been secret collaborators of the communist Security Service. Wałęsa stated in Sekielski's film that due to his peasant origins, which cast the clergy in the role of an unquestioned authority, he would not have dared to suspect the Rev. Cybula of anything.

Of course, *Tell No One* is not a religious film, although, paradoxically, it fulfils the requirements of Przyłipiak's definition, as well as the Rev. Lis's (item 5). Nor does it contain an attack on religion, though that would not have been surprising. Some of the victims of paedophilia declare themselves to be religious; others say they have lost their faith. As the knowledge about the subject of the documentary investigation

grows, the viewer is taken further away from the transcendent. From the point of view of the present paper, the people in Sekielski's documentary represent quasi-religious attitudes in their purest form, despite the slightly excessive style applied by the film's director.

In 2020, Tomasz Sekielski made his next documentary on paedophilia committed by clergymen: *Playing Hide and Seek*. The same year saw broadcasts of Marcin Gutowski's reportages, *Don Stanisław: The Other Face of Cardinal Dziwisz* and *Don Stanisław: Post Scriptum*, which focus on the long-time papal secretary. The director of *Tell No One* has announced plans for a film on the role of John Paul II in the dissimulation of crimes committed by priests and on the Redemptorist Tadeusz Rydzyk, head of Radio Maryja and one of the most influential figures of Poland's political life. A summary of the second decade of the 21st century in Polish film will have to give these investigative documentaries their due place.

**Conclusion:  
the creative treatment  
of religious actuality**

The discussion so far has aimed to show that an issue of fundamental importance for documentary films – the attitudes of the people they present – can be considered separately from any attempts to classify a documentary in terms of its genre (or sub-genre) and its style. None of the projects outlined above are a “religious film” in the sense of fulfilling the criteria of various definitions of the genre and enabling it to win institutional or – sometimes coinciding – theological approval. “Transcendent(al) style”, on the other hand, does not appear as a useful category in reflecting on documentaries, and especially in trying to separate fragments of a film that are devoted to religion from those that are not. The truth is, although they need to have the courage to not always evade stylistic and narrational flaws, documentaries should follow a uniform, coherent style. It might be possible to prove the effectiveness of applying Schrader's concept in the hermeneutics of *Into Great Silence*, but such an attempt lies outside the area of the present study.

However, this does not mean that *Who Will Write Our History*, *Kites* and *Communion* (Sekielski's investigative documentary being a separate trend) are not evidence of the possibility “to join an experience of the absolute to the idea of the absolute”, if we refer to “The Hermeneutics of Testimony.”<sup>[35]</sup> In the first two of the above films, it is the partially or fully religious experience of war and death, and in the third – the experience of a religious rite experienced by a protagonist endowed with an augmented sense of observation. Applying such an interpretative key to *Kites* and *Tell No One* additionally implies an ironic-Romantic overturning of the axiology created by institutional representatives of religions committing or at least allowing crime.

[35] P. Ricoeur, *Hermeneutyka świadectwa*, [in:] idem, *Nazwać Boga. Teksty Paula Ricoeura*, trans. R. Grzywacz, Kraków 2011, p.15.



Krzysztof Kieślowski wrote in 1970:

Unlike in literature, where the more of circumstances are unusual and complicated the more the imagination of the reader works, film can count on stimulating the imagination by referring to the audience's own experience. However, for this to happen, the author must rely on his sense of observation. This is usually when a documentary is made.<sup>[36]</sup>

I think this principle is noticeable in all four films. To increase her film's power as an instrument of cognizance, Roberta Grossman adds dramatisations; Beata Dżianowicz uses the film-within-a-film technique as a means of changing the character of the narrative and the relationship with the viewer; Anna Zamecka influences events. For Tomasz Sekielski, the primary criterion for using specific materials is their factual value. In each of these cases, the audience's own experience mentioned by Kieślowski can be a religious experience on different levels: as a metaphysical attempt to explain the course of history within the Divine logic of history, or only as minimised knowledge on the actions of the clergy of different religions in a world proceeding according to the rules they created.

Leaving a discussion on documentary film as philosophy and as religion for a different occasion, I would like to offer a few words about the question of imagination raised by Kieślowski. If a documentary is to be a "re-creation of the world", it should expect the audience to work their imagination in accordance with the message of Blake and Coleridge, who speak not only of creation and re-creation with the imagination, but also of how it establishes laws that must be respected in this world. Such a model of action is close to the paradigm of Romanticism, especially the part related to epistemology. Art serves ever new cognizance and does not accept its earlier, ineffective instruments. It attains transcendence in a religious sense, but also in an act of creation that is considered heresy, stemming not only from rejecting the old but also searching for a new God, or determining that there is no God. And it is in this sense that the religious and quasi-religious attitudes shown in the four films discussed here justify considering each of them as a documentary that is a Griersonian creative treatment of (religious) actuality.

- Aitken I. (ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, vol. 1, New York – London 2006  
 Barnouw E., *Documentary: A History of the non-fiction film*, New York – Oxford 1993  
 Barsam R.M., *Nonfiction Film: A critical history revised and expanded*, Indianapolis 1992

#### BIBLIOGRAPHY

[36] *Theory of Practice: Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, ed. K. Małka-Malatyńska, Łódź 2019, p. 14.

- Bereś W., Burnetko K., Marek Edelman. *Życie. Po prostu*, Warszawa 2008
- Coates P., *Cinema, Religion and the Romantic Legacy*, Burlington 2003
- Czyżewska B., *Rodzina, której nie ma*, "Vogue" 2019, 3.02, <<https://www.vogue.pl/a/rodzina-ktorej-nie-ma>>, accessed 6.12.2020
- Deacy Ch., Ortiz W., Gaye, *Theology and Film: Challenging the sacred/secular divide*, Oxford 2008
- Ellis J.C., McLane B.A., *A New History of Documentary Film*, New York – London 2011
- Grzywacz R. SJ, *Krucha podmiotowość, czyli o sporze na gruncie Lévinasowskiej i Ricæurowskiej filozofii człowieka oraz niektórych jego implikacjach dla rozumienia zdrowia psychicznego*, „Logos i Ethos” 2018, no. 2 (48), DOI: <http://dx.doi.org/10.15633/lie.2786>
- Hendrykowska M. (ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Poznań 2015
- Herzogenrath B. (ed.), *Film as Philosophy*, Minneapolis 2017
- Jazdon M., Mąka-Malatyńska K. (eds.), *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, Poznań 2011
- Johnson R.K. (ed.), *Reframing Theology and Film: New focus for an emerging discipline*, Michigan 2007
- Kempna-Pieniążek M., *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013
- Kłys T., „Filmy (nie)religijne”. *Między słowem a obrazem: księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, eds. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005, pp. 176–192
- Konefał S.J., Zelent M., Kornacki K. (eds.), *Sacrum w kinie dekadę później*, Gdańsk 2013
- Kopczyński K., *Nowe tendencje w dystrybucji filmów dokumentalnych w Polsce końca II dekady XXI wieku*, [in:] *Dystrybucja filmowa. Od kina do streamingu*, eds. S. Rogowski, A. Wróblewska, Warszawa 2020, p. 117–128
- Kopczyński K., *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Kraków 2021
- Lis M., *Przed i po „Dekalogu”*. *Spojrzenie na polską religijność*, [in:] *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, eds. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011, pp. 51–60
- Lis M., Garbicz A. (eds.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Kraków 2007
- Lute A., *Poszukiwanie transcendencji w kinie polskim dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos” 2010, no. 1 (89), pp. 139–147
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000
- Mąka-Malatyńska K. (ed.), *Theory of Practice: Kiesłowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, Łódź 2019
- Morstin-Popławska A., *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010
- Nichols B., *Introduction to Documentary*, Indianapolis 2010
- Plantinga C., *Moving pictures and the rhetoric of nonfiction film: two approaches*, [in:] *Post-Theory: Reconstructing film studies*, eds. D. Bordwell, N. Carroll. Madison, WI, 1996, pp. 307–324
- Plate S.B., *Religion and Film: Cinema and re-creation of the world*. London – New York 2010
- Przylipiak M., *Filmy religijne*, [in:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, ed. M. Hendrykowska, Poznań 2015, p. 542–546
- Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004
- Przylipiak M., Kornacki K. (eds.), *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Gdańsk 2002
- Renov M. (ed.), *Theorizing Documentary*, New York – London 1993

- Ricoeur P., "Hermeneutyka świadectwa". *Nazwać Boga. Teksty Paula Ricoeura*, trans. R. Grzywacz, Kraków 2011
- Schrader P., *Transcendental Style In Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, Los Angeles – London 1972
- Stańczyk M., *Doświadczenie transcendencji – współczesne kino religijne*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, no. 86
- Wieczorek B. (ed.), *Teologia i film. Perspektywy badawcze*, Kraków 2017



Fot. Agnieszka Powierska

*Protest kobiet.**Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek*

**ABSTRACT.** Kornacki Krzysztof, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek* [Women's protest. The image of Catholicism in the works of contemporary Polish female directors]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 157–182. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.08.

In the second decade of the 20th century (especially in the years 2016-2020), a significant number of films by Polish female directors were released in which Catholicism and the Catholic Church were attacked. They were: *W imię...* [In the Name of...], *Body/ciało* [Body], *Twarz* (Mug) and *Córka boga* [The Other Lamb] – all directed by Małgorzata Szumowska; *Dzikié róże* [Wild Roses] by Anna Jadawska, *Pokot* [Spoor] by Agnieszka Holland and Kasia Adamik, *Wieża. Jasny dzień* [Tower. A Bright Day] by Jagoda Szalc, *Powrót* [Back Home] by Magdalena Łazarkiewicz, *Maryjki* [Marygoround] by Daria Woszek, as well as a documentary *Komunia* [Communion] by Anna Zamecka. The polemic related to the above-mentioned movies commented on the religiosity of Catholics and the quality of the institutional church (priests, hierarchies, methods of ministering and teaching), religious control and repression of corporeality and sexuality (including female sexuality), and Catholicism as the foundation of the patriarchal system. These films also feature elements of the "positive program", a proposal for a new cultural paradigm (new spirituality), organized around Nature, with the suggestion of matriarchy. From the point of view of social communication, the content and poetics of above-mentioned the films were similar, according to the author, to the content of the protests of the Ogólnopolski Strajk Kobiet (Polish Women's Strike), which demonstrated in 2016 and 2020 against the tightening of abortion laws.

**KEYWORDS:** contemporary Polish cinema, female directors, image, Catholicism

W październiku 2020 roku przetoczyły się przez Polskę protesty po orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego w sprawie aborcji. Gniew protestujących skierowany został także przeciwko Kościołom<sup>[1]</sup>. Polski katolicyzm uznano za ideologiczny fundament opresyjnej postawy wobec kobiet, wpychający je w patriarchalne role społeczne, w tym zmuszający do rodzenia niepełnosprawnych dzieci. Cztery lata wcześniej (również w październiku) odbyły się Czarne Protesty przeciwko skierowaniu do Sejmu projektu ustawy „Stop Aborcji”. Nie chcę wnikać w ideowy spór pomiędzy optującymi za zaostrzeniem prawa anty-aborcyjnego, zwolennikami tak zwanego kompromisu ani liberalizacji aborcji. Interesuje mnie bowiem – ważny w tym kontekście, a chyba niedostrzeżony – kinematograficzny fenomen. Otóż w latach 2016–2020

[1] T. Urzykowski, „Módlmy się o prawo do aborcji” na mszy na Saskiej Kępie. Strajk Kobiet protestuje dziś w kościołach, <<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa>

wa/7,54420,26432902,ogolnopolski-strajk-kobiet-protestuje-w-koosciolach-to-odpowiedz.html>, dostęp: 30.01.2021.

pojawiła znacząca reprezentacja filmów polskich reżyserek, w których wybrzmiała silna polemika z katolicyzmem i Kościołem.

Poprzedzona przez filmy Małgorzaty Szumowskiej (*W imię...*, 2013, *Body/ciało*, 2015) ideowa krytyka pojawiła się w takich obrazach jak *Dzikie róże* (2017) Anny Jadowskiej, *Pokot* (2017) Agnieszki Holland i Kasi Adamik, *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szelc, *Powrót* (2018) Magdaleny Łazarkiewicz, *Maryjki* (2020) Darii Woszek, a także w dokumencie Anny Zameckiej *Komunia* (2016), w końcu także w dwóch kolejnych dziełach Szumowskiej (*Twarz*, 2017 i *Córka boga*, 2019), najbardziej konsekwentnej krytyczki religii. Opisując tytułowy wizerunek, trzymał się będę, co rozumiałe, znaczeń płynących z tekstów filmowych, niekiedy jednak – dla doprecyzowania autorskiej intencji – sięgnę także do kontekstu (głównie wywiadów). Dla osób znających wymienione filmy nie będzie zaskoczeniem, że krytyka katolicyzmu dokonywana jest w nich z perspektywy lewicowej (w tym feministycznej). Czasem więc, dla problematyzowania wywołu (wzbogacenia o refleksje nieoczywiste z laickiej perspektywy) spojrzę na film niejako „od wewnątrz”, przez pryzmat katolicyzmu (najmocniej w przypadku *Komunii*).

Wystarczy nawet pobieżna znajomość dorobku kina polskiego w pierwszych dwóch dekadach III RP (na przykład w bazie filmplski.pl), aby stwierdzić, że ekranowa krytyka katolicyzmu była rzadsza niż afirmacja bądź akceptacja. Wyraźna zmiana – na rzecz krytyki – nastąpiła w drugiej dekadzie XXI wieku. Wpływ na to miało zapewne wiele czynników, między innymi laicyzacja społeczeństwa (w tym pojawianie się kolejnych pokoleń wychowanych w nowej rzeczywistości kulturowej), erozja społecznej roli i autorytetu Kościoła (nie pomogły mu przemilczane problemy: lustracji wśród księży, a potem pedofilii), radykalizacja konfliktu kulturowego (trybalizacja społeczna), w tym utożsamienie Kościoła z konserwatywną władzą. Kobięca polemika z katolicyzmem – w odróżnieniu od twórczości polskich reżyserów (w takich między innymi filmach jak *Obywatel*, *Ziarno prawdy*, *Krew Boga*, *Cicha noc*, *Kler* czy *Boże Ciało*) – dokonywana była przez *stricte* kobiety pryzmat. W zdecydowanej większości obrazów fabuła koncentruje się na losie kobiet, które są uwikłane w patriarchalne role społeczne i płciowe, umacniane przez katolicką dogmatykę i praktykę. Autorki wyraźnie solidaryzują się z bohaterkami w ich sprzeciwie lub buncie wobec tych ograniczeń. W związku z tym w analizie wymienionych filmów odwoływał się będę często (choć nie wyłącznie) do progresywnych ideowo nurtów kobiecej refleksji (feminizm, teologia feministyczna, ekofeminizm, nowy materializm). Warto dodać, że reżyserki – z różnych zresztą pokoleń – są gremialnie bardzo krytyczne wobec katolicyzmu, tymczasem w twórczości mężczyzn mamy do czynienia z większym znuansowaniem aksjologicznym, w tym warunkową lub pełną akceptacją katolicyzmu[2].

[2] Tyle że dotyczy to katolicyzmu w przeszłości (np. *Idzie, Historii Roja, Zaćmie, Zerwanym kłosie czy Ziei*).

Można dostrzec kilka wyraźnych tematów, wokół których w wymienionych filmach ogniskowała się polemika. Były to: ocena religijności katolików oraz jakości Kościoła instytucjonalnego (księży, hierarchii, metod sprawowania posługi i nauczania), kwestia religijnej kontroli i represji wobec cielesności i seksualności, w tym seksualności kobiet, w końcu – kwestia katolicyzmu jako fundamentu systemu patriarchalnego. W filmach tych da się odnaleźć także – poza samą krytyką – elementy „programu pozytywnego”, nowego paradygmatu kulturowego (*resp.* nowej duchowości), wokół których można – jak chcą autorki – zorganizować przyszłe życie społeczne.

Pierwsza strategia krytyczna polegała na konfrontacji założeń doktrynalnych katolicyzmu z praktyką społeczną, czyli była sprawdzianem polskiej religijności. Przy czym pod określeniem „religijność” rozumiem tu zarówno wiarę (wrażliwość metafizyczną, relację z Bogiem, ale także zrozumienie doktryny religijnej), jak i postawę religijną (stopień zinternalizowania i stosowania podstawowych zasad moralnych chrześcijaństwa). Na ogół nie da się oderwać od siebie obu aspektów religijności – głębi religijnego przeżycia ze stosunkiem do bliźnich. I w tym powiązaniu także będę je opisywał, po pierwsze, dlatego że oba wymienione składniki religijności zwykle jednocześnie charakteryzują bohaterów, po drugie – oznaczałoby to zbyt częste powroty do tych samych filmów (zresztą i tak ich nie uniknę).

Nie będzie pewnie zaskoczeniem, jeśli napiszę, że jakość religijności Polaków w tych filmach jest słaba; właściwie dramatycznie słaba. Wiara jest albo tradycjonalistyczna (powierzchnowa), albo fanatyczna (oparta na ignorancji i/lub lęku) – albo jedno i drugie. Źle także wypadła konfrontacja doktryny moralnej z praktyką – można mówić o niemal całkowitym rozejściu się tych aspektów lub o moralnej hipokryzji. Najbardziej konsekwentną polemistką wobec społecznego wymiaru polskiego katolicyzmu była Szumowska. Dzięki swoim wcześniejszym filmom (głównie *33 scenom z życia i Sponsoringowi*) stała się ona bliska środowiskom lewicowym, o czym świadczy szybko wydany przez „Krytykę Polityczną” – jak na ówczesny wiek realizatorki (38 lat) oraz jej dorobek – wywiad-rzeka<sup>[3]</sup>. Kolejny obraz Szumowska poświęciła tematyce gejowskiej. W filmie *W imię...* gejem jest ksiądz Adam (imię znaczące: tyleż ksiądz, co mężczyzna)<sup>[4]</sup>. Autorka tworzy świat oparty na kontraście: szlachetny ksiądz kontra reszta świata. Jeśli chodzi o tło społeczne – parafian, bohaterów drugiego i trzeciego planu – wszystko jest tu/w nich zepsute. Dominują: ksenofobia i antysemityzm (symboliczna scena w prologu filmu), pogarda i obojętność (scena z epileptykiem), okrucieństwo (scena rozgniataania nogą ślimaków), wulgarność. Także w dwóch kolejnych filmach Szumowska

[3] Szumowska. *Kino to szkoła przetrwania. Rozmowa Agnieszka Wiśniewska*, Warszawa 2012.

[4] W partiach poświęconych filmowi *W imię...*

wykorzystałem niewielkie fragmenty mojego artykułu

*Filmowcy są zadowoleni. Czy słusznie? Po 38 Gdynia – Festiwalu Filmowym*, „Bliza: Kwartalnik artystyczny” 2013, nr 4 (17), s. 58–73.

krytykuje Polskę prowincjonalną (rozumianą zarówno geograficznie, jak i mentalnie) w sposób konsekwentny i powtarzalny – zarówno jeśli chodzi o zakres społecznych grzechów (wszystkie możliwe), jak i ich skalę (totalną) oraz formę (pamfletu, z wykorzystaniem hiperboli). Nie stroni od krytycznych akcentów nawet w filmie *Body/ciało*, nominalnie najbardziej metafizycznym w jej dorobku. Jego akcja dzieje się w okolicach świąt wielkanocnych – z ich obchodzenia zostają tylko obrazki telewizyjnej sondy ulicznej, ujawniającej ukryty antysemityzm katolików („Chrystus był żydem, oczywiście, ale potem został ochrzczony”) oraz okrutne „wodne” rytuały śmigusa-dyngusa. Ale najsilniej Szumowska piętnuje polskiego kołtuna w *Twarzy*. Warto przypomnieć, że na rynek zewnętrzny obraz ten otrzymał tytuł *Mug* („ryj”, „morda”) i jest on bardziej adekwatny do tego pamfletu[5] na „Polskę B” (akcja dzieje się na Podkarpaciu, mateczniku Zjednoczonej Prawicy). „Twarz” bowiem sugerowałaby pytanie o jednostkową tożsamość, problem (auto)identyfikacji itp. Tymczasem główny bohater (nadspodziewanie) łatwo akceptuje swoją odmienność fizyczną; Szumowska w ten sposób zamyka wątki psychologiczno-egzystencjalne (dramat tożsamości), by otworzyć się na społeczne (Jacek jako „morda” dla innych; choć już nie gombrowiczowska „gęba” – takich filozoficznych ambicji reżyserka nie miała). By wzmocnić krytyczne akcenty, konstruując postać głównego bohatera, Szumowska wprowadza elementy naiwności – Jacek z miną dziecka dziwi się, gdy ludzie nie akceptują jego odmienności. Ale w ten sposób autorka mocniej uwypukla społeczne defekty: rasizm i ksenofobię, podszyte nienawiścią do inności szyderstwo, wulgarność, okrucieństwo (scena z oderzniętym łbem świni) i oczywiście pijaństwo – a wszystko w naturalistycznym kluczu brzydoty i deformacji fizycznej, konotującym moralną degrengoladę (sama msza św. gromadzi wiele na swój sposób zdeformowanych „ryjów”). Wyjątkowo podła jest też religijność tej społeczności – choć gdy słuchamy wigilijnej mowy brata Jacka, wyjątkowo refleksyjnej i składnej (o narodzinach Syna Bożego, który jest miłością; o konieczności otwarcia na bliźniego), rodzi się nadzieja na komplikację. Ale już po chwili królują wulgarne żarty i alkohol, którym raczą się wszyscy, pijani idą potem na pasterkę. Przywołanie ewangelicznej frazy ma znaczenie dramaturgiczne – odnosi się do Jacka, bo to on będzie tym „bratem najmniejszym”; więcej – on będzie symbolicznym Chrystusem (sugeruje to ksywa „Dżizus”, długie włosy i tatuaż). Społeczność go nie przyjęła, budując swojego, monumentalnego Chrystusa z betonu, świadectwo zbiorowej pychy połączonej z kompletnym brakiem moralnego samokrytycyzmu. Hipokryzja dotyczy też członków rodziny – dlatego na grobie ojca musi dojść między braćmi do bójki o ziemię po ojcu (co wydaje się ryzykowne nawet jak na pamflet). Jest tu też miejsce na religijną ciemnotę i fanatyzm (matka wyrzekająca się syna, niepewna, czy wraz z twarzą innej osoby

[5] O pamflecie zob. D. Kozicka, *Wstęp*, [w:] „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”. *Antologia dwudziesto-*

*wiecznego pamfletu polskiego*, wybór, wstęp i opracowanie D. Kozicka, Kraków 2010, s. 23.



w duszę Jacka nie wstąpił jego duch, „może zboczeńca”; Jacka trzeba więc wyegzorcyzmować). Hiperbolizację, której dokonuje Szumowska, tłumaczyć można wspomnianą formułą pamfletu, choć wątpliwości co do metody zostają[6].

Właśnie użyciem przez Szumowską przesadnie tłumaczyć można scenę pierwszej komunii świętej, do której dowozi dziecko... biała karoca. Warto przy tej okazji zauważyć, że w analizowanych przeze mnie filmach pojawia się ponadprzeciętna reprezentacja wątków lub scen pierwszej komunii. Mignie w rzeczonych *Twarzy* i w *Pokocie*. W *Dzikich różach* i *Wieży*. *Jasnym dniu* pada z ust dziewczynek kierowane do matek pytanie o powody przystąpienia do komunii. W pierwszym przypadku dziewczynka nie otrzymuje odpowiedzi, w drugim otrzymuje odpowiedź infantyliżowaną, w końcu obróconą w żart[7], a potem jej matka ujawnia tradycjonalistyczną motywację uczestniczenia w rytuale, gdy daje dziewczynce wybór – jeśli nie chce, może do komunii nie przystąpić (jakby kupowały nowy płaszczek – mogą, ale nie muszą).

Na tym właśnie wydarzeniu swoją uwagę koncentruje – zgodnie z tytułem – Anna Zamecka w długometrażowym dokumencie *Komunia* (2016). Film ten w sferze formalnej korzysta z najlepszych tradycji polskiego dokumentu obserwacyjnego, w którym sztuką było/ jest oswojenie bohaterów w sytuacji domowej/kameralnej, i w którym autorska intencja nie jest ewidentna (płynie z selekcji materiału, montażu czy komentujących zabiegów dźwiękowych). Biorąc pod uwagę to, co zaprezentowano w filmie, najwięcej materiału dostarczono dla interpretacji psychologiczno-egzystencjalnej. *Komunia* czytana w tej perspektywie jest filmem prezentującym modelowy przykład „rodzica własnych rodziców”, dziecka, które przejmuje ich obowiązki i robi wszystko, aby „skleić” rodzinę, doprowadzić do komunii. I to pierwsze znaczenie obrazu Zameckiej. Dla nastoletniej Oli – w planie jej egzystencji – to moment przełomu i wejścia, *nolens volens*, w dorosłość. I w tej sytuacji tytuł filmu jest trafny, jeśli spojrzymy na rytuał (antropologicznie) jako na moment przejścia. W takim kluczu, paradoksalnie, film jest o „komunii” Oli, a nie jej autystycznego brata.

Dużo uwagi poświęcono w filmie relacjom rodziny z Kościołem, co jest konsekwencją przygotowań Nikodema do pierwszej komunii. Jak ważny był to dla autorki problem, niech świadczy fakt, że to ona zaproponowała rodzinie Oli, aby autystyczny brat po raz drugi spró-

[6] Krzysztof Varga pisał: „Szuma, niestety, patrzy z wyższością na owe pijane boże krówki, ustawia sobie kukielki i strzela do nich jak w wesołym miasteczku. Nie sądziłem, że kiedyś użyję modnego ostatnio zwrotu retorycznego o «pogardzie dla ludu», przyznając, iż sformułowanie o «liberalnych elitach pełnych pogardy dla ludu» wysoko jest u mnie na liście najbardziej wkurwiających wytrychów publicystycznych, zatem teraz z niejakim zażenowaniem i wstydem mówię: ten film jest przepelnięty pogardą

dla ludu” – *O, w mordę! Czyli Szumowska wali na odlew*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2018, nr 12, s. 3, wersja online, dostęp: 12.01.2021.

[7] Córka: A po co człowiekowi Komunia święta/ Matka: Książ wam nie mówił? Po to, żeby przynależać do Kościoła. To jest takie oczyszczenie, żeby pójść do nieba, tam.../ Córka: Do nieba?/ Matka: No. Będziemy aniołkami. Wujek Andrzeja tylko może w piekło, będziemy machać do niego.

bował przystąpić do sakramentu (ze względu na odmowę księdza nie mógł tego zrobić z rówieśnikami<sup>[8]</sup>). Następnie uczyniła przygotowania do uroczystości osiłą narracyjną obrazu, poświęcając im dużo miejsca. W takim ustawieniu równoprawnym bohaterem filmu staje się brat Oli. Autorka wyraźnie konfrontuje wiarę Nikodema z wiarą jego rówieśników oraz kościelną katechezą („w filmie Nikodem odgrywa szczególną rolę, trochę komentatora, trochę przybysza z innego świata”<sup>[9]</sup>).

*Komunia* ma niejako dwa życia – własne, płynące ze sjużetu, oraz wyinterpretowane z wywiadów autorki filmu, które mogły mieć wpływ na odbiór dzieła<sup>[10]</sup>. Ze względu na pewną nieprzystawalność obu wersji pozwolę sobie na komentarz. Zamecka wspominała, że gdy Nikodem miał 8 lat

[k]siądz odmówił mu sakramentu, bo uznał, że chłopiec nie jest do niego duchowo przygotowany. Rodzinę ta decyzja zabolęła. Kiedyś wybrałam się z Nikodemem na lekcję religii. Katecheta poprosił, by dzieci spisały z tablicy Dekalog. Nikodem spisał swoje własne przykazania, bardzo poetyckie i osobiste, na przykład: „Nakarm mnie”, „Ratuj mnie”, „Bądź opiekuńczy”. Pomyślałam, że jeśli ten chłopiec nie jest wystarczająco „uduchowiony”, to kto jest<sup>[11]</sup>.

Ta indywidualna religijność chłopca jest dla autorki – dość jest w filmie sygnałów – bardziej wartościowa niż religijność jego koleżanek i kolegów. Po pierwsze dlatego, że jest prawdziwie przeżyta, autentyczna: Nikodem, w przeciwieństwie do dzieci zdrowych, niczego nie pozoruje, bo z uwagi na swoją przypadłość nie może. Po drugie – religijność Nikodema jest inna od zbanalizowanej religii dominującej, nieprzewidywalna, kreatywna, zaskakująca w skojarzeniach; jak wtedy, gdy Nikodem podaje swoje trzy cnoty teologalne: „wiera – nadzieja – obżarstwo”. Fundamentem duchowości chłopca staje się zresztą utożsamienie ze zwierzętami; to one są suwerenami jego wyobraźni, z nimi czuje łączność. Ta odmienna wrażliwość i/lub religijność Nikodema zostaje już na początku filmu skarcona w scenie, w której siostra wyrывa z zeszytu od religii kartki z jego fantazmatami.

Warto jednak sprawę sproblematyzować. Po pierwsze, informacja o wcześniejszych staraniach o przyjęcie Nikodema do komunii oraz rozczarowaniu rodziny nie znalazła się w filmie. Zamecka wspominała,

[8] *Komunia jako metafora wkroczenia w dorosłość*. Z Anną Zamecką, reżyserką filmu *Komunia*, rozmawia Artur Zaborski, „Magazyn Filmowy SFP” 2016, nr 11, s. 47.

[9] Ibidem. Zob. również A. Minde, *Pochwała odmienności*, <<https://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=2406>>, dostęp: 15.01.2021.

[10] Poza cytowanymi powyżej zob. między innymi: *Rodzina: mamy tylko siebie*. Z Anną Zamecką rozmawia Mariola Wiktor, „Kino” 2016, nr 12, s. 50–52; rozmowa reż. Anny Zameckiej z widzami

Kina Zorza (Rzeszów), <<https://www.youtube.com/watch?v=odYyQwRwEw8&t=41s>>; P. Czerkawski, *Droga do dojrzałości. Mówi Anna Zamecka, reżyserka „Komunii”*, <<https://film.dziennik.pl/news/artykuly/536333,komunia-wywiad-anna-zamecka.html>>, dostęp: 15.01.2021.

[11] *Dorośle dzieci mają żal*. Z Anną Zamecką rozmawiała Magdalena Karst-Adamczyk, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” 2016, nr 48, wersja online, dostęp: 15.01.2021.

że ksiądz odmówił sakramentu, bo chłopiec nie był „duchowo przygotowany” – ale nie znamy dokładnych kulis tej decyzji. Kodeks Prawa Kanonicznego mówi, że „dzieci wtedy można dopuścić do Komunii Świętej, gdy posiadają wystarczające rozeznanie i są dokładnie przygotowane” [12]. Jak pisał znawca tematyki – i propagator przyjmowania dzieci z niepełnosprawnością intelektualną do pierwszej komunii – ks. Andrzej Kiciński: „Problem polega na tym, że trudno jest określić, czy dziecko jest świadome tego, czym jest Komunia św., czy jest w stanie nauczyć się podstawowych prawd wiary, przygotować się do tego dnia tak, jak inne dzieci” [13]. Stąd może wynikać taka ostrożność przy udzielaniu komunii świętej osobom z niepełnosprawnością intelektualną. Choć w niektórych wypadkach może to być też uprzedzenie. Warto dodać, że pomiędzy pierwszym podejściem chłopca do komunii a opisaną lekcją religii minęło kilka lat; nie wiemy, jak od tego czasu rozwinął się Nikodem i czy rzeczywiście w wieku ośmiu lat kwalifikował się do przyjęcia sakramentu.

Wypowiedzi Zameckiej skłaniają do jeszcze jednej refleksji. Wspomniane „duchowe przygotowanie” w wersji katolickiej (nie tylko wrażliwość religijna, ale także rozumienie) nie musi być tym samym, co wspomniane „uduchowienie” (wrażliwość, która nie musi iść w parze ze zrozumieniem i akceptacją zasad wiary). Religijność Nikodema – osoby o silnej podmiotowości i wewnętrznej niezależności – jawi się bowiem (z ekranu) jako nieoczywista. „Bo Nikodem w kamerze Zameckiej to nie ofiara, lecz nonkonformista, wolnomyśliciel, kontestator: przy okazji nauki religii tworzy własne przykazania” [14]. To religijność, w której odnaleźć można posthumanistyczne akcenty (utożsamienie ze zwierzętami).

W wywiadzie na okoliczność wejścia na ekrany filmu *Powrót* (2018) Magdalena Łazarkiewicz mówiła: „Mnie w ogóle interesuje problem reakcji społeczności na obcość i łącząca się z tym hipokryzja. Z jednej strony mienimy się społeczeństwem katolickim, opartym na wartościach chrześcijańskich, w którym podstawową wartością jest miłość bliźniego, a z drugiej okazuje się, że działania różnych osób i całych grup społecznych jawnie zaprzeczają tym wartościom” [15]. Reżyserka nie ukrywała więc ambicji lekcji moralnej w skali makro, takiej, którą da się rozciągnąć na większą grupę społeczną.

Sytuacja fabularna jest następująca: matka Uli była zakonnica, zaszła w ciążę z księdzem, musiała opuścić klasztor i wyszła za męża.

[12] K. Sosna, *Jak przygotować dzieci z niepełnosprawnością intelektualną do I Komunii Świętej*, Gniezno 2009, s. 22.

[13] A. Kiciński, *Katecheza osób z autyzmem*, <<https://www.niedziela.pl/artypk/102255/nd/Katecheza-osob-z-autyzmem>>, dostęp: 15.12.2020. W *Podstawie programowej katechezy Kościoła katolickiego w Polsce* (Kraków 2010, s. 108) podkreśla się też, jak ważne jest – obok pozytywnego nastawienia

katechety i parafii – zaangażowanie rodziny chorej osoby oraz formacja religijna w domu rodzinnym. Nie wiemy, jak wyglądały kulisy odmowy, ale nie widzimy także na ekranie szczególnego zaangażowania rodziców Nikodema czy przejawów religijności.

[14] A. Minde, op.cit.

[15] W *ciemnym świecie odrobina dobra*. Z Magdaleną Łazarkiewicz, reżyserką filmu *Powrót*, rozmawia Bartosz Marzec, „Kino” 2019, nr 4, s. 39–40.

Mąż jest jednocześnie bratem rzeźbionego księdza, ten ostatni sprawuje posługę w parafii, do której należą małżonkowie. Ojciec uzależniony jest od Kościoła rodzajem wykonywanej pracy – ma busa, którym wozi pielgrzymów. W kulminacyjnej scenie mąż dowiaduje się, że ojcem Uli – głównej bohaterki filmu – jest jego brat kapłan (dochodzi między nimi do awantury). Jeśli ambicją Łazarkiewicz i Terechowicz (współscenarzystki filmu) była szersza krytyka społeczna, to opisana konstrukcja fabularna tej intencji nie wspomogła. Z dwóch powodów. Po pierwsze, prawdopodobieństwa – nie chodzi o zakwestionowanie możliwości zaistnienia takiej sytuacji (zdarzają się gorsze zapętlenia), ale częstotliwość występowania tak misternie i fatalistycznie zarazem splecionej intrygi. Sporadyczność przypadku – opowieść o ludziach pozostających w niecodziennym klinclu religijnym, moralnym, egzystencjalnym i materialnym – przez swój fabularny ekscentryzm słabo spełnia funkcję socjologicznego uogólnienia. Po drugie: *Powrót* to casus bardziej psychologiczny (o toksycznym uzależnieniu jednostek) niż socjologiczny – bowiem o reakcji małomiasteczkowej społeczności na powrót „Uli marnotrawnej” prawie nic nie wiemy. Dlatego kazanie księdza o przebaczeniu jest zawieszane w fabularnej próżni. Natomiast wywieszane na murach wulgarnie plakaty z Ulą na zdjęciu nie są ową społeczną reakcją, bo rozwiesił je jej stręczyciel. To nie jest pamflet na całą zbiorowość (zakładający powszechność piętnowanych przywar), to opowieść o jednostkowej aberracji – a z takiej trudno cokolwiek uogólnić.

Łazarkiewicz nie udało się uogólnić, co nie znaczy, że nie można oceniać zachowania poszczególnych bohaterów – zwłaszcza tych, którzy deklarują wiarę (kino ma zresztą – chcąc nie chcąc – tę synekdochiczną siłę ekstrapolowania z jednostkowych przypadków). Religijność matki jest fanatyczna, podszyta – po pierwsze – poczuciem winy („zakonnica w ciąży”), świadomością wielkiego grzechu, który trzeba teraz odpokutować, jak trusia znosząc męskie nakazy; po drugie – jest lękowa, bowiem kierująca się strachem przed karą religijną (wieczne potępienie) i społeczną („co ludzie powiedzą”). Autorka sugeruje dodatkowo, że to także religijność oparta na ignorancji – matka tłumaczy bowiem Uli, że jej nie szukali, bo jasnowidzka (!) powiedziała im, że nie żyje. Oczywiście, matce nie musiało zależeć na powrocie córki (chodzącym wyrzucie sumienia i tajemnicy w jednym), ale taka argumentacja stoi w sprzeczności z dogmatami katolickimi (zakonnica powinna o tym wiedzieć). Ojciec to brzydki cham z krzywym nosem, związany z Kościołem jedynie interesami, poniewierający swoje dzieci słowem („a wie tata, że szachy wspomagają rozwój mózgu?”/ „Tak? Twojego raczej nie wspomogły”) i czynem (bije niemal dorosłego syna pasem na goły zadek), dosadnie oceniający córkę (mówi do żony: „Nie wierzysz, że się kurwiła?”). W końcu bohaterowie okazują się tak dalece bezduszni, że gotowi są oddać córkę temu, który ją seksualnie wykorzystywał i zmuszał do prostytucji. Wzorem osobowym nie jest także ksiądz – ale o tym jeszcze wspomnę.

*Powrót*, odklejając się od realiów społecznych, przekraczając granice prawdopodobieństwa, przyniósł efekt odmienny od zamierzonego. Zamiast informować o problemie – zniechęcał. Reakcja krytyków nie pozostawiła co do tego złudzeń<sup>[16]</sup>.

W polskim katolicyzmie, tak silnie zinstytucjonalizowanym, jakość wiary i postawy religijnej katolika determinowana jest jakością wiary i katechezy księży. Ponadto postawę księdza w dużym stopniu determinuje jego społeczny status – w Polsce bardzo ważny, skutkujący klerykalizmem (choć trzeba pewnie dopisać: do niedawna). Jak nietrudno się domyślić, w analizowanych filmach wizerunek księży i hierarchów dalece odbiega od wzorca. Dobry ksiądz to w tych obrazach „zjawisko endemiczne”.

Ale zacznę właśnie od wyjątku – chodzi o przywoływany już obraz Szumowskiej *W imię...* Ksiądz Adam to dobry kapłan: nowoczesny, z charyzmą, rzucony na pierwszą linię frontu (chłopaki z poprawczaka), odważny (wybiera nieprzeciętne wyzwania), stroniący od koniunkturalizmu (potwierdzenia nauk przedmałżeńskich nie daje na piękne oczy), przekonujący (w kazaniach wiarygodny, odwołujący się do osobistego świadectwa, a nie teologicznej nowomowy), światły (jedyne, który pomaga epileptykowi). Ale żyje z tajemnicą homoseksualizmu. Nieodparcie nasuwa się myśl, że to identyfikacja genderowa skłoniła autorkę do nadania księdzu moralnych przymiotów, których nie posiadają inni księża – wspominałam wcześniej o wyraźniej ewolucji jej kina w duchu lewicowym. Ale Szumowska przełamuje ten panegiryczny ton drugą tajemnicą księdza Adama – sekretem z przeszłości. Nic nie jest dopowiedziane do końca: kapłan nawiązał relację erotyczną z ministrantem, ministrant popełnił samobójstwo... Skutecznie natomiast odsuwa autorka niewypowiedziany – ale wiszący w powietrzu – zarzut pedofilii: ksiądz otwartym tekstem mówi do swojej siostry, że nie lubi dzieci. Możemy więc się domyślać, że nawiązał relację z dojrzałym ministrantem. W takiej optyce ksiądz płaci koszt za dramat zrepresjonowanej seksualności – dla widza może być więc także ofiarą. W przeciwnym przypadku, z zarzutem pedofilii, raczej by się nie obronił.

W kolejnych filmach reżyserek księży identyfikuje już niemal wyłącznie bezdusność i/lub moralna hipokryzja. Często też religijna ignorancja. Szumowska w *Twarzy* prezentuje kapłanów, którzy ostatecznie jakością wiary nie odstają od swoich parafian. Jeden to egzorzysta, namówiony przez matkę, by wygnał diabła z duszy jej syna (bo wraz ze zmianą twarzy najpewniej zły duch go opętał). Kapłan się zgadza, co samo w sobie jest już wystarczającą oceną jego religijnych kwalifikacji (musiał bowiem uwierzyć w kuriozalne tłumaczenie matki). Lepsze przymioty wydaje się posiadać początkowo ksiądz proboszcz, który pomaga Jackowi

**Księża –  
hierarchowie –  
katecheza**

[16] Od których na portalu Filmweb film otrzymał średnią ocen 3,7.

(organizuje zbiórkę na tacę na jego cel). Ale szybko zostaje sprowadzony przez autorkę do mentalnego poziomu parafian – na sugestię egzorcyzmu wspomni tylko o praktycznych kłopotach z tym związanych, a troszczy się przede wszystkim o środki na gigantyczny monument Chrystusa. Szumowska pognębia go zaś ostatecznie, gdy z chorobliwą ciekawością ksiądz wypytuje dziewczynę Jacka o szczegóły ich erotycznego pożycia.

Ksiądz Jerzy, ojciec Oli z *Powrotu*, początkowo również wydaje się dobrym kapłanem (nie znamy bowiem jeszcze tajemnicy jego ojcostwa): umiejętnym ewangelizatorem (z talentem muzycznym), dobrze rozumiejącym najważniejsze przykazanie chrześcijaństwa – miłości Boga i bliźniego. Gdy mówi kazanie o przebaczeniu zakończone odwołaniem do opowieści o jawnogrzesznicy, mogłoby się wydawać, że to rzadki przypadek charyzmatycznego i światłego zarazem kapłana. Ale w pamięci widza tkwi wcześniejsza, bezpośrednio związana z tym kazaniem scena – gdy wymusza na Oli opowieść o jej dramatycznych losach prostytutki. Zaczyna łagodnie („Wyrzuć to z siebie. Zaufaj Jezusowi. On przyjmie każdą prawdę. I wszystko przebaczy. Zawsze wszystko przebacza”), ale, sprowokowany coraz większym oporem dziewczyny, przejawia agresję i wścieka się, że ta nie chce przed nim ukorzyć. W końcu się reflektuje i okazuje dziewczynie uczucie (co skłania ją zresztą do opowiedzenia o swoim losie). Widz – choć już charyzma księdza prysła – nie traci jeszcze wiary w człowieczeństwo kapłana, niestabilnego, ale przynajmniej ludzkiego w swych słabościach (i ostatecznie szlachetnego w intencjach). Sfera tego, co „ludzkie i nieobce” poszerza się później o alkoholizm. Ale Łazarkiewicz finalnie pogrąża go w oczach widza – najpierw sugestią erotomanii[17], potem ujawnieniem tajemnicy ojcostwa, a ostatecznie – okrutną bezduszością: ksiądz dla ukrycia swojej tajemnicy domaga się od (przybranego) ojca zamknięcia dziewczyny w zakładzie psychiatrycznym.

Ślady klerykalnej pewności siebie połączonej z bezduszością znajdziemy także w *Dzikich różach* Anny Jadowskiej. Podczas prób przed komunią ksiądz szarpie brutalnie niechętną do uczestniczenia w rytuale córkę bohaterki. Drobiazg ten postępuje ksiądz, dodatkowo jeszcze odczłowieczonego, widzimy bowiem tylko jego szarpiącą rękę, zmieniającą się tym sposobem w tępe narzędzie – bezosobowy symbol opresyjnego Kościoła.

Także Zamecka w *Komunii* „pozbawia” księdza twarzy, słyszymy tylko głos wypowiadający dosadne słowa: „Kogo Pan Bóg kocha, tego chłoscze. Czyli stawia mocne wymagania”. W obrazie widzimy siedzących w ławkach Nikodema i Olę. Odnosząc te słowa do nich, brzmi to okrutnie. Zarówno jeśli chodzi o dziewczynkę (bo ta ma rzeczywiście wysoko postawioną poprzeczkę wymagań), jak i chłopca (czyżby Pan Bóg tak bardzo go kochał, że obdarzył go niepełnosprawnością?). Ksiądz

[17] Matka: Pamiętasz jak cię wujek do pierwszej komunii szykował. Śmiał się, że diabła masz za skórą; Ula: Powiedział, że kiedyś będzie ze mnie kawał

świątecznej dupy; Matka: Co ty wygadujesz?; Ula: Pijany był, jak zwykle.

chwile wcześniej mówi słowa: „Mówiłem to tyle razy, że wychowanie religijne jest prowadzone przez rodziców i nie można tego wychowania spychać na księdza i na katechetę”. Te słowa można z kolei odebrać jako przykład „umywania rąk” przez Kościół[18]. Choć można także – przy czym taka konotacja przedziera się z ekranu z większym trudem – pomyśleć, że rodzice Oli i Nikodema o takie wychowanie nie zadbali (w tym kontekście słowa te wspierałyby interpretację psychologiczną). Ola, próbując zmusić chłopaka do nauki prawd wiary, straszy go księdzem („on jest dziesięć razy straszniejszy niż ja, taki diabeł”). Tymczasem w scenie egzaminu kapłan okazuje się wprawdzie paternalistyczny (jak w rzeczonym kazaniu), ale wyrozumiały, nawet z pewną dozą empatii. Mogło to oczywiście wynikać z faktu, że chłopiec wszystkiego się nauczył, ksiądz nie ma więc podstaw, aby go krytykować. Kapłana bardziej więc demonizują wcześniejsze słowa Oli, niż jego własne zachowanie. Ale scena ta staje się przesłanką do oceny powierzchowności kościelnej katechezy w zakresie przygotowania do komunii świętej – wystarczy wykuć formułki, by zostać dopuszczonym do sakramentu.

Sporo wątpliwości co do metod katechizacji wzbudza lekcja religii, na której katecheta używa ryzykownej metaforyki, traktując łaskę Bożą jako „produkt po promocyjnych cenach i z upustami”, kończąc lekcję równie lekką piosenką. Piotr Zwierzchowski krytykuje tę katechezę za jej powierzchowny charakter, w którym wiarę zamienia się w zajęcia szkolne, pozbawiając ją mistycyzmu[19]. Odnosząc się do tego zarzutu, warto jednak zauważyć, że odbywające się w szkole zajęcia to lekcje (z zasady nastawione na przekazywanie wiedzy, taki jest ich cel), a nie religijny rytuał. Bardziej zasadne wydaje się więc pytanie o sposób przekazywania wiedzy – popkulturowo-konsumerystyczna metaforyka jest ryzykowna (zwłaszcza że odnosi się do czegoś, co z zasady powinno być na antypodach konsumpcyjnego podejścia do świata), ale dotyczy, powtórzę, intelektualnej formacji młodego katolika, mniej zaś przeżycia religijnego. Katecheta próbuje więc dotrzeć do umysłowości młodych odbiorców i skuteczność metody jest dla niego ważniejsza od religijnego *decorum* (którego pewnie nie dostrzega, skoro zgodził się na sfilmowanie lekcji). Ważna jest natomiast w tej scenie sama postać katechety, w którego szlachetne intencje trudno powątpiewać, podobnie jak w kolejnej partii filmu, w której pomaga Nikodemowi przygotować się do pierwszej spowiedzi. Te ostatnie sceny odbieramy jako krytykę przez kontrast do uatrakcyjniania postaci Nikodema i jego wewnętrznego świata (o czym pisałem) albo przez presupozycje (własne nastawienie widza), tak ważne w dokumencie obserwacyjnym[20].

[18] „Zupełnie zamierzone było już jednak przeze mnie pokazanie Kościoła jako instytucji, która często nie wywiązuje się z ważnego obowiązku, jakim jest szeroko rozumiane wspieranie potrzebujących rodzin” – ibidem.

[19] P. Zwierzchowski, *Ritual and Family: Preparation for First Communion in* Pamiętaj abyś dzień święty święcił (Remember to Keep Holy the Lord's Day) *by Maciej Cuske and* Komunia (Communion) *by Anna Zamecka*, „Studia Religiołogica” 51 (2) 2018, s. 132.

[20] M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 141–143, 151–156.

Jak wiadomo, w rodzimym kinie Kościół hierarchiczny najmocniej krytykował Smarzowski w filmie *Kler*. Wśród kobiet problem podjęła Szumowska. Już w filmie *W imię...* nie szczydziła hierarchów. Biskup prezentowany był jak Wielki Brat kierujący się opacznie pojętym dobrem instytucji kościelnej (w tym kontekście napis „Zachowaj milczenie. Pan jest blisko” jest zachętą do „zamiatania pod dywan” i nie znaczy tego, co powinien). *Twarz* z kolei jest pamfletem nie tylko na Polaka-katolika czy księży, ale także na Kościół hierarchiczny – na jego bizantyjską wystawność idącą w parze z triumfalizmem, providencjalizmem, mesjańskimi ambicjami i sojuszem „krzyża i korony”. Dosadnym symbolem tych tendencji jest ogromny monument Chrystusa („większy niż w Rio de Janeiro”, jak mówi proboszcz). Film kończy się wykonaniem dyspozycji jednego z hierarchów – Chrystus musi patrzeć we właściwą stronę, czyli w prawo („prawicowy Chrystus” – sugestia związku z władzą).

### Religia represjonuje seksualność

Z najgłośniejszym współcześnie grzechem Kościoła – pedofilią – rozprawili się mężczyźni: Smarzowski (*Kler*) i Sekielscy (*Tylko nie mów nikomu; Zabawa w chowanego*)[21]. Reżyserki skoncentrowały się na innych tematach związanych ze stosunkiem katolicyzmu i Kościoła do spraw ciała i seksualności.

W niemal wszystkich wymienionych filmach (choć w niektórych bardziej, a nawet dominująco) silnie wybrzmiewa jeden z lejtmotywów krytyki wobec katolicyzmu dokonywanej z punktu widzenia lewicowej wrażliwości – zarzut niechęci do i represji wobec ciała. Przy czym cielesność jednoznacznie zrównana jest z seksualnością (w filmach tych nie ma Dreyerowskich czy Bressonowskich z ducha rozważań o innych wymiarach fizyczności). Pojawiają się więc wątki religijnego interpretowania i waloryzowania potrzeb seksualnych oraz postaw, które w tych filmach są wyrazem fałszywej świadomości. Nie prowadzi to do sublimacji (jak chciałaby religia), ale psychofizycznej dezintegracji człowieka.

Religijnej opresji wobec seksualności dotyczyło opisywane wcześniej *W imię...* Szumowskiej. Film ten, choć – jak wspominałem – ważny w portretowaniu społecznego planu polskiego katolicyzmu, jest przede wszystkim dramatem wyparcia, konieczności życia na granicy dwóch światów: jawnego i utajonego, w wysokiej temperaturze emocjonalnego konfliktu. Ten motyw tożsamościowej opresji skłania mnie do zastanowienia się nad ontologią świata przedstawionego w twórczości najbardziej konsekwentnej krytyczki katolicyzmu; a tym samym – bo jedno z drugiego wypływa – do przemyślenia statusu religijności bohaterów. Kino Szumowskiej – pomimo metafizycznych wtrętów – jest ostatecznie materialistyczne[22] i psychoanalityczne zarazem. W przy-

[21] Motyw księdza-pedofila „mignie” w *Body/ciało* w rozmowie prokuratora ze swoim pomocnikiem.

[22] Magdalena Podsiadło – analizując głównie *Body/ciało*, *Twarz* i *A czego tu się bać* – wpisywała twórczość Szumowskiej w kontekst nowego materializmu, eks-

ponując jednocześnie dominujący temat ciała i cielesności – *Body/ciało/cielesność – o materii w filmach Małgorzaty Szumowskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 23–38.



padku *W imię...* wyraźnie widać, że „religia jest źródłem cierpienia”, próbą represjonowania cielesności/seksualności. Warto bowiem zapytać: czy ksiądz Adam w ogóle jest wierzący? Jak pisałem – to dobry człowiek. Ale w filmie nie ma żadnej sceny modlitewnej relacji z Bogiem (jest tylko mechaniczne i pełne rezygnacji czytanie fragmentów Ewangelii); pokuta to bieganie po lesie, które można odbierać równie dobrze jako aktywność zmniejszającą napięcie seksualne. Jeśli więc w filmie jest wiara, to „wiara świecka”, sprowadzona do międzyludzkich relacji. W takim kontekście samotność musi być z definicji obarczona znakiem ujemnym. I choć, jak wiadomo, dla każdego księdza potrafi być dotkliwa, potrafi także budować przestrzeń ducha; ostatecznie – dla wierzącego – w relacji z Bogiem.

Ale ksiądz Adam nie jest skory do kontemplacji. On pragnie fizycznej bliskości, obecności drugiego człowieka. Warto przypomnieć kazanie, w którym ujawnia kulisy wyboru drogi życiowej. Mówi o jałowości wcześniejszego życia, którą poczuł, gdy stanął przed nim jak żywy jego ojciec, zmarły rok wcześniej; wspomina o wyrzutach sumienia, które zagościły wtedy w jego sercu. Można tu odnaleźć silnie edypalny charakter wyboru kapłaństwa (w takim kluczu, w jakim interpretował go Freud<sup>[23]</sup>). Utrata wiary w Boga tak naprawdę byłaby w świetle tej interpretacji utratą wiary – w patriarchalny świat rodzica, nie Ojca Niebieskiego, ale własnego. W filmie *W imię...* jest kilka scen, które wskazują na pragnienie wyzwolenia ciała z okowów religii. Najważniejsza jest scena w kukurydzy – widzimy, ile pasji wkłada Adam w małpie okrzyki. Jakby chciał zrzucić krępujące pęta religijnej opresji i dotrzeć do dzikości. Ostatecznie relacja ze Szczepanem jest relacją fizycznego uwolnienia. Co było dalej z ich związkiem, czy się duchowo wysubtelnił – nie wiemy (a epilog w tym nie pomaga). Finalna scena seksu (dokręcona już po zakończeniu zdjęć) jest wyrazem wiary Szumowskiej w emancypacyjny wymiar erotyki, takiej jak w *Sponsoringu*.

Podobnie wiara w duchy bohaterki *Body/ciała* będzie miała ten niepokojący rys psychoanalityczny – zarówno nieprzepracowanej żałoby, jak również opresji wobec ciała jako potencjalnego podmiotu seksualnej przyjemności (widać to w scenie, w której Anna kompulsywnie podgląda całującą się parę). W *Body/ciało* – filmie teoretycznie otwartym na metafizykę – można zauważyć, że materialistyczna tkanka świata traktowana jest jako dominująca (ontologicznie i epistemologicznie), a transcendencja jest umownym żartem. Szumowska łączy tu hybrydycznie – na zasadzie postmodernistycznej re-konstrukcji – materializm (może nawet nowy<sup>[24]</sup>) z akcentami transcendencji. Ekscesy w postaci zmartwychwstania wisielca czy motyw nawiedzzonego domu

[23] Zob. M. Neusch, *U źródeł współczesnego ateizmu*, tłum. A. Turowiczowa, Paryż 1980, s. 109–131.

[24] Ciekawe, że Podsiadło w przywołanym powyżej artykule niweluje w swojej interpretacji – ewidentne

w *Body/ciało* - transcendentne inserty, co wydaje się symptomatyczne w kontekście wspomnianego przeze mnie lekceważącego podejścia Szumowskiej do tego, co metafizyczne.

zostają połączone (w formule ontycznego witrażu<sup>[25]</sup>) z konwencjonalnym dramatem psychologicznym o przepracowaniu żałoby, który ostatecznie w tym filmie dominuje. A bohaterowie „z krwi i kości” bez najmniejszego zdziwienia wchłaniają w siebie owe metafizyczne ekscesy. Ostatecznie całość opowieści zostaje w finale przekierowana przez autorkę na tory empatii i międzyludzkiego porozumienia (jako lekarstwa na samotność). Jak w wypadku księdza Adama i Szczepana.

### Religia jako fundament męskiej kontroli (w stronę patriarchy)

Następne rozważania poświęcę zagadnieniom, które – w takim natężeniu – stanowią *signum temporis* (ale też *clou* zakreślonego w tych rozważaniach pola badawczego) i są związane z coraz większym upodmiotowieniem kobiet w polskich kinie<sup>[26]</sup>. Ekranowa polemika obraca się często wokół kwestii patriarchy, w tym wokół religijnego uzasadnienia męskiej kontroli nad seksualnością i prawami reprodukcyjnymi kobiet<sup>[27]</sup>. Ale się do tego nie ogranicza, proponując nowe paradygmaty społeczno-kulturowe, a nawet nową duchowość (inspirowaną głównie ekofeminizmem).

W *Córce boga* (2019) Szumowska do wcześniej opisanych zarzutów wobec religijności dokłada tezy, które wiążą religijność z patriarchy. To film irlandzko-belgijski (zdjęcia kręcono zaś w Stanach Zjednoczonych), ale nazwisko reżyserki powinno wystarczyć. Zastrzec jednocześnie trzeba, że w filmie nie ma katolicyzmu, a jedynie sugestia chrześcijaństwa (choć w swojej alegoryce czytelna). Warto jednak przypomnieć rzecz oczywistą – katolicyzm jest wyznaniem chrześcijańskim i na podstawowym poziomie doktryny teologicznej jest z chrześcijaństwem zbieżny (głównie w sferze chrystologicznej, a do tej głównie film się odwołuje).

Szumowska zdecydowała się na parabolę<sup>[28]</sup>: akcja dzieje się w umownej współczesności. Fabuła jest ilustracyjna, zmienia się w retoryczny wywód. Linia fabularna, postaci i ich zachowania są czytelną ilustracją podstawowych tez feministycznych, także w zakresie oceny religii, jako uzasadnienia i formy opresji<sup>[29]</sup>. Centrum i prawodawcą

[25] Takie hybrydyczne wstawki pojawiają się też w *Twarzy*: w scenie egzorcyzmu, ale zwłaszcza w scenie czuwania przy zwłokach dziadka, który nagle ożywa i mówi do żony wulgarnie: „Ty kurwo” – a ta dalej zabija packą muchy gromadzące się na mężu.

[26] Choć sprawa nie jest jednoznaczna. Przygotowany przez M. Talarczyk-Gubałę raport wskazywał, że w latach 2006–2017 jedynie 14% długometrażowych debiutów zostało zrealizowanych przez kobiety – zob. A. Wiśniewska, *Kobiety w Polsce robią mniej niż jedną szóstą filmów pełnometrażowych*, <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/kino-kobiet-raport-2018>>, dostęp: 23.01.2021. Z drugiej strony widać wyraźny wzrost liczby reżyserek w porównaniu z wcześniejszymi latami; nadto prestiż kilku kobiecych nazwisk nie podlega dyskusji (Holland, Adamik,

Szumowska, Jadowska, Sadowska, Smoczyńska czy Szelc).

[27] Pionierką w tej sferze była Dorota Kędzierzawska i jej film *Nic* (1998).

[28] M. Żebrowski, *Prorokini*, „Czas Kultury”, <<http://czaskultury.pl/czytanka/prorokini/>>, dostęp: 12.02.2021.

[29] Między innymi S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, N. Leśniewska, Warszawa 2003, passim; klasyczna książka Mary Daly *Beyond God the father: Toward a Philosophy of Women's Liberation* (zob. E. Adamiak, *Poza Bogiem Ojcem*, [w:] *Leksykon wielkich teologów XX/XXI wieku*, red. J. Majewski, J. Makowski, t. 3, Warszawa 2006, s. 82–90); A. Gajewski, *Hasło: feminizm*, Poznań 2008, s. 296–349 (rozdz. VI: *Bóg*); E. Adamiak, *O co chodzi w teologii*

świata jest Mężczyzna. Kobiety mają go bezszmerowo słuchać, wielbić, udzielać łoża i rodzić kolejne córki („rodzenie to najbardziej naturalna rzecz na świecie i najświętszy obowiązek”), by stawały się kolejnymi obiektami jego erotycznych zachcianek. Mężczyzna obserwuje kobiece cykle, by kontrolować zarówno seks, jak i reprodukcję. Kobiety mieszczykujące stygmatyzuje i tabuizuje. Gotowy jest do okrucieństwa, by utrzymać swoją władzę (matki Saleh – umierającej w połogu – nie pozwolił zawieźć do szpitala). Niepotrzebne, leciwe żony najpierw od siebie odsuwa (jak Guido w *Osiem i pół*), a następnie się ich pozbywa (topi je, uzasadniając to religijnie). Deflorując kolejną młodą kobietę (nominalnie swoją córkę), robi to siłą, właściwie gwałci. Kontroluje też (monopolizuje) przepływ informacji w grupie („wolno opowiadać tylko o pasterzu i jego stadzie i tylko pasterz może o tym mówić”). Kobiety natomiast pełne są pokory, akceptacji cierpienia, naiwnej ufności i uwielbienia dla swojego przywódcy (noszą go na rękach).

Mężczyzna, by kontrolować kobiety, musi swej władzy nadać wymiar ideowy – w tym przypadku religijny. Film Szumowskiej nie stara się być symboliczny (*resp.* wieloznaczny), jest alegoryczny („jeden do jednego”). Taki też charakter ma użyta w filmie metaforyka religijna – przyrównanie Chrystusa do pasterza, a wiernych do stada owiec (oryginalny tytuł brzmi *The Other Lamb*). Także wygląd mężczyzny nawiązuje do chrystologicznej ikonografii (nie mówiąc o tym, jak mężczyzna skończy). Ów alegoryczny Chrystus jest w filmie porównany jednocześnie do barana, by podkreślić rzeczywiste – zdaniem autorki – biologiczne, seksualno-rozrodcze intencje mężczyzn. W finalne filmu kobiety wypowiadają posłuszeństwo swemu patriarsze. Narasta stopniowy bunt, do którego podżega odsunięta na bok Sarah, siostrzyca ze starszego pokolenia, buntująca się wobec przypisanej jej roli genderowej, mająca emancypacyjne wizje, ale niemająca siły do rewolty („czuję strach, spędziłam tu tyle czasu, nie mam pojęcia, kim jestem”). Wykonawczynią przewrotu stanie się młoda Saleh – najpierw zostaje rozbudzona wewnątrz (w wizjach), potem opowiada innym kobietom matriarchalny mit, a następnie wszczyna otwarty bunt – podnosi rękę na Mężczyznę i Ojca. Obraz ukrzyżowanego mężczyzny z rogami barana jednoznacznie wskazuje na symboliczną zemstę dokonaną nie na Chrystusie/Bogu, ale na idolu, który uosabiał religijną opresję wobec kobiet w imię seksualnych i reprodukcyjnych potrzeb mężczyzn. Ten buñuelowski z ducha zabieg to chyba najodważniejsze w kinie zrealizowanym przez Polkę/Polaka zakwestionowanie religii w jej najbardziej podstawowym, bo dogmatycznym wymiarze. W ostatniej scenie frontalnie ustawiona do kamery Saleh patrzy widzom w oczy (w myśl klasycznej tezy Mulvey o roli spojrzenia); a w tle stoją jej siostry w otoczeniu dzikiej natury, a konkretnie – przypominającego waginę

wodospadu. Symboliczny znak zerwania z patriarchatem czy nadchodzącego neopogańskiego Kościoła feministycznego?

Z *Maryjek* Darii Woszek – opowieści, dziejącej się w umownym świecie (z elementami surrealizmu, jak zwierzyńiec pod klatką schodową, figurki Maryi znajdujące w śmietniku czy rozbudowana sfera fantazmatów bohaterki) i wizualnie silnie wystylizowanej (nasuwa się analogie do *Córek dancingu*) – wyłania się przekaz czytelny i dosłowny. Po pierwsze – nie warto być seksualnie wstrzeźliwą. Po drugie – jeśli uprawiać seks, to na własnych, kobiecych warunkach. W filmie Woszek w zasadniczych kwestiach fabularnych niczego nie wiemy na pewno. Maria ma 50 lat, jest dziewczyną. Dlaczego, tego możemy się jedynie domyślać z dowodów pośrednich; że są to powody religijne sugerują dewocjonalia w jej mieszkaniu (zwłaszcza gromadzone figurki Maryi) oraz jedna scena, gdy postać bohaterki odbija się w szklanej witrynie widząc siebie odzianą w szatę kojarzoną z Matką Boską i mówiąc do odbicia: „tajemnice serca mojego ofiaruję tobie (Tobie?)”. Ale jak na osobę wierzącą jej życie religijne jest nad wyraz skromne, właściwie ograniczone do zbierania figurek – żadnych modlitw, wizyt w kościele, pobożnych lektur itp. I może tak miało być – abyśmy maryjny sztafaż odebrali jako sygnał silnie formatującej kultury, która jednocześnie jest jedynie pustą skorupą. Bohaterka filmu trwa w stanie dziewictwa z inercji. Wchodzi właśnie w okres klimakterium, lekarz ordynuje jej kurację hormonalną, która wzmacnia jej „apetyt na życie” (tak mocno, że w scenie kąpieli podrażniona hormonami seksualność każe jej widzieć w wiszącym na krzyżu Chrystusie podglądającego ją mężczyznę – tu trop podobny do tego z filmu Szumowskiej).

Kobieta zaspokaja swoje emocjonalne i erotyczne potrzeby poprzez substytut – harlekinowe fantazje, w których „wichry namiętności targają kochankami”. Figurki Maryi z mieszkania bohaterki są przede wszystkim porzuconymi przez inne kobiety „totemami wstrzeźliwości”. Maria gromadzi je w geście desperackiej już tylko wierności. Woszek nie pokusiła się o większe sprobematyzowanie postaci Maryi obecne na przykład w teologii feministycznej. Mary Daly w jednej ze swoich prac sugerowała wyjęcie tej postaci „z ram nakreślonych przez kontekst chrześcijański” – wówczas dziewczyna ukaże się jako kobieta, która nie jest definiowana przez odniesienie do mężczyzny; określenie „dziewicza matka” staje się w takiej sytuacji „metaforą kobiecej autonomii wewnątrz seksistycznych stosunków” [30]. Można więc było dziewictwo zaprezentować w sposób afirmatywny. Ale ten akt wstrzeźliwości jest w filmie prezentowany jako kuriozum – zarówno dla protekcyjnie odnoszącego się do Marii ginekologa, jak i właściwie dla niej samej. Kobieta od początku jest pasywna, wycofana, samotna; milcząca milczeniem rezygnacji, a nie kontemplacji, duchowego rozbudzenia.

[30] Zob. E. Adamiak, *O co chodzi w teologii feministycznej...*, s. 87; też, *Macierzyństwo Boga i Maryi*

w *teologii feministycznej*, „*Salvatoris Mater*” 1999, nr 1, s. 256–271.

Woszek pozostaje na poziomie interpretacji seksualnej, choć w swoich wypowiedziach starała się poszerzać wymowę o lokalny kontekst kulturowy.

Matki Boskie – mówiła – symbolizują pewien idealny kulturowo archetyp kobiety, która musi być oddaną żoną, poświęcającą się matką, a zarazem musi być czysta, dziewicza. Dla mnie Maryjkami są wszystkie kobiety. To zabawa w ciągle odgrywanie roli grzecznej, miłej, sympatycznej matki Polki<sup>[31]</sup>.

Materiału fabularnego do tak szerokiej identyfikacji Marii (w tyłu rolach społecznych i jako symbol Matek-Polek) w filmie nie ma, choćby dlatego, że bohaterka nie jest żoną i matką. Wystarcza go natomiast na polemikę z gorsetem seksualnej wstrzemięźliwości narzuconej przez religię. Ostatecznie ekranowa Maria, jak wspominałem, w akcie buntu rozbija figurki i godzi się zostać rozdzieloną. W finale dobiegają do widza Mickiewiczowskie słowa: „Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie” – eksplikujące autorską pochwałę cielesności i seksualności (ale niekoniecznie nieba) w sposób nie budzący wątpliwości.

Rozprawa ze wstrzemięźliwością będącą dziedzictwem katolickiej religii jest pierwszym tematem *Maryjek*. Drugi to sprzeciw wobec erotyki na męskich warunkach. Fabuła nie pozostawia co do tego złudzeń. Najpierw harlekinowe fantazje (a więc substytut), w których mężczyzna jest „księciem z bajki”. Potem poznanie takowego – szarmanckiego sprzedawcy; tyle że konfrontacja fantazmatu i rzeczywistości kończy się strachem przed nieznanym i – zaskakującym – wbiciem widelca w plecy zalotnika (który zresztą okazuje się ostatecznie wulgarnym chamem). Również losy kompensującej samotność Heleny – Maria jest jej ciotką – mają być dla kobiet przestrożą. Seks Heleny jest bowiem kompulsywny, a przez to rozczarowujący, wywołuje – po każdym kolejnym razie – coraz większe przygnębienie i poczucie osamotnienia. Dlatego w finale filmu to Maria jest aktywnym podmiotem i to ona bierze sobie mężczyznę, a nie na odwrót (uprawia seks z kierownikiem sklepu w typie podstarzałego macho-kowboja). Bierze go sobie – i odchodzi. Na własnych warunkach.

W filmie Anny Jadowskiej *Dzikie róże* Ewa (imię znów znaczące) ma twarz udręczonej Polki, osamotnionej w wychowaniu dzieci (mąż na emigracji zarobkowej); to kobieta, która – z braku miłości/seksu – wiąże się z nastolatkiem, zachodzi z nim w ciążę, rodzi dziecko, ale zostawia je w szpitalu, by nie zburzyć małżeńskiego i rodzinnego spokoju. Pozornego spokoju, bowiem emigracja męża mocno wyiębiła relacje między małżonkami. Ewa nie chce też wywołać skandalu „czynem niegodnym” – zdradą mężczyzny (zwłaszcza takiego, który „zaharowuje się na śmierć” dla „dobrej rodziny”). Zdrada kobiety w spo-

[31] D. Drózd, *Ta wyzwala ją menopauza*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 201, wersja online, dostęp: 13.01.2021.

łecznościach tradycjonalistycznych wciąż trudna jest do zaakceptowania, a pozamałżeńskie dziecko to już horrendum. Dlatego też Ewa pokornie znosi swój los, zasłużoną karę milczenia i cierpienia. Mąż to niekwestionowana głowa rodziny, emigrant-myśliwy ciężko i ofiarnie zarabiający-polujący („zapierdalam, żeby moje dzieci miały normalny dom”), lekceważący wysiłek kobiety („te parę groszy, które tu zarabiasz, są gównem warte”), najlepiej czujący się w męskim świecie testosteronu i alkoholu, oczekujący seksu (i obrażony, gdy go nie otrzymuje). Osamotnienie kobiety wzmacnia pokoleniowa przepaść między nią a matką, strażniczką patriarchalnych porządków („z Andrzejem to ty musisz delikatnie”). Wspornikiem tego opresyjnego świata jest Kościół. Pojawia się tu ponownie, o czym wspominałem, motyw pierwszej komunii. Mąż przyjeżdża z zagranicy właśnie na uroczystość córki. Jak w innych obrazach podejście bohaterów do obrzędu jest tradycjonalistyczne. W scenie pierwszej komunii ujawnia się też okrutny męski egoizm. Gdy będąca w połogu, wciąż osłabiona Ewa mdleje podczas uroczystości, mąż ma dla niej tylko takie słowa: „wszystko musisz spierdolić”. W finale następuje jednak przebudzenie Ewy (Kobiety). Postanawia odebrać ze szpitala porzucone dziecko. Podwozi ją starsza (ale nie za dużo), życzliwa kobieta w typie siostrzycy<sup>[32]</sup>; ona ma ułatwić ucieczkę z patriarchalnego więzienia – z centralną rolą Kościoła katolickiego i jego pustych obrzędów.

### W stronę alternatywnej duchowości

Omówione filmy generalnie negowały katolicko-patriarchalną rzeczywistość. Można jednak odnaleźć w najnowszej twórczości wybranych reżyserek próby programu pozytywnego i pytania: „Co potem?”. Odpowiedzią jest – „w stronę Natury”. Jak pisała Julia Fiedorczuk: „Dostrzeżenie analogii pomiędzy sytuacją kobiet w patriarchacie a eksploatacją Ziemi przez cywilizację techniczną stanowi punkt wyjścia myśli określanej mianem feminizmu ekologicznego lub ekofeminizmu”<sup>[33]</sup>. Jak wspominałem, niejasną sugestią ekologicznego matriarchatu kończy się *Córka boga*. Ale także na okoliczność *Dzikich róż* Magdalena Podsiadło dostrzegła ekofeministyczne tropy:

Zbieractwo [dzikich róż], które uprawia Ewa, jest czynnością dużo bardziej egalitarną, reprezentując taki model eksploatacji przyrody, który przynależy do okresu kolektywnego, gdy człowiek i nie-ludzie nie byli jeszcze radykalnie rozdzieleni [...]. Świat reprezentowany przez model łowiecko-zbieraczy i ten odpowiadający wartościom właściwym agrologistyce są w filmie bezustannie konfrontowane. Wcielający w życie ten drugi model mąż Ewy podporządkowuje swoją egzystencję własności<sup>[34]</sup>.

[32] Symptomatyczne, że wszystkie najważniejsze działania (funkcje) artystyczne w filmie Jadowskiej wykonywały kobiety.

[33] J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 153.

[34] M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 3, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691>>, dostęp: 12.02.2021.

Jak więc widać, chodzi nie tylko o związki kobiety z naturą, ale o nowy paradygmat społeczno-kulturowo-gospodarczy. Paradygmat, który stoi w wyraźnej sprzeczności ze światem ekstensywnego wykorzystywania darów natury, którego fundamentem jest – zdaniem reżyserów – Kościół katolicki.

W finale dwóch obrazów z 2017 roku – *Pokot* i *Wieża. Jasny dzień* – pojawiają się podobne sceny: płonącego kościoła. Obie w filmach, w których dochodzi do konfrontacji różnych wizji kultury. W obu przypadkach pozytywnie waloryzowaną jest ta budowana na fundamencie szacunku dla przyrody (w tym zwierząt). Ale dla interpretacji filmu Holland i Adamik najbardziej adekwatny wydaje się dyskurs polityczny<sup>[35]</sup>. Film Szelc jest zaś propozycją wyrosłą z ducha głębokiej ekologii, w której ważniejszy niż konflikt polityczny jest konflikt kulturowy (i metafizyczny).

Na problem niejednoznacznej wymowy *Pokotu* zwrócił już uwagę Sebastian Smoliński. Choć film wszedł na ekran w aurze dzieła proekologicznego, to jednocześnie – przy bliższym przyjrzeniu – okazuje się mocno upolityczniony. Więcej w nim burzenia starego niż budowania nowego. W związku z tym – z punktu widzenia kompozycji niniejszego tekstu – mógłby równie dobrze kończyć poprzedni rozdział o buncie wobec patriarchalnego świata. Autorki obrazu (w tym Olga Tokarczuk jako współscenarzystka) krytykują ideologię konserwatywną *in toto*, jako zwornik opresyjnej władzy i modelowy przykład kultury patriarchalnej – polskiej kultury. Prowincjonalne miasteczko ma tu cechy synekdochy, prezentowane jest jako synekura rządzących; giną zresztą – po jednym – przedstawiciele władzy ekonomicznej, policyjnej, politycznej i religijnej. A ideowe podstawy tego świata zbudowane są na katolicyzmie i ze wsparciem Kościoła. Sebastian Smoliński sugerował, że interpretacja *Pokotu* winna krążyć „wokół zagadnień tolerancji, empatii, wzmożenia prawicowych nastrojów i społecznych wykluczeń” (tego wszystkiego, czego brak lub nadmiar zarzuca się prawicowej władzy i jej elektoratowi) – „spychając niechybnie zwierzęta na drugi plan”. W finale swojego artykułu stwierdza „*Pokot* nie tyle traktuje o polityce zwierząt, ile o zezwierzęceniu polityki prowadzonej przez ludzi”<sup>[36]</sup> – można się z tym stwierdzeniem zgodzić; z tym jednakże zastrzeżeniem, że zupełnie z apelu o zmianę stosunku do zwierząt (a tym samym otwarciu na nowy paradygmat międzygatunkowych relacji w duchu *animal studies*) film Holland/Adamik nie rezygnuje.

Prezentowani na ekranie męscy bohaterowie drugiego planu równie okrutni są wobec zwierząt, co kobiety (bohaterka nazwana Dobrą Nowiną świadczy seksualne usługi Wnętrzakowi, żona prezesa

[35] Zob S. Smoliński, *Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w Pokocie Agnieszki Holland*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2011, nr 2, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/>

pleograf/agnieszka-holland/12/miedzy-polityka-zwierzat-a-zwierzeca-polityka-nie-ludzka-podmiotowosc-w-pokocie-agnieszki-holland/640>, dostęp: 12.02.2021.

[36] Ibidem.

Wolskiego jest przez niego poniewierana). Bowiem – przypomnijmy – „ekofeminizm zakłada istnienie związków pomiędzy marginalizacją kobiet w społeczeństwie patriarchalnym a wyniszczaniem środowiska naturalnego...” [37]. Nie dziwią więc zwierzęce przebrania pań do towarzystwa w willi Wnętrza (z najpopularniejszymi w maczystowskiej narracji króliczkami). Wspomniani mężczyźni protagości prezentowani są w sposób karykaturalny, co silnie wzmacnia metoda zbliżeń na mówiące usta. W ten sposób zostają odczłowieczeni i ma to skutek aksjologiczny: łatwiej zaakceptować zabójstwa dokonane przez Duszejkę, łatwiej też przyjąć sielankowy i utopijny (o niejasnym zresztą statusie ontycznym) obraz wspólnoty-komuny kończący film.

Ideologicznym fundamentem opresji zarówno wobec kobiet, jak i zwierząt jest – jak sugerują autorki – polski katolicyzm. Ksiądz Szelest sam jest myśliwym, religijnie uzasadnia więc też zabijanie zwierząt. Ale jest także niekwestionowanym duchowym liderem lokalnej grupy mężczyzn (wystarczy krótkie: „ksiądz mówi, że wolno kłusować”). Dlatego w jego stosunku do Duszejki pojawia się nie tylko ideowa niechęć, ale także typowo klerykalny paternalizm (w zachowaniu, ale i języku: „Niech nie bluźni. Nie może mówić o psach, że były jej córkami. I niech nie płacze”) oraz męskie lekceważenie kobiecej wrażliwości (jako stereotypowo historycznej). Wywiedziona z Księgi Rodzaju i skierowana do osobników gatunku ludzkiego Boża zachęta, aby „zaludnili ziemię i uczynili sobie poddaną” jest dla ekologii negatywnym fundamentem ekstensywnego wykorzystywania innych żyjących istot. I oczywiście religijnego przekonania o wyższości człowieka nad innymi bytami. Ksiądz Szelest udziela bohaterce pouczenia:

Szelest: Nie można traktować zwierząt jak ludzi. To jest grzech. To jest ludzka pycha, takie cmentarze [zwierząt]. Bóg dał miejsce zwierzętom niżej, w służbie człowieka. Taki jest porządek świata [tutaj pojawia się karykaturalne zbliżenie ust].

Duszejko: Ale nie dał chyba prawa, żeby zabijać. Jest powiedziane „nie zabijaj”.

Ksiądz: Ale to dotyczy ludzi, nie zwierząt.

Duszejko: Tam nie jest napisane, że ludzi, tylko „nie zabijaj”.

Ksiądz: Przykazania dotyczą ludzi.

Duszejko: To co mam zrobić, wie ksiądz?

Ksiądz: Modlić się.

Duszejko: Za nie? Za moje psy?

Ksiądz: Za siebie. Zwierzęta nie mają duszy, nie są nieśmiertelne. Nie będą zbawione. Niech się modli za siebie.

W Dzień św. Huberta kapłan w kazaniu (z ambony: dwuznaczność tego, również myśliwskiego, atrybutu zostaje tu przywołana) uzupełnia wspomnianą powyżej katechezę, mówiąc do zebranych:

Św. Hubert był pierwszym ekologiem. Bo czymże byłaby przyroda, gdyby nie mądra ręka człowieka – byłaby chaosem. I nie jest przypadkiem, że

[37] J. Fiedrocuk, op.cit., s. 153.



w tym uroczystym dniu są tutaj z nami nasi myśliwi. Bo myśliwi są ambasadorami Pana Boga w dziele stworzenia, to myśliwi dzięki odstrzałom dbają o równowagę w przyrodzie. Jednocześnie dbają o zwierzęta, dokarmiają, budują paśniki dla saren.

Logika wywodu księdza Szelesta zbieżna jest z tą, którą posługują się środowiska łowieckie (a także patrolujący im kapelani)[38].

Rewolucja – tak istotny w *Pokocie* – to także ważny elementem filmu *Wieża. Jasny dzień*. W obrazie Jagody Szalc osią dramaturgiczną wydarzeń jest ponownie pierwsza komunia. Kaja, matka Niny, przyjeżdża na uroczystość. Dziewczynka nie wie, że to jej matka, wychowywana jest bowiem przez siostrę Kai, Mule. Kaja uważana jest za psychicznie chorą, opuściła swoją córkę przed laty. Mula, godząc się na przyjazd siostry, stawia twarde warunki – ani słowa o tym, że jest jej biologiczną matką. Dramat psychologiczny – jak w przytoczonym opisie – już od początku przełamany jest przez elementy thrillera i/ lub horroru, by na końcu filmu – zmienić się w film religijny (właśnie realizm dramatu psychologicznego, dominującego w sjużecie niemal do końca, nie pozwala fabule „odlecieć” w stronę fantastyki i ułatwia myślenie o obrazie w kategoriach transcendentnych). Kaja przynosi ze sobą rewolucję duchową – ekologiczną. Przewrotny napis rozpoczynający film „W oparciu o przyszłe wydarzenia” przenosi ową rewoltę w (niedaleką) przeszłość, ale jednocześnie – nawiązując do formuły filmów faktograficznych – sugeruje, że właściwie już się dokonała (taki jest bowiem status wydarzenia – jako czegoś, co się już zdarzyło). To cicha rewolta, jak cichy jest szepot Kai do uszu bliskich sobie osób[39].

Z punktu widzenia świata mieszczańskiej normy (świat Muli, jej męża i brata) Kaja odbierana jest jako chora psychicznie. Na ekranie widzimy wycofaną, choć życzliwą, na ogół milczącą kobietę, zachowującą się ekscentrycznie (kładzie się naga w trawę, zjada śmieci). Ale zakończenie zweryfikuje jej status. To świat Muli okaże się „nienormalny”, Kaja przybyła, by go zmienić[40]. Choć nie wygląda i nie zachowuje się w charakterystyczny sposób, Kaja przypomina wiedźmę: posługuje się magicznym słowem, zna się na ziołach. Może oczywiście przynależeć jako taka do świata horroru (jak późniejszych zmartwychwstańców można traktować jako zombie). Ale byłoby to zubożeniem wyraźnych sugestii ideowych płynących z filmu i sprowadzeniem do poziomu

[38] W *Zbiorze zasad etyki i tradycji łowieckiej* Polskiego Związku Łowieckiego pojawiają się takie między innymi sformułowania: „Pokot – to tradycyjny zwyczaj zakończenia łowów, wyrażający szacunek myśliwych dla upolowanej zwierzyny”; „Myśliwy szanuje prawo do życia zwierząt, postępuje w stosunku do nich etycznie, chroni przed zagrożeniami, poluje na gatunki łowne w terminach i liczbie określonych planem hodowlano-łowieckim”; „Poszanowanie i godne obchodzenie się z upolowaną zwierzyną

świadczą o kulturze myśliwego” – <[https://www.pzlow.pl/storage/2019/10/zbiór\\_zasad\\_Etyki.pdf](https://www.pzlow.pl/storage/2019/10/zbiór_zasad_Etyki.pdf)>, dostęp: 14.01.2021.

[39] O tym, że autorce zależało na manifestacji, świadczy plakat do filmu, na którym Kaja krzyczy do ucha Muli; ustawienie postaci jest podobne jak w wizyjnej scenie, gdy Kaja wkłada rękę w usta siostry, jakby chciała, aby ta przemówiła swoim głosem – ale motywu krzyku do ucha w tej scenie nie ma.

[40] *Ekokrytyczny trójgłos...*

fantastyki – neopogańskiej z ducha opowieści religijnej[41]. Kaję trzeba traktować jako osobę metafizyczną, bowiem jedyna nie umiera od podanej trucizny (choć także ją pije). To ktoś, kto został „zesłany” na ten świat (jak w chrześcijaństwie Chrystus?), by go – w zgodzie z Naturą – przemienić. Ma misję – i chyba nie jest sama, bowiem w finale w kierunku pól i lasów wędruje nie tylko rodzina Kai, wędrują tłumy[42].

Także sjużet filmu sugeruje przygotowany skrętnie plan ontycznego przeobrażenia rzeczywistości. Na początku filmu wypowiedane jest z off-u słowo „teraz”, a przy końcu – „gotowe”. Formułę „filmu-rytuału” sugeruje niecodzienna rama tytułu (pierwsza jego część pojawia się na początku filmu, druga – na końcu). Napis „wieża” konotuje zniewolenie, uwięzienie – to pierwsze skojarzenie obecne w słownikach symboli; tak uwięziona jest Mula, ale również wszyscy inni członkowie rodziny. „Jasny dzień” w finale filmu można jednoznacznie kojarzyć z rzeczywistością ontycznie przemienioną (nawet kropka w tytule ma znaczenie – kończy uwięzienie. I sugeruje nowe otwarcie).

Proekologicznych tropów jest w tym filmie co niemiara, między innymi znaczące są imiona bohaterek: Kaja to oczywiście Gaja (koncept silnie waloryzowany w feministycznej myśli ekologicznej[43]), a Mula – od „mułu” – zamula (choć literalnie to skrót od „mamula”). Najważniejsze osoby bezpośrednio wciągnięte w przemianę to kobiety: Kaja, Nina i matka (rozmowa o rodzeniu). Jest więc w tym filmie także sugestia, że przemiana nadejdzie ze strony kobiet – sugestia matriarchatu. Ważne jest i to, że – zgodnie z założeniami głębokiej ekologii – przyroda, natura, nie mają pastoralno-sielankowego charakteru (jak miały częściowo w *Pokocie*, zwłaszcza w finale). Nie jest to więc bukoliczna i uspokajająca Arkadia. Bowiem „[o]gród Edenu to «Natura» bez natury, ściśle narcystyczna projekcja psychologiczna wynikająca z potrzeby ładu, bezpieczeństwa, komfortu i sytości”[44]. Tymczasem przyroda w filmie Szalc jest niepokojąca, tajemnicza i natarczywa (wyjący wiatr, buczenie pszczół i much). Ale jeśli ktoś – w tym mocno symbolicznym sjużecie – będzie chciał odnaleźć tropy myśli Jeana Jacques’a Rousseau, to też je znajdzie – w postaciach dzieci, które nie musiały umrzeć, co znaczy, że wcześniej już były po stronie Natury.

Zanim jednak rzeczywistość została ontycznie przemieniona, rozpaść się musiał i rozwiać jak dym poprzedni świat – chrześcijański. Ksiądz przygotowujący dzieci do pierwszej komunii traci w końcu umiejętność posługiwania się znaczącym językiem (mignie nam w tle wstająca od konfesjonau Kaja – czy wtedy szepnęła kapłanowi przeobrażające słowa?). Gdy „traci język” (zakorzeniony w dotychczasowej

[41] Od słowa „paganus” - „pierwotny” - por. D. Czaja, *Dlaczego jest tak, jak jest. Poema naiwne*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18 (lato), s. 6–22.

[42] Szalc: „Kaja przyjeżdża pomóc bliskim przejść przez to, co jest złe – bo są sygnały, że dzieje się coś złego w skali makro. I *Wieżę* chciałam skonstruować tak, że w skali mikro dzieje się to samo, co w ma-

kro” – M. Demski, D. Drózdź, „*Nie mam zamiaru już niczego udawać*”. Wywiad z *Jagodą Szalc*, <[http://ekran.org.pl/kino\\_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szalc/](http://ekran.org.pl/kino_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szalc/)>, dostęp: 14.12.2021.

[43] J. Fiedorczyk, op.cit., s. 167–175.

[44] Ibidem, s. 148.

kulturze i religii), gdy podczas nabożeństw jego słowa rozpadają się, tworząc schizofreniczne ciągi – widzimy symboliczny obraz drzewa zamieniającego się w dym. Jeśli potraktować je nie jako element Natury, ale – zgodnie z dominującą symboliką sakralną – jako element łączący niebo i ziemię (*axis mundi*), to zakwestionowany zostaje w ten sposób dualizm ontologiczny leżący u podstaw religii chrześcijańskiej. Zamiast niego jest „wejście w Naturę”, trop bardziej panteistyczny (lub panenteistyczny)[45]. Można też w płonącym drzewie zobaczyć „drzewo wiadomości dobrego i złego” – jego zniknięcie kwestionuje grzeszny status człowieka (dziedziczenie „niezawinionej winy”), w tym – motyw grzechu pierworodnego tak silnie związanego z kobietą. Warto też przypomnieć scenę, w której Kaja przechadza się po kościele – wszystko (łącznie z figurą Chrystusa, której się przygląda) zakryte jest folią. Realistycznie wytłumaczyć to można remontem świątyni, ale w tym filmie znaczenia symboliczne są ważniejsze: można to czytać jako rozdzielanie człowieka i sfery sakralnej. A potem płonie kościół i milczy dzwon[46].

\* \* \*

Warto dodać na zakończenie rozważań, iż w kontekście treści protestów z jesieni 2020 roku zaskakująco niewiele jest w opisywanych filmach nawiązań do problemu aborcji[47]. I po raz kolejny to Szumowska – w drugorzędnym, ale ważnym – wątku w filmie *Body/ciało* wyeksplikowała feministyczne zarzuty wobec braku liberalnych przepisów[48]. Chodzi oczywiście o próbę pozbycia się ciała noworodka w sedesie. Sygnał, że to kobieta jest ofiarą sytuacji, płynie zarówno z wizualnego sposobu prezentacji sprawczyni (wyraz twarzy nie pozostawia wątpliwości, że cierpi), jak również z otwartej deklaracji psychoterapeutki Anny, która w rozmowie z mężczyznami oznajmia jednoznacznie, że do zbrodni by nie doszło, gdyby aborcja była dozwolona.

Religijne nawiązanie do tematu aborcji są obecne w nagrodzonym za najlepszy krótki metraż na festiwalu w Gdyni w 2020 roku filmie *Alicja i żabki* Olgi Bołądź. Obraz utrzymany w konwencji bajki z elementami onirycznymi i wizualnie nawiązujący do stylistyki Wesa Andersona opowiada o czternastolatce, która zachodzi w ciążę (ojcem jest jej rówieśnik). Jako że ciąża jest efektem czynu nielegalnego, można ją usunąć. Dziewczynka poddawana jest presji środowiska, w tym groteskowo pokazanego księdza i sióstr zakonnych, którzy mówią nie do niej, ale – jak wyraziła się autorka filmu – „do jej brzucha”[49]. Dziej-

[45] Monizm ontyczny jest także podstawą nowego materializmu, który ma silne związki z głęboką ekologią i ekofeminizmem.

[46] Jak w finale filmu *Matka Joanna od Aniołów*, gdy głuchy dzwon nie nawołuje już podróżnych i nie przewodzi w drodze po ciemnym lesie.

[47] Przed laty problem ten mocno wybrzmiał w filmie *Nic* (1998) Doroty Kędzierzawskiej – mocniej niż

w analizowanych filmach.

[48] W początkowym okresie swojej twórczości w filmie *Ono* poruszyła problem aborcji, ale w kluczu unikającym ideologicznego zaangażowania.

[49] P. Guskowski, *Wszyscy mówili do jej brzucha. Wywiad z Olgą Bołądź*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 121, wersja online, dostęp: 12.02.2021.

czynka, z poparciem matki, decyduje się na aborcję. Nie będzie niczym zaskakującym, jeśli w najbliższych latach takich proaborcyjnych filmów (jednocześnie wyraźnie krytykujących zdanie Kościoła w tej sprawie) powstanie więcej. Wtedy krytyka katolicyzmu i Kościoła katolickiego w najważniejszych dla kobiet kwestiach zostanie domknięta.

## Ogólnopolski Strajk Reżyserek

Myślę że można pokusić się o stworzenie – na podstawie opisanego materiału – dominanty estetycznej, powtarzających się z dużą częstotliwością cech poetyki analizowanych filmów. Po pierwsze, większość z tych obrazów zmierza w stronę dyskursu<sup>[50]</sup> (niezależnie od tego, czy taka była intencja realizatorek). To formuła „wywodu przebranego za fabułę”, w której idee są ważniejsze niż składniki opowiadania, a zjawiska ekranowego świata – głównie postaci – stają się ich ilustracją i w takiej utylitarnej postaci jawią się widzowi jako prymarne. W większości wypadków jest to wywód jednoznaczny w swojej wymowie, dosadny, jeśli odwołujący się do metaforyki, to do czytelnych alegorii (*Pokot, Powrót, Maryjki, Twarz, Córka boga, Alicja i żabka*, w pewnym wymiarze także *W imię...*)<sup>[51]</sup>. Często stosowane są przerysowania, karykatury, hiperbole, a dzieła przypominają plakaty filmowe (jednoznaczny komunikat połączony z równie jednoznaczną oceną). Bowiem (etyczna) aksjologia tych filmów jest na ogół bardzo czytelna, manichejska – w jej optyce katolicy, księża, Kościół czy mężczyźni (hetero) oceniani są jednoznacznie negatywnie. Można założyć, że wspomniana dosadność wymowy jest wyrazem autorskiego, ledwie skrywanego, gniewu i złości (jak w kinie zaangażowanym), a obywatelski aktywizm konkuruje tu z aktywnością artystyczną (i nie zawsze przegrywa).

Niemal we wszystkich filmach znaleźć też można podobne rozwiązania fabularno-dramaturgiczne: wyraźną solidarność kobiet (*Dziki różę, Pokot, Wieża. Jasny dzień, Powrót, Maryjki, Córka boga, Niewinne, Alicja i żabka*, ale także w pewnym aspekcie *Komunia* (2016)<sup>[52]</sup>; aktywną postawę sprzeciwu, finalnego buntu wobec patriarchalnego świata (*Dziki różę, Pokot, Wieża. Jasny dzień, Maryjki, Córka boga*, w jakiejś mierze także *Powrót*). Niektóre filmy wprost sugerują rewoltę z nieodłącznymi jej kosztami: usprawiedliwieniem przemocy, a nawet ideowo-politycznym mordem (nie tak wprost w *Maryjkach*, dosadnie w *Pokocie, Wieży. Jasnym dniu, Córce boga*). Silnie wybrzmiewa też w tych obrazach związek kobiet zarówno z Naturą (ale nie arkadyjską, tylko z całym jej biologizmem), jak i z cielesnością/seksualnością, który

[50] T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999 [rozdz. *Dyskurs*].

[51] Na tle filmów z wyraźnie wyłożoną tezą odznacza się współfinansowany przez PISF film Anne Fontaine *Niewinne* (2016) o dramacie zakonnic tuż po II wojnie światowej. Fontaine pozwala sobie w tym filmie na dialog z wiarą, a nawet z transcendencją – Zob. P. Felis, *Jak znaleźć światło w ciemnej historii – rozmowa z Anne Fontaine, reżyserką filmu Niewinne*,

<<https://wyborcza.pl/1,76842,19743366,jak-znalezc-swiatlo-w-ciemnej-historii-rozmowa-z-anne-fontaine.html>>, dostęp: 15.01.2021.

[52] Anna Zamecka unikała informacji o tym, że to matka opuściła swoje dzieci, mogłoby to się bowiem spotkać z negatywnym przyjęciem widzów, łatwiej usprawiedliwiających odchodzących ojców niż matki – *Komunia jako metafora...*, s. 47.

można interpretować odwołując się zarówno do klasycznej już myśli psychoanalitycznej, jak i do ważnych dla współczesnej refleksji feministycznej teorii ekofeminizmu czy nowego materializmu (*W imię...*, *Body/ciało*, *Dziki różę*, *Pokot*, *Wieża*, *Jasny dzień*, *Maryjki*, *Córka boga*, *Alicja i żabka*, w której płód porównany jest do tytułowego płaza).

Mając świadomość nadrzędnej wspólnoty ideowej oraz wspomnianych przeze mnie elementów poetyki opisanych filmów, zaryzykowałbym stwierdzenie, iż na poziomie kulturowym (komunikacji społecznej) przekazy płynące z tych filmów zbieżne są z hasłami Ogólnopolskiego Strajku Kobiet (myślę o konkretnej organizacji). Na plakatach lub hasłach OSK dominuje – zgodnie zresztą z logiką manifestacji – przekaz jednoznaczny w swej wymowie; często także karykaturalny, dosadny, szyderczy. Przekaz czytelny także w swej – manichejskiej – aksjologii; silnie emocjonalny, podszyty gniewem, odwołujący się do leksyki militarnej i nawołujący do rewolty („To jest wojna!”, „Rewolucja jest kobietą”). Mocno wybrzmiewa też w hasłach OSK cielesna logika i leksyka („Moje ciało, mój wybór”, „Moja macica, moja sprawa”). Protesty aktywistek w kościołach pokazały też, kogo uważają one za ważnego ideowego wroga. Ale w niechęci do katolicyzmu jest jeden wyjątek: na plakatach protestujących często pojawia się sformułowanie konotujące najbardziej negatywny element chrześcijańskiej/katolickiej dogmatyki: „Piekło kobiet”.

Adamiak E., *Macierzyństwo Boga i Maryi w teologii feministycznej*, „Salvatoris Mater” 1999, nr 1, s. 256–271

Adamiak E., *O co chodzi w teologii feministycznej*, <[http://labo-old.wiez.pl/teksty.php?o\\_co\\_chodzi\\_w\\_teoologii\\_feministycznej&p=1](http://labo-old.wiez.pl/teksty.php?o_co_chodzi_w_teoologii_feministycznej&p=1)>, dostęp: 12.02.2021

Adamiak E., *Poza Bogiem Ojcem*, [w:] *Leksykon wielkich teologów XX/XXI wieku*, red. J. Majewski, J. Makowski, t. 3, Warszawa 2006, s. 82–90

de Beauvoir S., *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, N. Leśniewska, Warszawa 2003

Czaja D., *Dlaczego jest tak, jak jest. Poema naiwne*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18 (lato), s. 6–22

Czerkawski P., *Droga do dojrzałości. Mówi Anna Zamecka, reżyserka „Komunii”*, <<https://film.dziennik.pl/news/artykuly/536333,komunia-wywiad-anna-zamecka.html>>, dostęp: 15.01.2021

Demski M., Dróżdź D., „*Nie mam zamiaru już niczego udawać*”. Wywiad z Jagodą Szelc, <[http://ekrany.org.pl/kino\\_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szelc/](http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szelc/)>, dostęp: 14.12.2021

*Dorośle dzieci mają żal*. Z Anną Zamecką rozmawia Magdalena Karst-Adamczyk, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy”, 2016, nr 48, wersja online, dostęp: 15.01.2021

Dróżdź D., *Ta wyzwalająca menopauza*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 201, wersja online, dostęp: 13.01.2021

Felis P., *Jak znaleźć światło w ciemnej historii* – rozmowa z Anne Fontaine, reżyserką filmu *Niewinne*, <<https://wyborcza.pl/1,76842,19743366,jak-znalezc-swiatlo-w-ciemnej-historii-rozmowa-z-anne-fontaine.html>>, dostęp: 15.01.2021

Fiedorczuk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015

Gajewska A., *Hasło: feminizm*, Poznań 2008

Guszkowski P., *Wszyscy mówili do jej brzucha*. Wywiad z Olgą Bołądź, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 121, wersja online, dostęp: 12.02.2021

## BIBLIOGRAFIA

- Kiciński A., *Katecheza osób z autyzmem*, <<https://www.niedziela.pl/artykul/102255/nd/Katecheza-osob-z-autyzmem>>, dostęp: 15.12.2020
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999
- Komunia jako metafora wkroczenia w dorosłość*. Z Anną Zamecką, reżyserką filmu *Komunia*, rozmawia Artur Zaborski, „Magazyn Filmowy SFP”, 2016, nr 11, s. 47
- Kozicka D., *Wstęp*, [w:] „*Chamuly*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”. *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, wybór, wstęp i opracowanie D. Kozicka, Kraków 2010
- Minde A., *Pochwała odmienności*, <<https://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=2406>>, dostęp: 15.01.2021
- Neusch M., *U źródeł współczesnego ateizmu*, przeł. A. Turowiczowa, Paryż 1980
- Podsiadło M., *Body/ciało/cielesność – o materii w filmach Małgorzaty Szumowskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 23–38, DOI 10.36744/kf.408
- Podsiadło M., *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, 2019, nr 3, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691>>, dostęp: 12.02.2021
- Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004
- Rodzina: mamy tylko siebie*. Z Anną Zamecką rozmawia Mariola Wiktor, „Kino” 2016, nr 12, s. 50–52
- Rozmowa reż. Anny Zameckiej z widzami Kina Zorza (Rzeszów), <<https://www.youtube.com/watch?v=0dYyQwRwEw8&t=41s>>, dostęp: 15.01.2021
- Smoliński S., *Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w Pokocie Agnieszki Holland*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2011, nr 2, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/agnieszka-holland/12/miedzy-polityka-zwierzat-a-zwierze-ca-polityka-nie-ludzka-podmiotowosc-w-pokocie-agnieszki-holland/640>>, dostęp: 12.02.2021
- Sosna K., *Jak przygotować dzieci z niepełnosprawnością intelektualną do I Komunii Świętej*, Gniezno 2009
- Szumowska. *Kino to szkoła przetrwania*. Rozmawia Agnieszka Wiśniewska, Warszawa 2012
- Urzykowski T., „*Módlmy się o prawo do aborcji*” na mszy na Saskiej Kępie. *Strajk Kobiet protestuje dziś w kościołach*, <<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26432902,ogolnopolski-strajk-kobiet-protestuje-w-koosciolach-to-odpowiedz.html>>, dostęp: 30.01.2021
- Varga K., *O, w mordę! Czyli Szumowska wali na odlew*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, 2018, nr 12, wersja online, dostęp: 15.01.2021
- W ciemnym świecie odrobina dobra*. Z Magdaleną Łazarkiewicz, reżyserką filmu *Powrót*, rozmawia Bartosz Marzec, „Kino” 2019, nr 4, s. 39–40
- Wiśniewska A., *Kobiety w Polsce robią mniej niż jedną szóstą filmów pełnometrażowych*, <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/kino-kobiet-raport-2018>>, dostęp: 23.01.2021
- Zbiór zasad etyki i tradycji łowieckiej Polskiego Związku Łowieckiego*, <[https://www.pzlow.pl/storage/2019/10/zbiór\\_zasad\\_Etyki.pdf](https://www.pzlow.pl/storage/2019/10/zbiór_zasad_Etyki.pdf)>, dostęp: 14.01.2021
- Zwierzchowski P., *Ritual and Family: Preparation for First Communion in Pamiętając abyś dzień święty święcił (Remember to Keep Holy the Lord's Day) by Maciej Cuske and Komunia (Communion) by Anna Zamecka*, „Studia Religioznawcze” 51 (2) 2018, s. 129–138, DOI 10.4467/20844077SR.18.009.9749
- Żebrowski M., *Prorokini*, <<http://czaskultury.pl/czytanki/prorokini/>>, dostęp: 12.02.2021

*Andrey Zvyagintsev's Loveless  
as the remediation of Mikhail Bulgakov's  
The heart of a dog.  
Towards the question of cultural memory*

**ABSTRACT.** Waligórska-Olejniczak Beata, *Andrey Zvyagintsev's Loveless as the remediation of Mikhail Bulgakov's The heart of a dog. Towards the question of cultural memory.* "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 183–199. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.09.

The article aims to examine the relationship between two texts: *Loveless* (Нелюбовь, 2017), the latest of Andrey Zvyagintsev's feature films, and *The Heart of a Dog* (Собачье сердце, 1925), one of Mikhail Bulgakov's most popular short stories. The studies are focused on finding the parallels showing the work of cultural memory, which is understood – following Aleida Assmann's and Astrid Erll's findings – as the process of continuous remediation, retranscription and negotiation of essential ideas in the space of culture. Consequently, the author is not interested in treating Zvyagintsev's text as the illustration of Bulgakov's plot, but rather in discussing certain topics which are deposited in Russian literature and constantly reused and reinterpreted, creating the framework for communication across 'the abyss of time'. The analogies between the selected texts are sought in the area of their structure, some thematic overlapping, the authors' approach to the issue of the authoritarian ideology and the role of technology as well as in exploring the function of space as one of the narrative mechanisms, in particular in the context of the category of home and anti-home.

**KEYWORDS:** Zvyagintsev, Bulgakov, *Loveless*, *The heart of a dog*, memory, Russian cinema

"Manuscripts do not burn" ("Рукописи не горят"). This famous quote from Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita* (*Мастер и Маргарита*, 1966–1967) was recalled during one of numerous interviews given by Andrey Zvyagintsev following the premiere of *Leviathan* (*Левиафан*, 2014). He used it to support his opinion that a film director first of all should be faithful to himself and his artistic conscience, and not seek audience appreciation but rather emphasise his own standpoint, in spite of potential critical reactions and commentaries. Such sincere approach to art guarantees – as Bulgakov expressed in his canonical novel – that the work will be kept in the reservoir of cultural memory. The cases of Zvyagintsev's "soulmates" ("единомышленники"), i.e. Fyodor Dostoyevsky, Lev Tolstoy or Andrey Platonov proved the genius of the opening metaphor.[1] This article is aimed to examine the relationship between the latest of Zvyagintsev's

[1] *Andrey Zvyagintsev: Strakh – eto yazyk d'yavola*, <<https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4>>, accessed: 12.10.2020.

works, *Loveless* (*Нелюбовь*, 2017), and one of the most popular of Bulgakov's short stories, namely *The Heart of a Dog* (*Собачье сердце*, 1925), through the prism of the aforementioned problem of cultural memory. The planned juxtaposition should lead to noting the role of literature and culture in the performative construction of the cultural heritage. Consequently, the main focus of the article will be on the interactions between the selected texts to explore "the processes by which a culture [...] continually rewrites and retranscribes itself [...]" [2] The dynamics of those processes will be sought *inter alia* in the aspects of thematic overlapping of the two works, which might be recognised in the authors' approach to the issue of the authoritarian ideology, as well as in referring to the role of technology, the function of space as one of the narrative mechanisms, in particular in the context of the category of home and anti-home, and the analogies found in the structure of the film and the story.

The premiere of *Loveless* took place in Cannes on May the 17<sup>th</sup>, 2017. After two weeks, it was screened for the first time in Zvyagintsev's homeland. The film – contrary to *Leviathan* – was not supported financially by Russia's Ministry of Culture. Nevertheless, the Russian coproduction with Germany, Belgium and France received a lot of recognition and very positive reviews both in the domestic and international environment. The most prestigious awards included the Jury Prize at Cannes Film Festival, the Silver Frog at Camerimage, César Awards, European Film Awards, and trophies won in London, Munich, Belgium, as well as a vast number of nominations, e.g. for the Academy Awards and Golden Globes. The film screenplay was prepared by the well-established tandem of Andrei Zvyagintsev and Oleg Negin, who collaborated on three previous films: *The Banishment*, *Elena* and *Leviathan*. The loyal director's supporters included also the production team, comprised of Alexander Rodnyansky, Sergey Melkumov and first-time contributor Gleb Fetisov. Apart from the cast, which was dominated by the actors debuting with Zvyagintsev – Maryna Spivak, Matvey Novikov, Marina Vasilyeva, Andris Keišs – a lot of publicity that the film received was attributed to Evgueni and Sacha Galperine's music, which was highly appreciated by press. Its commentaries contained descriptions such as "one of the key elements of the storytelling", "overpowering postmodern soundtrack contribut[ing] to the moody work of art", and a "heart-breaking cry for help." [3]

An uncomplicated storyline and open ending, which are considered Zvyagintsev's signature marks, can be found in this movie as well. The plot centres on the relationship between Zhenya and Boris Sleptsovs, a divorcing couple trying to start their family lives anew with different partners. Their dreams of easy transformation are mo-

[2] R. Lachmann, *Mnemonic and intertextual aspects of literature*, [in:] *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, Berlin – New York 2008, p. 301.

[3] <<http://galperine-galperine.com/>>, accessed 12.10.2020.



mentarily shattered by their 12-year-old son, who after overhearing yet another contemptuous and hateful quarrel between his parents, planning how to get rid of him, disappears and is never found. Neither elaborate searches conducted by the group of volunteers nor the shocking visit to the morgue and hospital bring about any results regarding the fate of Alyosha. The ascetic scenery of the Russian film, which mostly presents the everyday activities and conversations of the married couple, motivated a great number of reviewers to link it with Ingmar Bergman's *Scenes from a Marriage* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973). This cinematographic association was often commented on by the director, who confirmed that the Swedish movie was his deliberate inspiration. Apart from that, the critics pointed out the parallels to Michael Haneke's thematic repertoire, in particular to his *The White Ribbon* (*Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009) and *Hidden* (*Caché*, 2005), Michelangelo Antonioni's *The Adventure* (*L'avventura*, 1960) and – as always – to Andrei Tarkovsky's and Alfred Hitchcock's artistic solutions connected with the category of time and suspense. In addition, “forceful and deliberate socialist-realist Hitchcockian style [...] recalls the most celebrated films of the Romanian new wave (*4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*; *The Death of Mr. Lazarescu*).”[4]

The almost banal plotline, though, does not deter academics and film critics from making abundant attempts to interpret the film. The prevailing tendency in this domain is to see it as the work about both dysfunctional family and dysfunctional state, “an unsparing portrait of an emotionally, ethically and physically ravaged country,”[5] whose condition is shown less openly than in *Leviathan*, which was considered a picture of “the gangrenous corruption pervading the Russian political system.”[6] Benoit Pavan describes the film as “a pitiless look at the intense egoism of a modern society overflowing with information, through which individuals keep their heads down, unwilling to examine their own flaws,”[7] subjected to “the social media prerogative of selfies and self-affirmation.”[8] Oleg Gleiberman calls *Loveless* “a meditation as much as [...] a relationship drama”, claiming that “almost anyone who sees it is sure to recognize the virus it diagnoses, which is hardly limited to Russia. The forces that conspire in the fraying of love are now everywhere”, accompanied by – as Peter Bradshaw noted – “intensely conservative social norms of Christianity, conformism and

[4] O. Gleiberman, *Cannes Film Review: 'Loveless'*, “Variety” 2017, <<https://variety.com/2017/film/news/loveless-review-andrey-zvyagintsev-1202430108/>>, accessed: 12.10.2020.

[5] S. Pond, ‘*Loveless*’ Cannes Review: Gripping Russian Drama Delivers Gut Punch to Launch Competition, 17.05.2017, “The Wrap”, <<https://www.thewrap.com/loveless-cannes-review-gripping-russian-drama-delivers-gut-punch-launch-competition/>>, accessed: 12.10.2020.

[6] B. Pavan, *Nelyubov (Loveless), portrait of a dehumanised society*, 2017, <<http://az-film.com/en/Publications/290-Nelyubov-Loveless-portrait-of-a-dehumanised-society.html>>, accessed: 12.10.2020.

[7] Ibidem.

[8] P. Bradshaw, ‘*Loveless*’ review - eerie thriller of hypnotic, mysterious intensity from ‘*Leviathan*’ director, 17.05.2017, <<https://www.theguardian.com/film/2017/may/17/loveless-review-leviathan-director-andrei-zvyagintsev-cannes-2017>>, accessed: 12.10.2020.

nationalism.”[9] Zvyagintsev himself emphasises the fact that the latest film is not so much about propaganda, as some recipients may suggest watching the closing pictures of the Ukrainian war, but rather reveals a universal message about the everyday life of ordinary Russians, which is inseparably intertwined with the military actions of the state. Gleiberman does not perceive those events as a background, but comes up with the thesis that in the film “a society rooted in corruption becomes a petri dish for a loveless marriage that spawns a family in which a child isn’t loved”, which brings about tragic consequences, presumably deriving from patterns repeated from one generation to the next.[10]

In one of the many interviews given on *Loveless*, the director states that its core problems are conflicts and loss of hope, which can refer both to the situation of the presented family and the country; therefore, the movie is often described as apocalyptic.[11] He turns his attention to the fact that the film begins in 2012 – which is announced in radio prophecies about the supposed looming end of the world in December – and finishes with the 2015 reports, after the annexation of Crimea. According to Zvyagintsev, the date marks the time of the dramatic drop in the moods of the Russian society, who held their expectations very high during the 2014 Winter Olympics in Sochi. Unfortunately, the doping scandals, the overrun budget and the war with Ukraine, which started shortly afterwards, caused the state to be plunged into chaos and confusion. As per usual for the author of *Elena*, this external condition is first of all expressed through the visualisations of degraded space – as can be observed in the repetitive pictures of the fallen tree or the devastated building of the recreational centre – the choice of lighting and dark chromatographic palette, as well as in the fate of the flawed characters who deserve less blame than the system surrounding them, making no intimate bond safe.[12] Consequently, some commentators are of the opinion that it is emptiness – noticeable in many different layers of the film – that constitutes its main issue, which in turn might lead to sociologically-oriented interpretations, allowing us to see the whole Russian nation as a generation of abandoned orphans, exhausted by a painful and tragic history.[13] The apocalyptic dimension of the film is often associated with the atomization of the

[9] Ibidem.

[10] B. Scharres, *Cannes 2017: The Fest Opens with ‘Ismael’s Ghosts’, ‘Loveless’*, 2017, <<https://www.roger-ebert.com/festivals/cannes-2017-the-fest-opens-with-ismaels-ghost-loveless>>, accessed: 12.10.2020.

[11] A Tatarska, *Andriej Zwiagincew o ‘Niemości’: Zrobiliśmy film, który widza boli i porusza niewygodne emocje. Interview*, “Gazeta Wyborcza” 2018, <<https://wyborcza.pl/7,101707,22971773,andyriej-zwiagincew-o-niemilosci-zrobilismy-film-ktory-widza.html>>, accessed: 12.10.2020; K. Litvinenko, *Bozhestvennaya ‘Nelyubov’*, <<http://az-film.com/ru/Publications/314-Bozhestvennaja-emNeljubovem.html>>, accessed: 12.10.2020.

accessed: 12.10.2020.

[12] E. Kohn, *Cannes Review: In ‘Loveless’ Russia Is the Place Where Families Go to Die*, “IndieWire” 2017, 17.05.2017, <https://www.indiewire.com/2017/05/loveless-review-andrey-zvyagintsev-cannes-120181885/> accessed: 12.10.2020.

[13] A. Solntseva, *Obshchestvo broshennykh detey*, “Gazeta.Ru” 2017, 11.06.2017, <<https://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/10711961.shtml>>, accessed: 12.10.2020.

hopeless society, which is overwhelmed and overburdened by consumption to the degree that it loses the ability of natural community interactions and is doomed to loneliness.

Not all the opinions, however, are so pessimistic in their character. Anton Dolin, discussing *Loveless*, concentrates on the formal categories of the genre.[14] According to the critic, the film is a social family drama, which could also pass for a psychological thriller. He characterises it as compact, energetic and precise in all its aspects, beginning from the actors' backgrounds and finishing with their motivation. The expert praises Zvyagintsev for his perfectionism, noticeable in his talent for combining depth with simplicity, complexity with availability and formality with showing everyday reality, which – not surprisingly – places him as the only Russian director in the BBC shortlist of the authors of the best 100 films of the 21<sup>st</sup> century. Dolin calls *Loveless* a film-search (“фильм-поиск”), which takes place internally, within the human being. Considering the family as the main focus of the movie, he also emphasises the role of volunteers, which epitomises the birth of civil society in Russia. Their proactive approach to life becomes a point of reference for Vladimir A. Kolotaev and Elena V. Ulybina, who treat it as an element of metaproductive identity, functioning in opposition to the productive (Zhenya's) and reproductive (Boris's) ones.[15]

The separate groups of film studies constitute those based on religious assumptions and the analyses centred on the tradition of Russian and world culture. Some authors representing the former approach try to prove that Alyosha should be treated as the embodiment of a young Jesus, listing a number of events which could be potentially perceived as analogies of the biblical narratives, although Zvyagintsev himself considers this interpretative line a bit far-fetched. The latter group of interpretations, however, seems to represent an important point of view, which could justify the methodological framework of this article. Apart from the associations with films and directors mentioned above, the reviewers point out the Bruegel-like landscapes, Anne Leibowitz-stylised sex scenes, the presence of satellite doubles (Zhenya-Masha; Boris-Anton; Zhenya's mother-Masha's mother), meaningful surnames, bringing to mind the texts of Denis Fonvizin, and the protagonists, which could be easily placed in the artistic world of Nikolai Gogol or Fyodor Dostoevsky.[16]

As the state of the art shows above, there are many potential problem areas which could be referred to in both Zvyagintsev's and Bulgakov's works. This article is based on the rather subjective assumption

[14] A. Dolin, *Nelyubov: fil'm o pustote...*

[15] V. Kolotaev, E. Ulybina, *Khudozhestvennoye prostranstvo fil'ma Andrey Zvyagintseva 'Nelyubov' kak sreda formirovaniya identichnosti*, “Articult” 2017, 4 (28), <<http://articult.rsuhr.ru/eng/issue-28-2017-4/articult-28-4-2017-kolotaev-ulybina.php>>, accessed: 12.10.2020.

[16] A. Dolin, *Pustoye mesto. 'Nelyubov', Rezhisser Andrey Zvyagintsev*, “Iskusstvo Kino” 2017, 4, <<https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/pustoe-mesto-nelyubov-rezhisser-andrej-zvyagintsev>>, accessed: 12.10.2020.

of the author of this text that *The Heart of a Dog* may constitute multi-layered material, which in a sense is interrogated and updated in the film of the Russian director, although one cannot pinpoint, and should not seek the documented sources of inspirations or citations adapted from the story of the creator of *Master and Margarita*. In accordance with the introduction, this part will present *Loveless* as a text in which Bulgakov's story is indirectly deposited, remediated and reinterpreted, following Aleida Assman's understanding of cultural memory, further developed in Astrid Erll's concepts:

Over the last decade, the conviction has grown that culture is intrinsically related to memory. Jurij Lotman and Boris Uspenskij have defined culture as "the memory of a society that is not genetically transmitted"[17] but, we may add, by external symbols. Through culture, humans create a temporal framework which transcends the individual life span relating past, present, and future. Cultures create a contract between the living, the dead, and the not yet living. In recalling, iterating, reading, commenting, criticizing, and discussing what was deposited in the remote or recent past, humans participate in extended horizons of meaning-production. They do not have to start anew in every generation because they are standing on the shoulders of giants whose knowledge they can reuse and reinterpret. As the Internet creates a framework for communication across wide distances in space, cultural memory creates a framework for communication across the abyss of time.[18]

Consequently, both *Loveless* and *The Heart of a Dog* may be perceived as a pessimistic diagnosis of the social and political situation of Russia at a given point in time, whose elementary criterion of expression becomes the character of spatial interactions. Although Bulgakov's story in a vast majority of studies constitutes first of all a satire on the communist system and revolution based on the poetics of magical realism, the more contemporary readings tend to treat Sharikov not only as the embodiment of the evil forces in the society, but also as the victim of the imposed relationships. Analogically to traditional readings of Bulgakov's Sharikov, in *Loveless* the recipient can mostly condemn the egocentric parents bickering constantly about each other's blame, but Zvyagintsev tries to build up a broader perspective, as Eric Kohn argues:

Snippets of radio and television news broadcasts throughout the movie hint at a world coming apart at its seams: the Russian government assailing the media as a propaganda machine, apocalypse fears run rampant, stormy weather lurking just around the corner. While Boris and Zhenya never mention these events, it is clear that they internalized them long ago [...]. He [Zvyagintsev] also doesn't shy away from injecting black comedy into the occasional odd moment, such as when Boris refers to Zhenya's overzealous mother as "Stalin in heels"; and later we discover that the feisty woman lives up to the name.[19]

[17] J. Lotman, B. Uspenskij, *The Semiotics of Russian Culture*, ed. A. Shukman, Ann Arbor 1984, p. 3.

[18] A. Assmann, *Canon and archive*, [in:] *Cultural Memory Studies: An International and Interdiscipli-*

*nary Handbook*, ed. A. Erll, A. Nünning, Berlin – New York 2008.

[19] E. Kohn, *Cannes Review: In 'Loveless' Russia Is the Place Where Families Go to Die*, "IndieWire"

In this context, it seems important to remember that Zhenya, upon finding herself pregnant with Boris, gets married by and large to run away from the terror of her home, only to prove after several years that she does not love her own child either. While it would be hard to justify her domestic hatred and vulgarity, which is emphasised in the film *inter alia* in the frames showing her peeing and using toilet paper, one might easily imagine that her life could have been different, providing she had received more love and empathy from her parents. The influence of the external factors on the internal reactions of the human individual can also be observed in Boris's behaviour, in particular in the context of the dictatorship of his corporation. The Orthodox church, epitomised by "Beard", the boss of the company, seems to monitor both the professional and private lives of the workers, leading to the development of creativity in the sphere of keeping up appearances. In the comic scene of Boris's conversation with his closest colleague, Zvyagintsev seems to take advantage of the intellectual montage, showing that goulash of a rather poor quality, served at lunch in staff canteen, is taken for real meat without beckoning in the same degree as the fake wives and children pass for the families of the divorced co-workers at Christmas parties or other corporate get-togethers. People choose to pretend not to see things (analogically to not seeing bones in goulash) or not to risk personal engagement, which could be associated with the long tradition of accepting authoritarian power in Russia, in spite of the consequences.[20] In one interview, Zvyagintsev calls this almost genetically inherited quality "slave's consciousness" (рабское сознание).[21] Those features turn out to be exposed also in Bulgakov's text in Sharikov's set of drawbacks, although he egoistically tends to impose his standpoint on other people, rather than accept being subjected to somebody else's views.

Bulgakov's narrative strongly opposes any and all methods of violent enforcement of rules, which is intuitively read as the protest against the terror of revolution and the laws inflicted by proletariat, whose effects are – according to professor Preobrazhensky – chaos and crime:

By kindness. The only possible method when dealing with a living creature. You'll get nowhere with an animal if you use terror, no matter what its level of development may be. That I have maintained, do maintain and always will maintain. People who think you can use terror are quite wrong. No, terror's useless, whatever its colour – white, red or even brown! Terror completely paralyses the nervous system. Zina! I bought this little scamp

2017, <<https://www.indiewire.com/2017/05/loveless-review-andrey-zvyagintsev-cannes-1201818855/>>, accessed: 12.10.2020.

[20] *Andrzej Zwiagincew, reżyser „Niemilości”*: „Dzięki takim bohaterom mogę spojrzeć w głąb rosyjskiej chorej duszy”. *Z reżyserem Andrzejem Zwiagincewem rozmawia Mariola Wiktor*, „Gazeta Wyborcza”

2018, <<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,22941956,andrzej-zwiagincew-rezyser-niemilosci-dzieki-takim-bohaterom.html>>, accessed: 12.10.2010.

[21] *Andrey Zvyagintsev: Strakh – eto yazyk d'yavola*, <<https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4>>, accessed: 12.10.2020.

some Cracow sausage for 1 rouble 40 kopecks. Please see that he is fed when he gets over his nausea.[22]

[...]

But I ask you: why, when this whole business started, should everybody suddenly start clumping up and down the marble staircase in dirty galoshes and felt boots? Why must we now keep our galoshes under lock and key? And put a soldier on guard over them to prevent them from being stolen? Why has the carpet been removed from the front staircase? Did Marx forbid people to keep their staircases carpeted? Did Karl Marx say anywhere that the front door of No. 2 Kalabukhov House in Prechistenka Street must be boarded up so that people have to go round and come in by the back door? What good does it do anybody? Why can't the proletarians leave their galoshes downstairs instead of dirtying the staircase?

One could say that the failure of professor Preobrazhensky's experiment shows that "the method of the sausage" is equally harmful as "the rule of terror", as they both constitute external factors leading to unwanted and brutal changes involving different members of society. In this context, the transformation of Sharik into Sharikov is the unsuccessful variation of Faust's vision of seeking the recipe for eternal youth, which is turned into the act of creation performed at the cost of taking the freedom of the other being. Consequently, looking at Zvyagintsev's film through the layers of Bulgakov's story makes the reader reflect first of all on the role of technology in the process of power imposition, as well as on the problem of spatial relationships, which in both texts vividly express the results of involuntary transitions.

As Yuri Lotman pointed out, the symbolism of home and anti-home constitutes one of the most important principles organising the works of Bulgakov.[23] It seems that the same rule could apply to the artistic world of *Loveless*, with the difference that the factor revealing it in the film is the disappearance of Alyosha, whereas in the selected prose, the appearance of a new element, namely the dog turned into a human being, is the reason for life losing its stability. Olga Osmukhina and Yelena Korotkova, in their article *Khronotop kvartiry v maloy proze M. A. Bulgakova*, note that the story shows two parallel worlds: the world of Moscow street and the flat of professor Preobrazhensky.[24] When Sharik enters the latter, he takes part in the process of reidentification of his own self and the apartment, doing so with the mirror right in the hall. The dog's presence in the professor's flat and its contrast with the former street surroundings make him realise his new status. One could say that this look at the mirror is a kind of a founding gesture, by which the space also receives a new status for all its tenants:

[22] All citations come from the electronic version of the book: M. Bulgakov, *The heart of a dog*, trans. M. Glenny, <<http://www.masterandmargarita.eu>>, accessed: 12.10.2010.

[23] Y. Lotman, *O russkoy literature: Stat'i i issledovaniya (1958-1993): Istoriya russkoy prozy. Teoriya literatury*, Sankt-Peterburg 2005, p. 748.

[24] O. Osmukhina, Y. Korotkova, *Khronotop kvartiry v maloy proze M. A. Bulgakova*, „Filologicheskiye Nauki” 2016, 12, p. 36.

This I like, thought the dog.

'Come in, Mr Sharik,' said the gentleman ironically and Sharik respectfully obeyed, wagging his tail. A great multitude of objects filled the richly furnished hall. Beside him was a mirror stretching right down to the floor, which instantly reflected a second dirty, exhausted Sharik. High up on the wall was a terrifying pair of antlers, there were countless fur coats and pairs of galoshes and an electric tulip made of opal glass hanging from the ceiling. 'Where on earth did you get that from, Philip Philipovich?' enquired the woman, smiling as she helped to take off the heavy brown, blue-flecked fox-fur coat.

'God, he looks lousy.'

After a while, it turns out that the delicious food Sharik is treated to makes him believe that he holds a special position in the household, which is additionally confirmed in the scene when he is walked for the first time with his collar on. The gadget, which in the beginning is against his free nature and makes him feel ashamed, almost instantly becomes a sign of prestige, a metaphorical equivalent of the clerk's professional rank:

Next day the dog was given a wide, shiny collar. As soon as he saw himself in the mirror he was very upset, put his tail between his legs and disappeared into the bathroom, where he planned to pull the collar off against a box or a basket. Soon, however, the dog realised that he was simply a fool. Zina took him walking on the lead along Obukhov Street. The dog trotted along like a prisoner under arrest, burning with shame, but as he walked along Prechistenka Street as far as the church of Christ the Saviour he soon realised exactly what a collar means in life. Mad envy burned in the eyes of every dog he met and at Myortvy Street a shaggy mongrel with a docked tail barked at him that he was a 'master's pet' and a 'lackey'. As they crossed the tram tracks a policeman looked at the collar with approval and respect. When they returned home the most amazing thing of all happened – with his own hands Fyodor the porter opened the front door to admit Sharik and Zina, remarking to Zina as he did so:

'What a sight he was when Philip Philipovich brought him in. And now look how fat he is.'

'So he should be – he eats enough for six,' said the beautiful Zina, rosy-cheeked from the cold. A collar's just like a briefcase, the dog smiled to himself. Wagging his tail, he climbed up to the mezzanine like a gentleman. Once having appreciated the proper value of a collar, the dog made his first visit to the supreme paradise from which hitherto he had been categorically barred – the realm of the cook, Darya Petrovna.

It is important to note that once again the mirror becomes the key element allowing for the dog's identification. This time, however, dissatisfaction with his own image is somehow nullified by the reflection seen in the eyes of the other people and animals. Although the collar makes the dog the slave of its holder, Bulgakov's text shows it as yet another step towards the dog's omnipotence, gained with the simultaneous loss of his freedom. The culmination is reached at the moment of Sharikov's terrorizing and deceiving everybody, which metaphorically changes the status of the former "home" into a devils'

space, “anti-home”, or even “the grave”, the place of the dead, if we refer to Vladimir Propp’s terminology.[25] “Anti-home” does not allow for the ordinary functioning of the people occupying its space; therefore, it leads to the procedures literally turning it into Sharikov’s grave, the place marking his return to the dog’s appearance and the return to the temporal regularity and spatial order of professor Preobrazhensky’s existence.

The category of “anti-home” is undoubtedly assimilated in Zvyagintsev’s *Loveless*; his use of the visual metaphor of the mirror is expanded in comparison with the film *Elena*, in which the abundant appearance of glassy surfaces marked *inter alia* different aspects of fake relationships with God and people. The 2017 movie seems to show further application of the artistic solution mentioned above as it is often the look with the eyes of the Other, the behaviour of the double – which will be analysed below – or the landscape that play the role of a mirror reflection, revealing the *status quo*. The examples which may be recalled in this domain include the opening frames of the school, which in a very short time transforms from a symmetrical, static and quiet building, governed by the regime of lessons, into the dynamic place of youth’s energy, enthusiasm and freedom after school. Not only do the pictures of the educational institution serve as the introduction of the situation of the young protagonist, their juxtaposition with the image of Alyosha’s lonely walk through the nearby park, which directly follows them, helps to identify the main problem of the film, due to the affective sphere built up by the contrast between the two sets of frames. The audial and visual intensity in the beginning leads to the recognition of the silence and spiritual emptiness, which accompany the twelve-year-boy in his apartment when he comes back home.

Besides, the above discussion of Bulgakov’s story makes the engaged recipient aware of the fact that the Russian director starts his film in an analogous way to the method of the author of *Master and Margarita*. The images of the park and the school could be treated as the equivalents of the street in *The Heart of a Dog*, which give way to the pictures of the apartment, allowing for the recognition of the identity of the characters. As a result, the external space is interconnected with the internal one, the functioning oppositions play the role of the reflection enabling to pinpoint the existing problem. Another meaningful parallel between the selected texts is also the nasty weather dominating the visual landscape of Moscow. Bulgakov’s freezing rain and strong winds are good partners for the darkness and melting snow in Zwiagintsev’s picture of the capital’s suburbs, which could support the thesis that Alyosha’s apartment in its emotional dimension resembles more a spiritual hollow than a family home. Anton Dolin calls the symptoms

[25] V. Propp, *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki*, Moskva 2002, pp. 90–106.



characterising the behaviour of the boy's parents "the freezing of the heart" ("замороженность сердца") and considers it one of the chief thematic issues of the film, comparing it with *Leviathan*. He argues that *Loveless* starts when *Leviathan* finished, with winter arriving and setting in the hearts of the protagonists. "The freezing of the heart", the disease of Zhenya and Boris, in his opinion should be associated with the world of *The Snow Queen*.<sup>[26]</sup>

Alyosha, devoid of his parents' love, is confined to his room with a computer on a desk and a big window overlooking the hill where children sled and run together. The view outside, often compared to Bruegel's paintings, once again emphasises the fact that there is an interesting life going on somewhere else, without the teenager's participation. Anthony Lane turns attention to the aspects of Alyosha's everyday reality, noting the striking network of oppositions and analogies describing the relationship between nature and the boy's life:

Twelve-year-old Alyosha (Matvey Novikov) is a creature of these twilight zones. He walks back unaccompanied from school through the leafless woods. His home is in one of the apartment blocks that wall in the landscape like the backdrop of a stage. There is a grassy hillside nearby, where others stroll and play, but he sits in his room and watches through the window, which weeps with rain. He is "constantly crying," his mother, Zhenya (Maryana Spivak), says, in a tone not of pity but of tetchy complaint, as if his tears had nothing to do with her.<sup>[27]</sup>

Consequently, one could say that there is more empathy outside his home than in living with his parents, which could justify the assumption that Alyosha's disappearance should be treated metaphorically as the manifestation of his call for light, for open space, for being far away from the toxic relationship of his mother and father, in a way symbolised by the closed space of their comfortable apartment. Tadeusz Sobolewski is right in his observation that *Loveless* shows the world through the eyes of the absent.<sup>[28]</sup> In fact, one could say that Alyosha's presence is noticed in the family only at the moment of his disappearance; before this traumatic event, he is treated as if he was a kind of excess baggage, a nuisance and an obstacle to a happy life. The moment when the parents lose the child marks their opportunity to create themselves anew, of becoming again understanding human individuals. Unfortunately, similarly to Sharikov, they are not able to take advantage of the paths of personal development which are offered to them. One could risk the statement that by turning attention to this issue, both Bulgakov and Zvyagintsev touch upon the problem

[26] A. Dolin, 'Nelyubov': film o pustote...

[27] A. Lane, "Loveless" and "Permission", "The New Yorker" 2018, <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/12/loveless-and-permission>>, accessed: 12.10.2020.

[28] T. Sobolewski, *Znakomita „Niemiłość” Zwiagincowa: dostajesz czas na doznanie pustki i wypełnienie jej*, „Gazeta Wyborcza" 2018, <<https://wyborcza.pl/7,143363,22960972,niemilosc-wchodzi-do-kin-dostajesz-czas-na-doznanie-pustki.html>>, accessed: 12.10.2020.

of the Russian society, which has lost its direction towards growth as a nation.

Vladimir Rybin, in his overview of the works of the author of *Elena*, reminds us about the tradition of Soviet literature, which has always supported belief in a nation represented by simple, ordinary people (*prostoj or malenkij chelovek*), who – in spite of their poverty and suffering – were perceived as the containers of the best moral values and fighters for the social justice in opposition to the wealthy.[29] Providing examples of well-known protagonists from the canon literature, he claims that in the 19<sup>th</sup> century, in order to reach social and spiritual balance, it was enough to limit the power of abusers and oppressors. *Elena* seems to question the established opinion about the potential of the lower layers of the society. One could come up with the opinion that *Loveless* continues this discussion started in *Elena* and developed in *Leviathan*, although the focus of attention is not so much on the conflict between the materially-diversified groups of the society as on the ethics of consumption and the results of the global material upgrade. In a way, it is a new, contemporary variation of the eternal problem of the impact of money on a human individual with the well-known question posed by the Russian literary canon: “who is liable?” and “what should be done?” (“кто виноват?” и “что делать?”[30]). Even though the director is not in favour of cinematographic screenings of classical literature, he regularly interacts with these texts by adapting various artistic references.

In *Loveless*, one of the recognisable strategies, which can be easily associated with Russian literature (obviously not only Russian), and most often with Fyodor Dostoyevsky, is the introduction of doubles as a method of character and plot construction. Alyosha has his counterpart in his closest friend Kuznetsov, the boy who responsibly gives away the information about their secret hideout because he was supposedly brought up in an atmosphere of mutual trust and love. His mature decision, which emotionally costs him a lot, makes a positive impression on the recipient of the film; he is one of the rare examples of a character – in addition to volunteers – showing a proactive approach to life, not motivated by personal benefits.

The central position among the polarised units of the film doubles is certainly held by Zhenya and Boris. Although they hate each other and blame for all their failures, strongly believing that new partners will make them happy, after the divorce the characters seem to repeat their past mistakes, following a path to yet another family destruction. Kolotaev and Ulybina, as mentioned before, see their problems through the prism of the relationship between artistic space and identity.[31]

[29] V. Rybin, *Smysl tvorchestva Andrey Zvyagintseva: opyt tipologicheskogo issledovaniya*, *Vestnik Permskogo Universiteta*, 2019, no. 3, p. 309. DOI: 10.17072/2078-7898/2019-3-305-319.

[30] A. Dolin, *Pustoye mesto. 'Nelyubov', Rezhisser Andrey Zvyagintsev*, “Iskusstvo Kino” 2017, 4, <<https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/pustoe-mesto-nelyubov-rezhisser-andrej-zvyagintsev/>>, accessed: 12.10.2020.

[31] V. Kolotaev, E. Ulybina, op.cit.

Zhenya is seen as the representative of the productive life approach, as she is focused on the creation of the ideal, i.e. perfect body, partner, apartment, which meet the standards set by the dictatorship of social media. Boris, as the reproductive opposite of his future-oriented wife, is interested in keeping the track established by former generations, traditions, Orthodox church and his corporation.[32] Characterised by passivity and conformity, he is not able to meet the expectations of either of his female partners. The final sequence of frames showing both Zhenya and Boris watching a TV broadcast on the Russian-Ukrainian war vividly confirms the fact that in spite of dreams and declarations they verbally expressed, the protagonists once again have reached a dead end in their lives. The only difference seems to be the material status of their new families, manifested in the designer's interiors of Zhenya's partner's flat and the cramped apartment of Boris's wife. The home has been built, but Boris's gesture of putting his child into the playpen to avoid the disturbing noise of the toys, and Zhenya's desperate-run-turned-into-march on the treadmill may be treated as the anticipation of its destruction, the symptoms of "the anti-home" mentality gradually taking over the space, confining them to its limitations. The other potential matching configurations of the doubles, i.e. Zhenya-Masha; Boris-Anton; Zhenya's mother-Masha's mother could confirm the above variant of the future scenario.

One of the breakthrough events in Zhenya and Boris's relationship is undoubtedly the visit to the morgue. The process of searching for Alyosha proves that the characters can be united by a common aim, and have the ability to transform themselves by abandoning egoism and taken-for-granted convenience of their daily routines. The highly emotional scene of body identification shows for a moment that there is still hope for their reconciliation, "rebuilding their home", closer physical presence to comfort each other. The language of their gesticulation, however, dominated by auto-oriented despair and desolation, immediately confirms that they prefer the rejection of this opportunity to the effort of the arduous reworking of their inner selves.

The remarks concerning the characters' identity construction may also motivate the reflection on the role of technological devices in the film, as they have crucial influence on this process. Reading Bulgakov's story in this context provides an interesting insight into Zvyagintsev's text, as the protagonists' attachment to mobile phones and social networks on the symbolic level could be treated as the equivalent of Sharik's collar: on one hand being the sign of his enslavement, on the other, constituting the confirmation of his high position in the dogs' hierarchy. In spite of the fact that the material conditions of his existence are vastly improved, e.g. he has access to expensive food and a cosy space in professor Preobrazhensky's apartment, subconsciously he seems to miss the freedom of the street, the space he truly belongs

[32] Ibidem.

to, which is proved by his recollections just before the breakthrough medical operation:

Right. This means the end of your galoshes tomorrow, Philip Philipovich, he thought. You've already had to buy two new pairs. Now you're going to have to buy another. That'll teach you to lock up dogs.

Suddenly a violent thought crossed his mind. Instantly and clearly he remembered a scene from his earliest youth – a huge sunny courtyard near the Preobrazhensky Gate, slivers of sunlight reflected in broken bottles, brick-rubble, and a free world of stray dogs.

No, it's no use. I could never leave this place now. Why pretend? mused the dog, with a sniff. I've got used to this life. I'm a gentleman's dog now, an intelligent being, I've tasted better things. Anyhow, what is freedom? Vapour, mirage, fiction... democratic rubbish...

Then the gloom of the bathroom began to frighten him and he howled. Hurling himself at the door, he started scratching it.

The scene above shows the true nature of the dog, which became very easily accustomed to the change of the external parameters of his life. Although it was not voluntarily, he fully accepted his alternative life for the offered privileges. It could be said that the parallel mechanisms are exposed in *Loveless* when we see Zhenya's addiction to Instagram, the ladies taking a selfie in the restaurant while making a toast to love, Masha asking Google Assistant about her night dream with a lost tooth. Each of these cases involving the use of new technologies offers an immediate reward in the form of an answer, a number of virtual "likes", the nice vibrations of sharing your feelings online. It allows one to produce an alternative "self", parallel to the physical being. Zvyagintsev makes here a point that the telephone constitutes a contemporary mirror, which – as was observed above in reference to the artistic world of Bulgakov – helps to recreate or select the identity, in particular in a new environment. The time spent on the Internet seems to be a much more attractive option than a face-to-face conversation, as presented by the examples of the relationships between Zhenya and Alyosha or Anton keeping in contact with his daughter by Skype.

Boris's case, in turn, shows how easily "Sharik's collar" is accepted. The uniformity of lunches, the design of corporate space, the aligned position of the workers in the elevator, the moral code of the company everybody pretends to obey, confirm in fact the existence of the very same mechanism as the one analysed in *The Heart of a Dog*. The most effective and desired mirrors are the eyes of the others, in which people seek recognition, admiration and tolerance. Additionally, they function as the perfect means of controlling groups or societies. Obviously, it is a well-known tool; the power of one's look has fascinated many philosophers and theoreticians of culture, such as *inter alia* Michel Foucault, Jacques Lacan or Maurice Merleau-Ponty. One could probably say that Zvyagintsev adds a spatial dimension to the existing discourse, which is expanded by him not just in *Loveless*, but beyond. The recipients of his films are used to his symmetrical, mirror-like surfaces, which in-

clude furniture as well as natural water reservoirs. Although in the 2017 movie, phone screens partially took over the function of the furniture mirrors, the engaged process of its analysis motivates the reflection on the meaning of a large number of film frames, in which we see the characters or the outside world through the window glass. In this context, there are few images repeated as their own variations, which is very characteristic for the poetics of the director of *Banishment*.

One such case concerns the visit of the potential buyers of Zhenya and Boris's apartment. After a short overview of the flat, the couple enters the bedroom, from which the pregnant woman admires the landscape and then cheerfully looks at her partner. The close-up of her hopeful face, expressing optimism and belief in their happiness, is shown twice, from the inside and from the outside of the room. The commentary to this repeated image seems to be provided later on, when the camera shows Zhenya as if from out of the window, naked and satisfied after intercourse with Anton, revealing a similarly expectant face, which is also emphasised when she comes back home, dozing off in her partner's car. A strong visual contrast may be built by the juxtaposition of those frames with the gaze of Alyosha looking through his window while sitting by the desk in his room. His blank eyesight expresses not only the pain of his lonely childhood, but can be also linked to the empty space of his room during the renovation in the closing part of the film. In this final sequence, we can see Alyosha's window, but all the signs of his former presence are removed, as the apartment changed owners. In the process of interpretation, this image could be associated with the gesture of the boy's former teacher, erasing the school blackboard after a meeting with his classmate Kuznetsov. Both scenes, due to the contrast between the natural cyclicity of weather changes outside and the outright changes in the (class)rooms emphasise the atmosphere of painful loss, as if the boy deliberately planned his death, allowed himself to be erased from life. A similar impression is created by the introduction of the pictures of the devastated recreational centre. The dynamics of the search is highly contrasted by the statics of the abandoned building, which may be linked to the wish-fulfilling room at the centre of the zone in Andrei Tarkovsky's *Stalker*.<sup>[33]</sup> Unfortunately, it does not bring any answers or solutions; further on, the room materialises in the form of the morgue, but in the final count, the world comes back to its former status with no place for Alyosha. As in Bulgakov's short story, the temporary chaos is forgotten: "One thing, though, was certain: there was silence in the flat that evening – total, frightening Silence".

To conclude this analysis, one may say that the category of *home* constitutes one of the central issues contemplated in Bulgakov's and Zvyagintsev's works. Spatial relationships are exposed in both texts; *home* is considered first of all as a metaphysical category, a notion which

[33] See for example V. Kolotaev, E. Ulybina, op.cit.

is shaped by moral values, personal engagement and sincere emotions. The above discussion showed a number of similarities between the selected works, which were noted on the level of structure, theme, character construction or symbolism, proving that *Loveless*, apart from presenting an essential social message, derives from canonical texts of culture, emphasising the relevance of the concept of cultural memory, in a way overwriting the change of historical, political or sociological factors. Consequently, the Russian film could be seen as an example of the convergence of ideas, which are continuously updated, interrogated or assimilated in all areas of artistic creation. Further studies could reveal that *Loveless* and *The Heart of a Dog*, by presenting a world where there is almost no place for Christian values, make the recipient seek them inside him/herself, and contemplate the signs of the absence in order to retrieve what was lost by humankind.

## BIBLIOGRAPHY

- Andrey Zvyagintsev: *Strakh – eto yazyk d'yavola*, <<https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4>>, accessed: 12.10.2020
- Andriej Zwiagincew, reżyser „Niemilosci”: „Dzięki takim bohaterom mogę spojrzeć w głąb rosyjskiej chorej duszy”. Z reżyserem Andriejem Zwiagincewem rozmawia Mariola Wiktor, „Gazeta Wyborcza” 2018, <<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,22941956,andriej-zwiagincew-rezyser-niemilosci-dzieki-takim-bohaterom.html>>, accessed: 12.10.2020
- Assmann A., *Canon and archive*, [in:] *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erl, A. Nünning, Berlin – New York 2008, pp. 97–109
- Bradshaw P., ‘*Loveless*’ review - eerie thriller of hypnotic, mysterious intensity from ‘*Leviathan*’ director, 17.05.2017, <<https://www.theguardian.com/film/2017/may/17/loveless-review-leviathan-director-andrei-zvyagintsev-cannes-2017>>, accessed: 12.10.2020
- Bulgakov M., *The Heart of a Dog*, trans. M. Glenny, <<http://www.masterandmaragarita.eu>>, accessed: 12.10.2010
- Dolin A., ‘*Nelyubov*’: film o pustote Anton Dolin posmotrel v Kannakh novuyu kartinu Andreya Zvyagintseva, 18.05.2017, <<https://meduza.io/feature/2017/05/18/nelyubov-film-o-pustote>>, accessed: 12.10.2020.
- Dolin A., *Pustoye mesto. ‘Nelyubov’, Rezhisser Andrey Zvyagintsev*, “Iskusstvo Kino” 2017, 4, <<https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/pustoe-mesto-nelyubov-rezhisser-andrej-zvyagintsev>>, accessed: 12.10.2020
- Gleiberman O., *Cannes Film Review: ‘Loveless’, “Variety”* 2017, <<https://variety.com/2017/film/news/loveless-review-andrey-zvyagintsev-1202430108/>>, accessed: 12.10.2020
- Kohn E., *Cannes Review: In ‘Loveless’ Russia is the place where families go to die*, “IndieWire” 2017, <<https://www.indiewire.com/2017/05/loveless-review-andrey-zvyagintsev-cannes-1201818855/>>, accessed: 12.10.2020
- Kolotaev V., Ulybina E., *Khudozhestvennoye prostranstvo fil'ma Andreya Zvyagintseva ‘Nelyubov’ kak sreda formirovaniya identichnosti*, “Articult” 2017, no. 4 (28), <<http://articult.rsuh.ru/eng/issue-28-2017-4/articult-28-4-2017-kolotaev-ulybina.php>>, accessed: 12.10.2020, DOI: 10.28995/2227-6165-2017-4-83-94

- Lachmann R., *Mnemonic and intertextual aspects of literature*, [in:] *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, Berlin – New York 2008, pp. 301–310
- Lane A., “Loveless” and “Permission”, “The New Yorker” 2018, <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/12/loveless-and-permission>>, accessed: 12.10.2020
- Litvinenko K., *Bozhestvennaya 'Nelyubov'*, <<http://az-film.com/ru/Publications/314-Bozhestvennaja-emNeljubovem.html>>, accessed: 12.10.2020
- Lotman J., Uspenskij B., *The Semiotics of Russian Culture*, ed. A. Shukman, Ann Arbor 1984
- Lotman Y., *O russkoy literature: Stat'i i issledovaniya (1958–1993): Istoriya russkoy prozy. Teoriya literatury*, Sankt-Peterburg 2005
- Osmukhina O., Korotkova Y., *Khronotop kvartiry v maloy proze M. A. Bulgakova*, “Filologicheskiye nauki” 2016, 12, pp. 35–38.
- Pavan B., *Nelyubov (Loveless), portrait of a dehumanised society*, 2017, <<http://az-film.com/en/Publications/290-Nelyubov-Loveless-portrait-of-a-dehumanised-society.html>>, accessed: 12.10.2020
- Pond S., ‘Loveless’ Cannes Review: Gripping Russian Drama Delivers Gut Punch to Launch Competition, 2017, “The Wrap”, <<https://www.thewrap.com/loveless-cannes-review-gripping-russian-drama-delivers-gut-punch-launch-competition/>>, accessed: 12.10.2020
- Propp V., *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki*, Moskva 2002, pp. 90–106.
- Rybin V., *Smysl tvorchestva Andrey Zvyagintseva: opyt tipologicheskogo issledovaniya*, *Vestnik Permskogo Universiteta*, 2019, no. 3, p. 309. DOI: 10.17072/2078-7898/2019-3-305-319
- Scharres B., *Cannes 2017: The Fest Opens with “Ismael’s Ghosts”*, “Loveless” 2017, <<https://www.rogerebert.com/festivals/cannes-2017-the-fest-opens-with-ismaels-ghost-loveless>>, accessed: 12.10.2020
- Sobolewski T., *Znakomita “Niemiłość” Zwiagincewa: dostajesz czas na doznanie pustki i wypełnienie jej*, “Gazeta Wyborcza” 2018, <<https://wyborcza.pl/7,143363,22960972,niemilosc-wchodzi-do-kin-dostajesz-czas-na-doznanie-pustki.html>>, accessed: 12.10.2020
- Solntseva A., *Obshchestvo broshennykh detey*, “Gazeta.Ru” 2017, <<https://www.gazeta.ru/comments/column/solntseva/10711961.shtml>>, accessed: 12.10.2020
- Tatarska A., *Andriej Zwiagincew o ‘Niemiłości’: Zrobiliśmy film, który widza boli i porusza niewygodne emocje. Interview*, “Gazeta Wyborcza” 2018, <<https://wyborcza.pl/7,101707,22971773,andriej-zwiagincew-o-niemilosci-zrobilismy-film-ktory-widza.html>>, accessed: 12.10.2020



Fot. Agnieszka Powierska



## W poszukiwaniu hierofanii – o filmie Góra Sulejmana Jelizawiey Stiszowej

**ABSTRACT.** Czaja Justyna, *W poszukiwaniu hierofanii – o filmie Góra Sulejmana Jelizawiey Stiszowej* [In search of a hierophany: on Elizaveta Stishova's *Suleiman Mountain*]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 201–216. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.10.

The subject of the article is Elizaveta Stishova's film *Suleiman Mountain*, the action of which focuses on the Kyrgyz mountain, surrounded by religious veneration. The title place is treated as a spatial hierophany, that is, according to Mircea Eliade's concept, a place where and through which the sacred is revealed. The text will analyze the film's space-time and its symbolic dimension, and the characters' relations with the title place, especially the relationship between women and the mountain and its mythical character.

**KEYWORDS:** *Suleiman Mountain*, Elizaveta Stishova, sacred mountain, Axis mundi, hierophany, shamanism, Mircea Eliade, sacred, profane

O *Górze Sulejmana* (*Sulejman Gora*, 2017), zauważonym i docenionym[1] pełnometrażowym debiucie rosyjskiej reżyserki Jelizawiey Stiszowej, w rodzimej prasie pisano jako o filmie, któremu „udało się podbić profesjonalną i zwykłą publiczność od Toronto po Karlowe Wary”[2]. Rosyjski filmoznawca Wiktor Prokofiew, komentując amerykańską recepcję filmu i jego recenzje, napisał:

Zwracano uwagę na wysoki profesjonalizm twórców, precyzyjną realistyczną grę aktorów, ale najczęściej w publikacjach używano słowa „unusual” („niezwykły”, „nietypowy”), odnosząc się do opowiadanej historii, do określenia gatunku, do wyboru miejsca akcji, do metody pracy. Jelizawiea Stiszowa, debiutantka w pełnym metrażu odeszła od aktualnych problemów politycznych i społecznych i nakręciła prostą, ale uniwersalną historię. Reżyserka nie gra z gatunkami, nie spekuluje na materiale etnicznym, nie

[1] Film prezentowany był w Stanach Zjednoczonych na festiwalach w Toronto, San Francisco i Palm Springs. Pokazywano go także między innymi w Hamburgu, Rzymie, Bergen, Bratysławie i Barcelonie. Na Międzynarodowym Festiwalu w Karlowych Warach został nagrodzony Kryształowym Globem – główną nagrodą konkursu Wschód Zachodu. Zdobył też kilka azjatyckich nagród (Grand Prix MFF Pignao oraz nagrody FIPRESCI i NETPAC 14. Eurazji). W Rosji premierowy pokaz *Góry Sulejmana* odbył się

w konkursie głównym szóstego festiwalu debiutów „Movement” w Omsku, na którym film otrzymał Grand Prix, nagrodą za najlepszą rolę kobiecą uhonorowano Perizat Ermanbetovą.

[2] W. Prokofiew, „*Sulejman Gora*” – *oswieżające postpostimperskoje road-movie iz Kirgizii*, „Cinema Art”, 2018, nr 11/12, <<https://kinoart.ru/reviews/suleyman-gora-osvezhayuschee-postpostimperskoje-road-muvi-iz-kyrgyzii>>, dostęp: 2.03.2021.

posługuje się stereotypem „kina narodowego”, co najwyraźniej robi wrażenie na szacownych kolegach na festiwalowych pokazach<sup>[3]</sup>.

Trudno nie zgodzić się z trafnością tych słów. Prostota, uniwersalizm opowiedzianej historii pozwalają na uniknięcie epatowania „egzotyczną kirgiskością”, ornamentacyjną folklorystycznością, wprowadzonym do roli wizualnej atrakcji szamanizmem. Wspomniana „niezwykłość” w kontekście miejsca akcji i opowiedzianej historii odsyła do obecnej w filmie tajemnicy, za którą skryte to, co metafizyczne, transcendentne, a czego znakiem w filmie staje się tytułowa kirgiska góra, którą potraktować można jako przestrzenną hierofanię.

W filmie Stiszowej wyjątkowość uważanej za święte miejsce Góry Sulejmana – wyznaczającej ekranową czasoprzestrzeń, wpływającej na relacje między bohaterami – uniwersalizowana jest poprzez silne powiązanie jej statusu i roli społeczno-kulturowo-religijnej z kobiecością, pierwiastkiem żeńskim, z mitami chtonicznymi. Analizując film, warto przywołać koncepcje religioznawcze Mircei Eliadego, szczególnie operacyjne w tym kontekście ze względu na ich uniwersalizujący charakter. Eliade, przedmiotem badań czyniąc wierzenia, mitologie, systemy religijne i obrzędy różnych kręgów cywilizacyjnych, pisze bowiem o istocie doświadczenia religijnego, bada morfologię religii, poszukując elementów wspólnych, struktur opartych na analogiach, zbieżnościach. Wprowadzone przez niego pojęcie hierofaniczności będzie też kluczowe dla dalszych rozważań o *Górze Sulejmana*. Eliade używa go „dla określenia aktu przejawiania się sacrum”<sup>[4]</sup>, podkreślając jednocześnie jego neutralność i uniwersalność:

Termin ten jest dogodny, nie implikuje bowiem żadnych dodatkowych uściśleń: wyraża tylko to, co zawarte jest w jego treści etymologicznej, a mianowicie, że ukazuje nam się, że nam się objawia coś świętego. Można by powiedzieć, że na historię religii – od najelementarniejszych do najwyższych – składa się znaczna ilość hierofanii, objawień, w których wyrażały się rzeczywistości sakralne. [...] W płaszczyźnie strukturalnej stajemy wobec tego samego tajemniczego aktu: objawienia się czegoś „całkiem innego” – rzeczywistości, która nie przynależy do naszego świata – w przedmiotach stanowiących integralną część tego świata „przyrodzonego”, „laickiego”<sup>[5]</sup>.

Rozpoznanie te wydają się szczególnie istotne ze względu na religijno-kulturową palimpsestowość filmu Stiszowej związaną ze specyfiką miejsca, w którym osadzona jest ekranowa akcja. Przedstawiając losy filmowych bohaterów, reżyserka dotyka również kwestii związanych z „piętrową” konstrukcją kirgiskiej religijności i obrzędowości, wynikającą z przemieszania się elementów islamu oraz wierzeń, praktyk religijnych z okresu przedmuzułmańskiego, takich jak tengrianizm czy szamanizm, które odradzają się w czasach współczesnych. Nie wolno też zapominać o sowieckim etapie historii Kirgistanu, przymusowej

[3] Ibidem. Wszystkie cytowane rosyjskojęzyczne teksty w tłumaczeniu autorki artykułu.

[4] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1974, s. 166.

[5] Ibidem, s. 166–167.

ateizacji, próbie zastąpienia wszelkich przejawów religijności ideologią komunistyczną. Dodatkowo spojrzenie na kirgiską religię, kulturę jest spojrzeniem kogoś z zewnątrz, z innego kręgu kulturowego – reżyserki Rosjanki, urodzonej i mieszkającej na co dzień w Moskwie.

Wątki, które złożyły się na fabułę filmu *Góra Sulejmana*, obrazy, które widzowie oglądają na ekranie, pojawiały się stopniowo, podczas kolejnych spotkań reżyserki z kirgiską kulturą, obyczajowością [6]. Wcześniej Stiszowa zrealizowała w Kirgistanie swój film dyplomowy *Mewa (Czajka, 2012)*, którego bohaterem był stary Kirgiz – wiejski nauczyciel rosyjskiego rywalizujący z młodym Turkiem uczącym swojego ojczystego języka kirgiskie dzieci. Barwne tureckie stroje, narodowa muzyka i rozdawane w trakcie lekcji tureckie słodczyki przyciągają uczniów, wyraźnie zafascynowanych taką wersją tureckości. Starając się rozbudzić zainteresowanie dzieci tym, co rosyjskie (w imaginacyjnej scenie bohater uczestniczy w rozmowie z Czechowem, Dostojewskim, Tołstojem i Gogolem, czuje się odpowiedzialny za przekazywanie kolejnym pokoleniom rosyjskiej spuścizny kulturalnej, którą traktuje jako część wspólnej historii), zdesperowany stary rusycysta ima się różnych sposobów, zaczynając od przekupstwa, by w końcu zwrócić się w kierunku teatru i klasyki rosyjskiego dramatu i zachęcić uczniów do wystawienia spektaklu na podstawie sztuki Czechowa. Reżyserka filmu Jelizawieta Stiszowa i jego scenarzystka Alisa Chmielnickaja przyglądają się współczesnemu Kirgistanowi, „odkrywając przecięcia, skrzyżowania tradycyjnych i najnowszych kodów kulturowych byłej radzieckiej republiki” [7]. Praca nad dyplomowym krótkim metrażem była również okazją do bliższego kontaktu z obyczajowością i mentalnością Kirgizów. Poczynione obserwacje, poznani ludzie stały się inspiracją dla postaci głównych bohaterów i wybranych wątków w *Górze Sulejmana* [8].

Przed realizacją swojego pełnometrażowego debiutanckiego filmu Stiszowa pracowała również jako drugi reżyser przy filmie historycznym opowiadającym o żyjącej na przełomie XIX i XX wieku władczyni Kirgistanu Kurmandżan-datka (*Kurmanżan-datka, 2014*), który reżyserował Sadyk Szer-Nijaz. Podczas realizacji ekipa filmowa podróżowała po całym kraju. To właśnie wtedy rosyjska reżyserka zetknęła się z magiczno-leczniczymi praktykami „wybiwania biesów” z chorych, uświadomiła sobie, jak bardzo rozpowszechnione są na terenie całego Kirgistanu, jak wielu ludzi z nich korzysta, pokładając w nich większą nadzieję niż w medycynie konwencjonalnej [9]. „Linia szamańska powstała, gdy dowiedzieliśmy się, że połowa kraju chodzi tu do wróżbiarek. Stąd pojawiło się zainteresowanie i poszłam zobaczyć, jak to się odbywa” [10] – wspomina reżyserka. W trakcie pobytu w Oszu

[6] W latach 2010–2013 Stiszowa pracowała w Kirgistanie w Aytysz-Film (Biszkek).

[7] W. Prokofiew, op.cit.

[8] Jelizawieta Stiszowa – o swoim filmie, *sniatom w Kyrgystanie*, <<https://www.golosameriki.com/a/>

oleg-sulkin-suleiman-mountain-of-elizaveta-stishova/5046975.html>, dostęp: 1.03.2021.

[9] Wywiad z Jelizawietą Stiszową przeprowadzony 23.02.12021 r. przez autorkę artykułu.

[10] Jelizawieta Stiszowa – o swoim filmie...

Stiszowa obserwowała również fenomen Góry Sulejmana jako miejsca pielgrzymkowego i turystycznego.

Znajdująca się na południu kraju obok miasta Osz góra, nazywana przez Kirgizów Sulejman Too, stanowi centrum religijno-duchowych praktyk mieszkańców Doliny Fergańskiej. Miejsce to odwiedzane jest przez rzesze pielgrzymów, wśród których sporą grupę stanowią kobiety modlące się tu o zdrowie dla siebie i bliskich, o dostatek dla rodziny, o zajście w ciążę. Zachowane petroglify, czyli wyryte naskalne rysunki nazywane *saimaluu-tash* – „haftowane kamienie” – świadczą o tym, że góra pełniła funkcje sakralne już w czasach starożytnych.

Etymologię nazwy badacze wiążą z postacią żyjącego w XV wieku sułtana Sulejmana Mazi. Wraz z islamizacją tych terenów utrwaliła się jednak muzułmańska legenda tego miejsca, odsyłająca do władcy i proroka Sulejmana (utożsamianego też niekiedy z biblijnym królem Salomonem). Liczne opowieści, zawierające motywy genezyjskie, koncentrują się wokół bytności proroka w tym miejscu. Wyjaśniają, w jaki sposób powstała sama góra, pobliskie jezioro, rzeka czy kanały, odwołują się do charakterystycznego ukształtowania terenu, a także tłumaczą cudowne, nadprzyrodzone moce tego miejsca. Tego typu przekazy wyjaśniają boskość, świętość przestrzeni uznawanej za hierofanię, legitymizują jej sakralny charakter poprzez przywołanie postaci świętego męża, elementów traktowanych jako ślady, świadectwa jego bytności, artefaktów uważanych za dzieło jego rąk lub myśli. Jak zauważył Mircea Eliade, to nie człowiek wybiera miejsce sakralne, on może je jedynie odnaleźć, odczytując znaki wskazujące, „uzyskuje objawienie się świętego miejsca” [11]. Rumuński religioznawca, pisząc o hierofanii, zwraca uwagę na fakt, że coś „staje się przedmiotem sakralnym o tyle, o ile wciela (tzn. objawia) *coś innego*, coś różnego od siebie”, przedmiot „staje się hierofanią dopiero wtedy, gdy przestaje być zwykłym przedmiotem świeckim i przybiera nowe «wymiary», wymiary sakralności” [12].

Według jednej z legend Sulejman, któremu służyły ifryty i dżiny, przyleciał na nich do Doliny Fergańskiej i podczas odpoczynku usiadł na górze (do dziś w skale zachowały się odciski jego ciała). Rozpościerający się stąd widok zachwylił go, zauważył jednak, że miejsce to pozbawione jest wody. Wybudował więc meczet i, modląc się w nim, poprosił Allaha o wodę. Tak powstała rzeka Ak-Burra oraz kanał Dżanat-Aryk uważany za święty.

Inna wersja legendy mówi o tym, że to Kara-chan poprosił Sulejmana o wodę dla mieszkańców miasta Osz. Prorok rozkazał więc dżinom i dewom wykopać w ciągu jednej nocy kanał nawadniający, z wydobytej ziemi usypały one wzniesienie, na którym ustawiony został tron proroka (stąd góra nazywana jest też niekiedy Tronem Sulejmana). Inne podania mówią, że na rozkaz swego władcy dżiny wykopały jezioro Aq-ko'l i rzekę Ak-Burrę.

[11] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, s. 146.

[12] Idem, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, Łódź 1993, s. 18.

Na samej górze, w miejscu, w którym prorok czytał namaz (rytualną muzułmańską modlitwę), zachowały się odciski jego kolan, stąd też odczytywanej tu modlitwie przypisuje się moc oczyszczającą. W miejscu, w którym odpoczywał oparty o skałę, do dziś pozostały odciski jego pleców – wierzy się, że ześlizgnięcie się stąd na plecach wyleczy u chorego bóle kręgosłupa. W innej części góry znajdują się zagłębienia będące śladami stóp proroka. Tron Sulejmana (*Sighalczik-Tasz*, czyli Wyślizgany Kamień), na którym siadywał święty mąż, ma również niezwykłą moc (wierni wierzą, że pełzające na brzuchu kobiety mogą uleczyć bezpłodność, osoby ześlizgujące się na plecach pozbędą się natomiast bólów kręgosłupa, problemów ortopedycznych). Na górze znajdują się również dwa miejsca, w których Sulejman obmywał swoje ciało (zanurzenie głowy w zebranej tam wodzie leczy wszelkie dolegliwości związane z tą częścią ciała). W miejscu, w którym odłożył czytany Koran, pozostała zamieniona w kamień otwarta księga z odciskami palców proroka, który wraz z aniołami odpłynął łodzią do Mekki. Niezwykła moc przypisywana jest też innym fragmentom góry, takim jak choćby kamień *Beszik-Tasz*, czyli Kamienna Kołyska, przy którym kobiety modlą się o zajście w ciążę, o dar macierzyństwa<sup>[13]</sup>.

Przywołane elementy pełnią funkcję obecnych w wielu wierzeniach przedmiotów hierofanicznych. Kamień, góra traktowane są jako emanacja *sacrum*. Jak zauważa Eliade: „Kamienie kultowe są *znakami* zawsze wyrażają rzeczywistość transcendentną. Poczawszy od elementarnej hierofanii, wyobrażanej przez niektóre kamienie i głazy, których trwałość, twardość i majestat *wprawia w podziw* umysł ludzki, aż po symbolikę omfaliczną i meteoryczną, kamienie kultowe nieustannie *oznaczają* coś, co przekracza los człowieka”<sup>[14]</sup>. Przypisane zostają im niezwykle właściwości, moc, stają się więc często elementem obrzędowych praktyk kultywowanych przez różne społeczności opisywane w pracach rumuńskiego religioznawcy: „Zwyczaj zwany «poślizgiem» jest dobrze znany: aby mieć dzieci, młode kobiety ześlizgują się z poświęconego kamienia [...]. Inny obrzędowy zwyczaj, jeszcze bardziej rozpowszechniony, polega na «tarcu»: tarcie jest praktykowane w celach zdrowotnych, ale głównie przez kobiety nieplodne”<sup>[15]</sup>.

Według innej z legend góra była miejscem śmierci Sulejmana, który został zamordowany na jej szczycie „a jego wierni słudzy, czarne psy, wypily jego krew i zjadly ciało”, w czym upatrywać można odwołań do zwyczajów pogrzebowych zoroastrian, „niewykluczone, zresztą, że liczne półki skalne mogły kiedyś służyć jako odpowiedniki zaratusztriańskich wież milczenia”<sup>[16]</sup>. Istnieją zresztą podania, które wskazują górę jako miejsce, w którym przebywał, pędząc pustelnicze życie, Zaratustra – perski kapłan, prorok i religijny reformator wędrujący po świecie w poszukiwaniu prawdy i objawienia. Góra Sulejmana

[13] M. Łabenda, *Dolina Fergańska w czasach islamu*, Warszawa 2016, s. 80.

[15] Ibidem, s. 217–218.

[14] M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 228.

[16] M. Łabenda, op.cit., s. 80.

tratowana była jako święta jeszcze przed upowszechnieniem się na tych terenach islamu, stanowiła miejsce kultu wyznawców wielu religii: zaratusztrianizmu, manicheizmu, tengrianizmu.

Obraz góry, jej symbolika miejsca mocy pojawiały się już w pierwszej wersji filmowego scenariusza Jelizawiey Stiszowej i Ali-sy Chmielnickiej, który diametralnie różni się od wersji ekranowej. Pierwotny zarys fabuły przedstawiał historię kobiety alkoholiczki i jej małego syna. Chłopiec zmusza matkę do wyprawy na Górę Sulejmana, wierząc, że moc tego miejsca uleczy ją i pozwoli zerwać z wyniszczającym nałogiem. Podczas wspinaczki dziecko ginie. W odczuciu Stiszowej historia ta była jednak zbyt dramatyczna, reżyserka chciała nasycić fabułę elementami komicznymi, tragikomicznymi<sup>[17]</sup>.

W ostatecznej wersji scenariusza *Góry Sulejmana*, podobnie jak w samym filmie, przywołane w tytule miejsce również odgrywa kluczową rolę – wizualnego leitmotiwu, miejsca akcji, w którym następują dramatyczne spięcia między bohaterami, głównego elementu filmowej czasoprzestrzeni obdarzonego sensami symbolicznymi, naddanymi. Fabuła filmu przedstawia splecione ze sobą losy czworga bohaterów: 50-letniego Karabasa<sup>[18]</sup> (Asset Imangaliew), który decyduje się na powrót do swojej żony Żapary (Perizat Ermanbetowa), po tym, gdy kobiecie udaje się odnaleźć ich zaginionego kilkulatniego syna Ułuka (Daniel Dayirbekow). Mężczyzna przywozi z sobą młodą dziewczynę Turgunbubu (Turgunai Erikenbekowa), którą w międzyczasie poślubił i która oczekuje jego dziecka. Obie żony rywalizują między sobą o Karabasa. Cudowne odnalezienie Ułuka w finale filmu okazuje się mistyfikacją zdesperowanej Żapary, która próbuje odzyskać męża. Piątym bohaterem staje się tytułowe miejsce – Góra Sulejmana – z którą związane będą losy postaci. Przestrzeń powiązana zostaje z filmowymi protagonistami – staje się miejscem, w którym opadają wszelkie maski, obnażone zostają kłamstwa, słabości, skrywane pragnienia. To właśnie tu rozgrywa się jedna z pierwszych scen filmu i jedna z ostatnich – kulminacyjna. Ekranowy czas pomiędzy owymi punktami dramaturgicznymi wyznaczają kolejne epizody wpisane w motyw podróży – chaotycznego wirowania i krążenia wokół góry zdezelowanym samochodem ciężarowym, którym poruszają się bohaterowie.

Związek miejsca akcji i postaci najwyraźniejszy, najłatwiej uchwytany jest w przypadku Żapary. Wiąże się bowiem ściśle z jej profesją, statusem. Żapara, określana przydomkiem Sulejmańska, to popularna uzdrowicielka, która na zboczach góry odprawia regularnie rytuały

[17] Wywiad z Jelizawietą Stiszową...

[18] Przydomek mężczyzny, który potraktować można jako *nomen omen*, odsyła do negatywnego bohatera Karabasa Barabasa – demonicznego właściciela teatru lalkowego w popularnej książce dla dzieci *Złoty klucz, czyli niezwykle przygody pajacyka* Buratino Aleksieja Tolstoja, w języku tureckim słowo „kara” oznacza „czarny”, „ciemny”, „czerni”. Filmowy

protagonista w niczym nie przypomina mitycznego bohatera, silnego i odważnego, choć tak, przed pierwszym spotkaniem dziecka z ojcem, opisuje go Ułukowi Żapara, śpiewając fragmenty narodowego eposu *Manas*, przedstawiającego życie i czyny legendarnego przodka Kirgizów. W rzeczywistości to hazardzista, oszust i złodziej, mężczyzna brutalny, gwałtowny, nieodpowiedzialny.

w kobiecych kręgach – komunikuje się ze światem duchów, uzdrawia, uwalnia zamknięte w kobietach piękno i siłę, sprzedaje lecznicze zioła. Handluje również cudowną gliną z Góry Sulejmana. Bohaterka swobodnie wkracza w świętą przestrzeń, wykorzystuje jej moc do swych obrzędów i praktyk. Wykorzystuje ją jednak także do swoich manipulacji. To na cudowną interwencję góry powołuje się, tłumacząc mężowi rzekome nagłe odnalezienie zaginionego syna Ułuka: „Karabas, Góra Sulejmana wysłuchała nasze modlitwy”. To autorytet świętego miejsca przywoływany jest, by oszukać napotkanych po drodze mężczyzn – sprzedać im cudowne medykamenty i zdobyć pieniądze na naprawę koła w samochodzie. Z górą związane są życie bohaterki i jej śmierć. Postać ta może być potraktowana jako medium hierofaniczności, przenosi w sferę codzienności porządek myślenia religijnego, umożliwia innym kontakt z tym, co przynależne do sfery *sacrum*.

W przestrzeń świętej góry wkracza także Turgenbubu, młoda żona Karabasa. W jednej z początkowych scen, płacząc, podąża za Żaparą – niesie różne przedmioty, które ta wykorzystuje podczas swoich leczniczo-magicznych rytuałów, w milczeniu przyjmuje jej słowa, że powinna się pogodzić z pozycją drugiej żony. Dziewczyna w otoczonej religijnym kultem miejscu podporządkowuje się autorytetowi wróżbiarki, choć po jego opuszczeniu okazuje wrogość. W scenie finałowej Turgenbubu nie wejdzie już na górę, nie uzna autorytetu Żapary, podejmie z nią walkę i przegra. Dla Turgenbubu odkrycie prawdy o pochodzeniu Ułuka i zdemaskowanie kłamstwa Żapary stają się szansą na pozbycie się rywalki, zdobycie na wyłączność Karabasa. Tak się jednak nie dzieje. Mężczyzna, któremu u podnóża góry młoda żona wykrzyczy w gniewie: „Całe twoje życie zbudowane jest na jej kłamstwie”, brutalnie ją odtrąci.

Ułuk, zgodnie z reżyserską intencją jedyny pozytywny, mogący budzić sympatię widzów bohater, traktuje świętą górę jako miejsce mocy i schronienie. To tu ucieka przed ojcem, który swą wybuchowością i skłonnością do przemocy wzbudza w nim lęk, to tu zanosí swoje modlitwy do Sulejmana, prosząc go o pomoc, o ułożenie skomplikowanych relacji między dorosłymi, wśród których znalazł się po opuszczeniu domu dziecka. Chłopiec towarzyszy również Żaparze w jej wędrówce na górę w końcowej scenie filmu, stając się świadkiem jej śmierci.

Karabas ani razu nie wspina się wraz z kobietami na wzgórze. W początkowej scenie zostaje na dole razem z kilkoma spotkanymi mężczyznami przy ciężarówce. W końcowej również zatrzymuje się u stóp góry. Dopiero po odkryciu oszustwa żony, wzburzony, wbiega na wzniesienie. „Jak śmiałaś, suko?! Najświętsze” – jedyne wypowiedziane przez bohatera zdanie brzmi dwuznacznie. Do czego odnosi się słowo „najświętsze”? Być może do ojcostwa, rodziny jako tego, co otoczone szczególną, największą czcią, a czego pierwsza żona nie uszanowała, okłamując i Ułuka, że jest ich dzieckiem, i Karabasa, że odnalazła jego zaginionego syna. Wtargnięcie mężczyzny w świętą przestrzeń kończy się tragicznie, doprowadza do śmierci Żapary. W filmie Stiszowej Góra

Sulejmana przedstawiana jest bowiem jako góra kobiet, to, co duchowe, mistyczne identyfikowane jest z pierwiastkiem żeńskim, to kobiety szukają w tym miejscu pomocy i to kobiety odprawiają szamańskie rytuały. Wyraźne cechy praktyk szamańskich ma to, czym na zboczach Góry Sulejmana trudni się Żapara (w scenie odwiedzin Karabasa w rodzinnym domu wrogo nastawiona wobec synowej matka mężczyzny pyta go, dlaczego jego żona udaje na bazarze szamankę): kontaktowanie się ze światem duchów, wykrywanie chorób i ich leczenie, zdejmowanie uroków, wypędzanie złych duchów, odgadywanie przyszłości, którym towarzyszą rytualny trans, okadzanie ziołami.

Interesująca w tym kontekście jest scena rozgrywająca się w willi mera Oszu. Zrozpaczona małżonka wzywa Żaparę, bojąc się o własnego męża, którego matka zapadła w śpiączkę, zawiodły bowiem wszelkie konwencjonalne metody<sup>[19]</sup>: lekarze nie potrafią pomóc umierającej teściowej, a psycholog zdesperowanemu mężowi kobiety, obwiniającemu się o to, że opuścił chorą matkę. Przed jej śmiercią musi poprosić ją o wybaczenie. Żapara przystępuje do swoich magicznych praktyk. W transie obwąchuje i „oświstuje” chorą – ryczy i gwizdże, wydychając ustami powietrze, (w szamanizmie oddechowi, podobnie jak ślinie, przypisywana jest życiodajna, duchowa moc), siada na niej okrakiem, unosi jej bezwładne ciało, szarpie nieprzytomną i zaczyna okładać ją biczem<sup>[20]</sup>. Aby nasycić sceny realizmem, grająca Żaparę Perizat Ermanbetowa konsultowała się z kobietami, które uzdrawiają i wróżą, uczestniczyła w różnych magiczno-leczniczych seansach, przyglądali im się również inni członkowie ekipy filmowej. W scenie rytuału, podczas którego Żapara próbuje poznać przyszłość – odkryć dalsze losy Turgenbubu i swoje – wystąpiły dwie autentyczne kirgiskie wróżbiarki.

[19] W opisanej scenie znaczące są elementy scenografii i rekwizyty. W pokoju chorej matki mera na stojącej przy łóżku szafce widoczne są poustawiane tam liczne leki. Obok znajduje się także aparatura podtrzymująca i monitorująca funkcje życiowe. Elementy te stanowią kontrastowe zestawienie ze sposobami leczenia, które stosuje Żapara. Dodatkowo jej znachorskim praktykom przygląda się z przerażeniem zatrudniona do opieki nad chorą młoda pielęgniarka. W jednym z wywiadów zapytana o wierzenia mające jedynie pośredni związek z oficjalną religią, jaką w Kirgistanie jest islam, a determinujące życie codzienne filmowych bohaterów, Stiszowa odpowiedziała: „Tutaj to bardzo rozpowszechnione, praktycznie – w każdej wiosce. Korzenie tengrianizmu są bardzo silne (tengrianizm to przedislamska religia koczowników turecko-mongolskich z kultem Tengri, deifikowanego nieba). Oprócz tego medycyna głównego nurtu jest tak zła, że ludzie wolą iść do wróżbiarki niż do lekarza”. *Jelizawieta Stiszowa – o swoim filmie...*

[20] Węgierski turkolog Dávid Kara Somfai i Mihály Hoppál, autor książki *Szamani euroazjatyccy*, obserwowali obrzędy kirgiskich szamanów (w szczególności unikalny mistyczny taniec *Talma bij*) w odciętej od świata górskiej wsi Tegirmeti w Chinach: „Znachor zaprasza do tańca chorych, dręczonych przez szatany/złe duchy lub obłąkanych, już opętanych, prowadzi ich wokół arkanu, zadaje ciosy, bije biczem, czasem powaliwszy na ziemię, depta ich i w ten sposób wypędza złe duchy. Szaman w transie otwiera drogę do górnego świata i stamtąd niejako przynosi sposoby leczenia. Do górnego świata dusza znachora podróżuje przez «tunduk» jurty. Jurta to symbol granatowego nieba, symbol Tengira – Głównego Boga koczowników”. Dż. Dżusupdżan, *Dalekoje echo szamana ili kamłanije po-kyrgyzskij*, <[https://rus.azattyk.org/a/kyrgyzstan\\_kamlanie\\_jusupjan/24361279.html](https://rus.azattyk.org/a/kyrgyzstan_kamlanie_jusupjan/24361279.html)>, dostęp: 5.03.2021. W odprawianych przez Żaparę rytuałach odnaleźć można podobne elementy.



Na zboczach góry kobiety gromadzą się w niewielkich kręgach, odprawiają magiczne rytuały, którym przewodzi Żapara, uzdrawiają, przepędzając złe siły. W innej ze scen święte duchy Góry Sulejmana wzywają wróżbiarki, które wieszczą. W rzeczywistości pozafilmowej miejsce to istotnie odwiedzane jest często przez pielgrzymujące mużłmanki, wśród nich te, które starają się zająć w ciążę, leczą bezpłodność. Sakralne znaczenie przypisywane znajdującym się tu jaskiniom i samemu wzniesieniu pochodzą jednak jeszcze z czasów przedislamskich. Góra była pradawnym miejscem kultu bogini Umaj, uważanej za najstarsze żeńskie bóstwo koczowników, kojarzonej ze wzrostem, dojrzewaniem, płodnością natury[21]. Jej opiece powierzano noworodki i małe dzieci a także kobiety, zwłaszcza rodzące. Umaj[22] – bogini ziemi, podobnie jak jej mąż Tengri – pan nieba[23], czczona była przez ludy tureckie i mongolskie praktykujące szamanizm.

Etymologia imienia bóstwa odsyła do łona matki, macicy, odciętej pępowiny, bogini kojarzona jest z tym, co zlokalizowane w dole – z ziemią, jaskinią, szczeliną symbolizującymi macierzyńskie łono[24]. Umaj, podobnie jak obecne w wielu mitologiach bóstwa telluryczne i chtoniczne – związane z ziemią i płodnością – utożsamiana jest z zasadą kobiecą, pierwiastkiem żeńskim. Oparty na analogii zdolności „rodzenia”, owocowania, urodzajności gleby do kobiecej płodności, wydania na świat dziecka i odwołujący się do triady ziemia – kobieta – płodność obraz Matki-Ziemi, Terra Mater, Tellus Mater, ma charakter archetypiczny, występuje w wielu wierzeniach, mitach i obrzędach na całym świecie[25]. Jak zauważa Eliade:

Kobieta mistycznie związana jest z ziemią; wydanie na świat dziecka okazuje się wariantem – na skalę ludzką – płodności tellurycznej. Wszelkie doświadczenia religijne, związane z płodnością i narodzinami, mają strukturę kosmiczną. Sakralność kobiety związana jest ze świętością ziemi. Płodność kobiety ma wzorzec kosmiczny, jakim jest płodność Terra Mater [...] [26].

Jednym z elementów związanych z tym kultem są jaskinie, kojarzone z żeńskimi narządami rozrodczymi, macicą i utożsamiane

[21] *Driewnietjurskije mify. Po knigie O. Markowoj i K. Żanabajewa „Zołotaja kołybiel” – Tengri i Umaj* <<http://bibliotekar.kz/kazahskaja-literatura-hrestomatija-za-6-/tengri-i-umai.html>>, dostęp: 7.03.2021.

[22] Kult bogini Umaj praktykowany był między innymi przez Kirgizów, Kazachów, Buriatów, Mongołów, Tatarów.

[23] Tengri i Umaj, pierwsi bogowie, są bohaterami mitu kosmogonicznego i genezyjskiego – po wielkiej katastrofie, z wielkiego chaosu wyłaniają się błękitne niebo i żyzna ziemia, między którymi pojawiła się ludzkość. Pierwsi bogowie stanowią personifikację żywiołów, deifikowane niebo i ziemię czczone przez tureckie ludy koczownicze. Zob. *Driewnietjurskije*

*mify*... Eliade zwraca uwagę na uniwersalność mitu kosmogonicznego, w którym występuje hierogamia między bóstwem żeńskim Ziemią a bóstwem męskim Niebem, na jego obecność wśród społeczności pierwotnych należących do różnych kręgów kulturowych. Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*..., s. 154, idem, *Traktat o historii religii*..., s. 236–237.

[24] D.A. Nikołajewa, *Żenskoje bożestwo w tradicijnoj kulturie buriat priedbajkalia*, „Izwiestija Rossijskogo gosudarstwiennogo pedagogičeskogo uniwersiteta imienija A.I. Gierciena” 2010, nr 123, s. 247.

[25] Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*...,

s. 235–258, idem, *Sacrum, mit, historia*..., s. 149–155.

[26] Idem, *Sacrum, mit, historia*..., s. 153.

z łonem Matki-Ziemi, z miejscem, w którym skupiona jest życiodajna siła ziemi[27].

Wątek macierzyństwa, kobiecej płodności, odgrywa istotną rolę w kontekście filmowej historii. Żapara próbuje odzyskać męża, udając matkę Ułuka (poszukiwania chłopca, jego odnalezienie pełnią funkcję dramaturgiczną, istotną dla zawiązania akcji, jej przebiegu i filmowego finału, wpływają na losy wszystkich bohaterów). Druga żona Karabasa, Turgunbubu, spodziewa się dziecka. Ciężę wykorzystuje w rywalizacji z pierwszą żoną jako coś, co ma jej zapewnić oddanie i uwagę Karabasa. Poronienie, utrata dziecka sprawiają, że mąż odwraca się od niej. Podczas kłótni w ciężarówce zaparkowanej u stóp góry poniżej ją, deprecjonuje jako kobietę poprzez porównanie do Żapary i afirmację kobiety-matki, tej, która potrafiła urodzić syna. Święta góra, z jej mocą inicjowania życia, obdarzania płodnością, zsyłania błogosławieństw, siłą sprawczą włącza losy trojga bohaterów w mistyczny krąg życia.

Przez taki właśnie pryzmat spojrzeć można również na zakończenie filmu i tragiczną śmierć Żapary. Wiktor Prokofiew pisze o dramatycznym finale: „Góra Sulejmana, która była dla Żapary miejscem siły, mocy, zdradza ją”[28]. Czy jednak rzeczywiście tylko w ten sposób interpretować należy zakończenie? Czy w planie symbolicznym ofiara życia złożona na świętej górze nie ma mocy odkupienia i oczyszczenia? Kobieta zapłaci za swoje kłamstwo życiem, jej śmierć może być jednak również impulsem do zmiany dla mężczyzny. Żapara ginie na zboczach świętej góry, ale Karabas być może doświadczy transformującej mocy góry – poprzez wkroczenie w jej przestrzeń, śmierć żony, poniesioną przez nią ofiarę życia. Przemiana, która może w nim nastąpić, wpływa na relację z synem. To swoista inicjacja w ojcostwo, wiek męskość rozumiany jako dojrzałość i odpowiedzialność. W scenie zamykającej film Karabas szuka pojednania z dzieckiem (finał nie obiecuje jednak widzowi łatwego happy endu, zakończenie pozostaje bowiem otwarte).

Dla każdego z bohaterów wstępowanie na górę ma wymiar symboliczny, stanowi moment transgresji. Uświęcona przestrzeń wyznacza granicę pomiędzy *sacrum* i *profanum*, to, co dzieje się w jej obrębie, odwraca porządek rzeczy, jej przekroczenie w przypadku każdej z postaci pociąga za sobą inne konsekwencje, w odmienny sposób wpływa na bohaterów, na ich losy, działania, decyzyje.

Tytułowa góra stanowi w filmie najistotniejszy element konstrukcji ekranowej przestrzeni. To wokół niej krążą energiczną ciężarówką bohaterowie, oddalają się od niej jedynie po to, by znów powrócić. Nieustannie przyciąga ich ku sobie, stanowi centrum ich świata, wyznacza oś, wokół której orbitują. Staje się także milczącym świadkiem ich losów, współuczestnikiem ich dramatów. Nieprzypadkowo rosyjski recenzent Wiktor Prokofiew napisał, że góra jest „epickim bohaterem”[29] utworu. Reżyserka Jelizawieta Stiszowa i operator filmu Tudor Władimir

[27] Zob. D.A. Nikolajewa, op.cit., s. 247–249.

[29] Ibidem.

[28] W. Prokofiew, op.cit.

Panduru, filmując owego „epickiego bohatera”, starali się znaleźć różne punkty widzenia, które byłyby interesujące. Niektóre ujęcia prezentują ją w całej okazałości, w innych pokazywane są w bliższych planach jej wybrane fragmenty – zbrocza, skały, jaskinia, w jeszcze innych staje się elementem tła, w interesujący sposób filmowanego z perspektywy dziecięcego pokoju w sierocińcu Ułuka czy przez niewielkie okienko skrzyni ładunkowej ciężarówki, w której na powrót Karabasa czekają dwie kobiety i chłopiec. Twórcy filmu próbowali pokazać tytułowe miejsce z różnych stron, o różnych porach roku, w taki sposób, by jednak nie tracić go z pola widzenia, by ciągle stanowiło centralny punkt ekranowej przestrzeni<sup>[30]</sup>.

Góra odgrywa również istotną rolę w konstrukcji czasu ekranowego. Jego upływ w filmie Stiszowej zostaje widzowi jedynie zasygnalizowany, często właśnie za pomocą zmieniającego się pejzażu związanego z porami dnia i porami roku. Wybrane ujęcia prezentujące górę w świetle dnia, o zmierzchu, pokrytą śniegiem, na tle zieleniących się traw wyznaczają temporalną ciągłość opowieści, wprowadzają również do filmu element metafizyki. Upływ czasu odmierzany przez rytm natury, cykliczność pór roku kojarzą się zwykle z mitem i charakterystyczną dla niego holistyczną strukturą czasu (ów symboliczny wymiar czasu dodatkowo podkreślony zostaje przez obecny w filmie motyw podróży – drogi po okręgu, która rozpoczyna się i kończy w tym samym miejscu). Wznoszące się nad miastem i płaskim krajobrazem pięć skalistych wierzchołków obrazuje potęgę przyrody, jej surowe piękno, tajemniczość. Podkreślają to statyczne ujęcia utrzymanych w zimnych barwach skał i nieba.

Widać to choćby w scenie modlitwy Ułuka, po tym, jak postawiony z Karabasem, ucieka od nieznanego ojca, który budzi w nim lęk, i wbiega po wąskiej ścieżce w górę, by tu prosić o pomoc i opiekę Sulejmana (filmowany w planach dalekich rozległy pejzaż podkreśla zagubienie w przestrzeni bohatera, jego niewielką posturę). W kolejnym ujęciu ukazany na tle szarych nagich skał chłopiec klęczy, zamyka oczy, w modlitewnym geście unosi dłonie. Na szczycie jaskini, w której się schronił, znajduje się otwór – „okno nieba” – przez który widać zimny, przezroczysty błękit. W scenie tej dodatkowo przywołana jest symbolika jaskini jako świętego schronienia, powrotu do bezpiecznego matczynego łona – co odzwierciedla stosunek chłopca do Żapary „bezpiecznej” matki, do której łąnie, i Karabasa, budzącego lęk, obcego ojca. Kruchość, bezbronność małego dziecka skonstrastowane zostają z potęgą natury. Monumentalna góra trwa, odwieczna, niewzruszona, obojętna wobec ludzkich dramatów, które rozgrywają się tuż obok.

W filmie zrezygnowano całkowicie z muzyki i dźwięków niediegetycznych. Rozgrywającym się w górach scenom towarzyszy często cisza, niekiedy w warstwie audialnej pojawia się odgłosy wiatru czy osypujących się kamieni, innym razem odgłosy modlitw, rytualnych

[30] Wywiad z Jelizawietą Stiszową...

śpiewów – wszystko to buduje aurę niesamowitości tego miejsca. Natura, przyroda w filmie pokazywana jest w sposób, który wykracza poza jej materialność, ewokuje tajemnicę, otwiera na to, co niepoznawalne zmysłowo.

Skała objawia człowiekowi coś, co przekracza kruchość ludzkiego sposobu bycia: absolutny sposób istnienia. Jej opór, bezwładność, proporcje i dziwne kształty nie są ludzkie. Są one dowodem obecności czegoś, co olśniewa, przeraża, pociąga i grozi. Widząc wielkość skały, jej twardość, kształty i barwę człowiek natrafia na jakąś rzeczywistość i siłę, które należą do innego świata niż świat niesakralny, świecki, którego część on sam stanowi<sup>[31]</sup>.

Dla osiągnięcia takiego efektu twórcy filmu kreują na ekranie specyficzny obraz tytułowego miejsca, eliminując określone elementy jego rzeczywistego wyglądu. Proponują widzowi subiektywny widok przestrzeni hierofanicznej. Nie pokazują bowiem rozbudowanej „pielgrzymkowo-turystycznej infrastruktury”: znajdujących się na Sulejman Too meczetów i muzeum etnograficznego, zainstalowanych poręczy oraz wybetonowanych ścieżek i schodów ułatwiających odwiedzającym przemieszczanie się, nie pokazują góry jako bardzo popularnego miejsca turystyki pielgrzymkowej tłumnie odwiedzanego przez modlących się i zwiedzających. Tym samym ponad pejzażem realnym ukształtowany zostaje pejzaż mistyczny.

Przywołane w tytule filmu Stiszowej miejsce wprowadza do filmu elementy mistycyzmu i transcendencji, wpisuje się w kulturowo utrwalone wyobrażenie świętych gór, przestrzennych hierofanii. Majestatyczność, posępne piękno, niedostępność gór od najdawniejszych czasów wzbudzały ludzki lęk i szacunek, oddziaływały na wyobraźnię, nic więc dziwnego, że zaczęto przypisywać im dodatkowe znaczenia – łączono ze sferą *sacrum*, z tym, co mistyczne i transcendentne. Uważane za siedzibę bóstw i bogów, za miejsca obdarzone niezwykłą mocą, otoczone czcią i kultem pojawiają się w mitologiach różnych ludów europejskich i orientalnych<sup>[32]</sup>.

Organizacja przestrzeni w filmie Stiszowej z Górą Sulejmana jako centralnym punktem łączącym niebo i ziemię odsyła do obecnego w szamanizmie wyobrażenia Góry Kosmicznej jako Axis Mundi, Osi Kosmicznej, Środka Świata:

Najistotniejszym elementem kosmologii szamańskiej jest łącznik między trzema światami, czyli *axis mundi* [łac. „oś świata”], oś kosmiczna, symboliczne wyobrażenie kosmosu w postaci pionowej struktury, wokół której zorganizowane są i na której wspierają się poszczególne jego elementy (światy, krainy zaświatowe, *ołochoy* itp.). Oś kosmiczna, symbolizująca organiczną jedność świata, umiejscawiana jest zawsze w centrum i przedstawiana na ogół jako słup (filar, kolumna), góra bądź jako Drzewo Kosmiczne (*arbor mundi*), a nawet kręgosłup praprzodka. Oś ta opisywana jest w kategoriach drogi prowadzącej do innego świata, pomostu między

[31] M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, s. 212.

[32] Zob. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstęp K. Kocjan, oprac. naukowe

J. Tulisow, Warszawa 1994, s. 266–270; A. Szyjewski, *Szamanizm*, Kraków 2005, s. 183.

różnymi sferami rzeczywistości (np. niebem, ziemią i piekłem, tym co widzialne i niewidzialne, *sacrum* i *profanum*)[33].

„Centralna góra wszechświata, łącząca wszystkie poziomy bytu, wszystkie światy, na której wspiera się sklepienie nieba”[34] w wierzeniach Kirgizów wiąże się z podziałem i wyobrażeniem trzech sfer: Świata Górnego, Dolnego i Środkowego, czyli tego, w którym żyją ludzie. Kształt góry podkreśla jej łączność zarówno z niebem, jak i ziemią, i wpisuje się w wertykalną organizację przestrzeni, stając się pomostem pomiędzy światem ludzi a światem transcendentnym. Kluczową rolę w szamańskich praktykach odgrywa postać szamana jako łącznika między trzema światami, kogoś, kto potrafi odbywać między nimi podróż, komunikować się z duchami. Osoba taka, w Kirgistanie nazywana *bübü-bakszy*, to jednocześnie znachor, wróżbita i kapłan. Kamłanie, czyli szamańskie rytuały odprawiane w stanie transu, mają na celu kontaktowanie się z duchami, leczenie.

Mircea Eliade, opisując w różnych religiach i wierzeniach przestrzeń, w której manifestuje się to, co sakralne, zauważa: „Tam, gdzie dzięki hierofanii nastąpił przeskok między poziomami, dokonało się także «otwarcie» ku górze (świat boski) i ku dołowi (regiony dolne, świat umarłych). Umożliwiona została łączność między trzema poziomami kosmicznymi: ziemią, niebem, regionami dolnymi”[35]. Jako powtarzający się element pełniący funkcję takiego łącznika – „wszechświatowej kolumny”, „kolumny kosmicznej” „axis mundi” – rumuński religioznawca wskazuje górę. „Taka kolumna kosmiczna musi znajdować się w samym środku świata, gdyż wokół niej rozciąga się całość świata mieszkalnego”[36].

Mamy tu więc do czynienia z łańcuchem koncepcji religijnych i obrazów kosmologicznych, wiążących się z sobą i artykułujących się w system, który można by nazwać „systemem świata” społeczności tradycyjnych: a) miejsce święte stanowi przerwanie jednorodności przestrzeni; b) symbolem tego przerwania jest otwarcie, które umożliwia przejście z jednego regionu kosmicznego do innego (z nieba na ziemię i *vice versa*: z ziemi do świata niższego); c) łączność z niebem wyraża się przez pewną ilość różnorodnych obrazów, które odnoszą się do *axis mundi*: słup (por. *universalis columna*), drabina (por. drabina Jakubowa), góra, drzewo, liana itp.; d) wokoło owej osi kosmicznej rozciąga się świat (to jest „nasz świat”), a więc coś znajduje się „pośrodku”, „u pępka ziemi”, ona to jest środkiem świata[37].

Eliade analizuje jakościowe zróżnicowanie przestrzeni, jej heterogeniczność, „rozdarcie”, które pozwala na „ustanowienie świata” poprzez wyodrębnienie „punktów stałych”[38], rozdzielenie sfer *sacrum* i *profanum*. Jego zdaniem to właśnie „*sacrum* pojawiając się ustanawia ontologicznie świat”, „hierofania objawia absolutny «punkt stały», «środek»”[39].

[33] A. Szyjewski, op.cit., s. 180–181.

[34] Ibidem, s. 183.

[35] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, s. 149.

[36] Ibidem.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem, s. 143.

[39] Ibidem.

W filmie Stiszowej takim centrum staje się tytułowa góra, wyznaczająca „środek świata” bohaterów (a poza diegezą, w warstwie metafilmowej, będąca centralnym elementem kompozycji filmu, kluczowym punktem konstrukcji ekranowej przestrzeni). Przestrzeń góry, związana z tym, co metafizyczne, transcendentne, ze sferą *sacrum*, skontrastowana zostaje z przestrzeniami „świeckimi”, w których funkcjonują bohaterowie – sierocińcem, bazarami, salką hazardową, punktem naprawy samochodów – miejscami z porządku *profanum*. Zgodnie z koncepcją Eliadego to, co świeckie, wiąże się z względnością przestrzeni, brakiem ukierunkowania i punktów stałych „nie ma już «świata», tylko fragmenty świata rozbitego, bezkształtnej masy niezliczonych «miejsc», mniej lub bardziej neutralnych, w których człowiek porusza się rządzony prawami wszelkiej egzystencji, włączonej w społeczeństwo typu przemysłowego”[40]. Owa fragmentaryczność, rozbicie podkreślone zostają w filmie za pomocą struktury dramaturgicznej – fabuła rozpada się na ciąg epizodów, ukazujących bohaterów w różnych miejscach, w różnych przestrzeniach „świata świeckiego”, które wiążą się z ich chaotyczną podróżą donikąd. Pomiedzy nimi, jako wizualny *leitmotiv*, pojawia się ujęcie góry jako czegoś trwałego, niezmiennego, przedwiecznego.

Organizujący fabułę motyw podróży odbywanej samochodem „wokół góry” w połączeniu z charakterystyczną konstrukcją przestrzeni wyznaczanej przez centralny punkt, czynią z filmu Stiszowej specyficzne kino drogi. Motyw ten zostaje sfunkcjonalizowany w sposób typowy dla *road movies*. Wpisane w niego sensory nie mają nic wspólnego ze spetryfikowanymi elementami cechującymi tę konwencję filmową: dokonywanym przez ekranowych bohaterów samopoznaniem, apoteozą wolności, niezależności, indywidualizmu, idealizowanym doświadczeniem bycia w drodze jako celem i wartością samą w sobie. Bohaterowie Stiszowej w niczym też nie przypominają romantyzowanych zwykle przez kino drogi postaci podróżujących – outsiderów i buntowników poszukujących swego miejsca w świecie, w imię własnej wolności i autentyczności kontestujących obowiązujące normy i zasady.

Wśród filmowych protagonistów charakterystycznych dla *road movies* – jak zauważył Adam Wyżyński – dominują dwie grupy: pierwsza z nich to „ci, którzy wyruszają «dokądś» bądź «po coś»”, potrafią określić cel swojej podróży, druga natomiast „wąłesa się bez uświadomionego celu lub jest w drodze «od czegoś»”[41]. Do tej właśnie należą protagoniści

[40] Ibidem, s. 144.

[41] A. Wyżyński, *Filmy drogi*, „Iluzjon” 1990, nr 3–4, s. 13.

filmu Stiszowej. Ich podróż jest ucieczką przed wierzycielami, okazją do spotkania kolejnych ludzi, których można wykorzystać, oszukać, okraść. Można na nią spojrzeć jak na karykaturalną, groteskową formę koczowniczej kirgiskiej tradycji – bohaterowie przenoszą się z miejsca na miejsce starą ernerdowską ciężarówką, w której mieszkają i która staje się współczesnym zamiennikiem i konia, i jurty.

Podróż ekranowych bohaterów pozbawiona jest celu i kierunku rozumianego jako konkretny punkt docelowy, miejsce, do którego chce się dotrzeć, określona destynacja. Zastępuje je chaotyczny ruch oparty na krążeniu wokół tytułowej góry. Ów ruch, jego charakter podkreśla relacje między bohaterami, ich egzystencjalne i emocjonalne zapętlenie, wzajemne uwikłanie, niemożność wyrwania się ze schematyzmu własnych myśli, uczuć, działań...

Góra Sulejmana jako element centralny świata ekranowych bohaterów, filmowej czasoprzestrzeni stanowi punkt przecięcia dwóch porządków przestrzennych – wertykalnego i horyzontalnego. Ten drugi, powiązany z cyrkularnością, mieści w sobie następstwo pór dnia i roku, krążenie samochodem wokół jednego miejsca. Przestrzeń horyzontalna, mimo zewnętrznych pozorów otwarcia, jest przestrzenią zamkniętą – zarówno na poziomie dosłownym, fizycznym, jak i przenośnym, metaforycznym. Bohaterowie są bowiem zamknięci w kabinie ciężarówki-domu, którą podróżują (filmowanie postaci w ciasnym, ograniczonym wnętrzu samochodu, fabularny motyw podróży), są też „zamknięci” w powtarzanych schematach własnych zachowań, dokonywanych wyborów, wreszcie w cyklu życia – narodzin i śmierci (podkreślają to ujęcia przyrody). Jedynie przestrzeń wertykalna pozostaje przestrzenią otwartą. Nieprzypadkowo to, co najważniejsze, dzieje się podczas wkraczania, wstępowania bohaterów na Górę Sulejmana. Przestrzeń hierofaniczna umożliwia „przekroczenie horyzontu”, uwolnienie.

W swej podróży bohaterowie Stiszowej krążą nieustannie wokół góry, która z fatalistyczną siłą przyciąga ich ku sobie, stając się miejscem dramatycznej konfrontacji i bolesnej deziluzji. Łączące ich więzi okazują się pozorne i nietrwałe, oparte są bowiem na egoizmie, fałszu, manipulacji. Jak trafnie zauważył rosyjski recenzent:

Motyw drogi nie tyle prowadzi fabułę filmu, ile formuje znaczenia symboliczne. Bezcelowość i krążenie podróżników stanowią aluzję do zwodniczej drogi, wyobcowania i występnych czynów, które popełniają wciąż od nowa. Ten sojusz po prostu musi się rozpaść, żeby każdy z jego uczestników doszedł do końca drogi – dla kogoś zgubnej, dla kogoś, być może, zbawiennej[42].

I początek, i kres owej drogi wyznacza Góra Sulejmana. Tytułowe miejsce dzielące przestrzeń na sferę *sacrum* i *profanum*, podobnie jak podróż, droga bohaterów po okręgu, otwierają film na przenośne odczytania, uniwersalizują jego treść. Czynią z niego metaforę koła życia, w które wpisane są śmierć, ofiara, poszukiwanie, zmiana...

[42] W. Prokofiew, op.cit.

## BIBLIOGRAFIA

- Clottes J., Levis-Williams D., *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach oraz Po „Prehistorycznych szamanach” – polemiki i odpowiedzi*, przeł. A. Gronowska, wstęp M. Ryszkiewicz, Warszawa 2009
- Driewnietjurskije mify. Po knigie O. Markowej i K. Žanabajewa „Zołotaja kołybiel”*, <<http://bibliotekar.kz/kazahskaja-literatura-hrestomatija-za-6-/tengri-i-umai.html>>, dostęp: 7.03.2021
- Drury N., *Szamanizm*, przeł. H. Smagacz, Poznań 1994
- Dżusupdżan Dż., *Dalekoje echo szamana ili kamłanije po-kyrgyzskij*, <[https://rus.azattyk.org/a/kyrgyzstan\\_kamlanie\\_jusupjan/24361279.html](https://rus.azattyk.org/a/kyrgyzstan_kamlanie_jusupjan/24361279.html)>, dostęp: 5.03.2021
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974
- Eliade M., *Sacrum a profanum: o istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstęp K. Kocjan, oprac. naukowe J. Tulisow, Warszawa 1994
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, Łódź 1993
- Jelizawieta Stiszowa – o swoim filmie, sniatom w Kyrgystanie*, <<https://www.golosameriki.com/a/oleg-sulkin-suleiman-mountain-of-elizaveta-stishova/5046975.html>>, dostęp: 1.03.2021.
- Łabenda M., *Dolina Fergańska w czasach islamu*, Warszawa 2016
- Nikołajewa D.A., *Ženskoje bożestwo w tradicijnoj kulturie buriat priedbajkalia*, „Izwestija Rossijskogo Gosudarstwiennogo Pedagogiczeskogo Uniwersiteta imienija A.I. Gierciena” 2010, nr 123, s. 245–255
- Prokofiew W., „*Suliejman Gora*” – *oswieżajuścieje postpostimperskoje road-movie iz Kirgizii*, „Cinema Art”, 2018, nr 11/12, <<https://kinoart.ru/reviews/suleyman-gora-osvezhayuschee-postpostimperskoe-road-muvi-iz-kirgyzii>>, dostęp: 2.03.2021
- Sztuka naskalna i szamanizm Azji Środkowej*, red. A. Rozwadowski, M.M. Koško, T.A. Dowson, Warszawa 1999
- Szyjewski A., *Szamanizm*, Kraków 2005
- Wyżyński A., *Filmy drogi*, „Iluzjon” 1990, nr 3–4, s. 11–17



## Symbolika barw w „sakralnym” kinie Kantemira Bałagowa

**ABSTRACT.** Machaj Justyna, *Symbolika barw w „sakralnym” kinie Kantemira Bałagowa* [The symbolism of colors in the ‘sacred’ cinema of Kantemir Balagov]. “Images” vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 217–236. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.11.

The aim of the work is to analyse the artistic legacy of the Russian director and screenwriter Kantemir Balagov. Attention was drawn to the formal aspect, the role of feminisation of historical narration, and the complex network of inspirations (cinema classics and Russian literature) on the basis of two full-length productions – *Closeness* (2017) and *Beanpole* (2019). The social and political context of Russia is important for Balagov’s work, which serves the artist in question as a tool for revising national myths. The extensive portrait of the director is complemented by the characteristics of Alexander Sokurov’s work, which introduces an aspect of Orthodox iconocratic writing that is important for research. The author of this work indicates that the interpretation keys for Sokurov’s and Balagov’s films should be sought directly in the symbolism of Orthodox icons. This work therefore aspires to expand the present state of research on Kantemir Balagov’s filmography, which is currently limited to premiere reviews and festival interviews.

**KEYWORDS:** Kantemir Balagov, *Closeness*, *Beanpole*, contemporary Russian cinema, feminism, Orthodox iconography, color in film, Alexander Sokurov, Svetlana Alexievich, *The Unwomanly Face of War*.

Obecny stan badań nad dorobkiem artystycznym Kantemira Bałagowa – rosyjskiego reżysera i scenarzysty młodego pokolenia – jest znikomy. Poza recenzjami filmów oraz festiwalowymi wywiadami trudno o pogłębioną wypowiedź na temat jego dotychczasowej pracy. Choć ten urodzony w 1991 roku reżyser ma za sobą dopiero dwie produkcje[1], zdobył już międzynarodowy rozgłos, a także kilka istotnych nagród[2]. Twórczość tego artysty to przede wszystkim rozbudowany projekt przywrócenia do rosyjskiego kina tematów od lat pomijanych (bratobójcze oblicze wojny czeczeńskiej) bądź nieobecnych (uczestnictwo kobiet na frontach II wojny światowej) w oficjalnym nurcie narodowej narracji. Ten niewątpliwie rozliczeniowy charakter filmów Rosjanina wyróżnia się na tle współczesnego kina rosyjskiego, którego twórcom nadal nie udało się stworzyć alternatywnej narracji o Związku Radzieckim[3].

[1] Wcześniej Bałagow, kończąc studia na państwowym uniwersytecie w Nalczyku (2013 rok), zrealizował 40-minutowy film *Mołodoj jeszczó* i 38-minutowy dokument *Andriusza*. W 2015 roku nakręcił krótkometrażowy *Pierwyj ja*, który był pokazywany na festiwalu w Cannes w ramach sekcji *Short Film Corner*.

[2] W roku 2017 za film *Bliskość*: nagroda Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej (FIPRESCI) –

Najlepszy film w sekcji *Un Certain Regard*. Natomiast w roku 2019 za *Wysoką dziewczynę*: ponownie nagroda FIPRESCI dla najlepszego reżysera.

[3] „Strumień rubli federalnych jest przeznaczany przez fundusz państwa głównie na produkcje kina narodowego. Wielka Wojna Ojczyźniana determinuje rosyjską politykę pamięci również dzisiaj. Prezydent Władimir Putin co roku prowadzi wielkie obchody

Poza doбором tematyki jego kino zachwyca także pod względem formy, aktorstwa oraz opartej na prawosławnej tradycji symboliki. Jego filmy to pełne finezji połączenie malarskiej wrażliwości ze swoistym okrucieństwem realizmu posttraumatycznego. Reżyser wymaga od widza odbioru aktywnego, gdyż kreowane przez niego obrazy nacechowane są komunikatem o silnie metonimicznym charakterze. Zarówno *Bliskość* (*Tesnota*, 2017), jak i *Wysoka dziewczyna* (*Dylda*, 2019) – mimo realistycznego podłoża – nie są filmami dokumentalnymi. Konkretnie wydarzenia historyczne są jedynie inspiracją do stworzenia uniwersalnej opowieści o człowieku żyjącym w czasach kryzysu i moralnej katastrofy. W tym miejscu warto przywołać słowa istotnej – dla filozofii twórczej reżysera – pisarki, noblistki Swietłany Aleksijewicz:

Staram się zmniejszyć wielką historię do wymiarów człowieka, żeby coś zrozumieć. Znaleźć słowa. Ale na tym, zdawałoby się, niewielkim już i dogodnym dla obserwacji terenie – przestrzeni duszy ludzkiej – wszystko staje się jeszcze mniej zrozumiałe, jeszcze mniej przewidywalne niż w historii. Bo przed sobą mam żywe łyzy, żywe uczucia. Żywą ludzką twarz, na której w czasie rozmowy kładzie się cień bólu i strachu[4].

W powyższym cytacie odnaleźć można kilka istotnych tropów. Po pierwsze – skupienie się na człowieku, czyli na opowieści poszczególnych, zamiast realizacji panoramicznej, podatnej na ideologizację narracji historycznej. Po drugie – terenem filmów twórcy *Bliskości* i *Wysokiej dziewczyny* nie jest „pole bitwy”, lecz ludzka psychika i emocje. Jak się okazuje, nie jest to droga na skróty, gdyż świat wewnętrzny bohaterów jest nie mniej nieprzewidywalny niż manewry wojenne. Podobnie jak Aleksijewicz, Bałagow opowiada o wystawionym na próbę człowieczeństwie, co sama pisarka komentuje słowami: „Piszę historię nie wojny, ale uczuć. Jestem historykiem duszy”[5]. Aleksijewicz w niezwykle trafny sposób określa wpisany w swoją pracę paradoks – skupiając się na konkretnej jednostce, żyjącej w określonym czasie, musi jednocześnie dostrzec w niej „człowieka wiecznego”. Pisarka nazywa to „drżeniem wieczności” (tzw. gen uniwersalności), które tkwi w ludziach od zawsze. Bałagow to dążenie ku transcendentności bohaterów i uniwersalizacji ich historii wykorzystuje do przełamania konwencji obrazu historyczno-politycznego. Tworzy dzięki temu obrazy spod znaku filmowego eseju, w którym naturalizm i samotność zmagającego się z losem pojedynczego człowieka przekonuje ostatecznie o najwyższej wartości życia ludzkiego. Reżyser zadaje niekomfortowe pytania o ograniczenia i wyzwania, jakie stawia nam wolność, jednocześnie dając nadzieję na siłę ludzkiej moralności. W rezultacie jego twórczość (podobnie jak pisarstwo Aleksijewicz) na-

wojenne na Placu Czerwonym”. K. Roman, T. Rawski, *Rosyjskie kino rozliczeniowe*, „Colloquia Humanistica” 2014, nr 3, s. 184.

[4] S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiecy*, tł. J. Czech, Wołowiec 2015, s. 168 (wyróżnienie – J.M.).

[5] Ibidem, s. 15.

zwać można projektem „niefikcjonalnego pisarstwa zainteresowanego problematyką filozoficzną”[6].

Analizowanie kina Rosjanina wymaga wykorzystania terminu z dziedziny teorii literatury, czyli realizmu posttraumatycznego. Jednak Bałagow nie traktuje realizmu jako konwencji przedstawieniowej, która „wytwarza wiedzę o tym, co rzeczywiste, jak również sama na kształt tej rzeczywistości wpływa”[7]. Reżyser w swoich filmach efektywnie oddziela prawdę doświadczenia (zdobytą dzięki materiałom źródłowym) od samego doświadczenia (emocje, które chce zawrzeć w obrazie). Realizm posttraumatyczny to nowy sposób prezentacji doświadczeń historycznych, których realia – obciążone traumatycznym bagażem – wymagają wypracowania nowych narzędzi artystycznych. Twórcy tego terminu wskazują, że należy poddać rewizji nasze pojęcie tego, co tworzy realistyczne przedstawienie. Umożliwi to „uwzględnienie trudnych relacji między codziennością a niecodziennością, między normalnością a sytuacjami wyjątkowymi”[8]. Realizm posttraumatyczny stawia przed twórcami wyzwanie natury kompozycyjnej – jak stworzyć z mozaiki bolesnych doświadczeń spójną opowieść? Bałagow jako „oś krystalizacji” swoich historii ustanawia kobiece historie. Zarówno *Bliskość*, jak i *Wysoką dziewczynę* – mimo wielu formalnych różnic – łączy przejmująca narracja historyczna. Młody reżyser nie kontynuuje zatem narodowego mitu o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej. Zamiast umundurowanych bohaterów woli pokazywać kruche kobiece ciała, kryjące w sobie żal i strach. Dodatkowo Bałagow dość często w swoich produkcjach stosuje metodę redukcji obrazu filmowego na rzecz wyobrażonych przez widza sensów i znaczeń. Kluczowe dla fabuły zdarzenia wielokrotnie dzieją się w odali lub półmroku, a sposób kadrowania obrazu umożliwia nieobecność znaczonego. Wtedy to zadaniem widza staje się „domyślenie” i „doczucie” sceny – co zapewnia jego nieustanną obecność w tworzeniu filmowych sensów. Tak właśnie wytwarza się efekt rzeczywistości, który nie respektuje sztywnych praw gatunku, lecz „celowo wychodzi od przemodelowania trójdzielnej natury znaku, by z zapisu uczynić czyste spotkanie przedmiotu i jego wyrażenia”[9]. W ten sposób filmy tego twórcy nie są ograniczone do „realizmu fotograficznego”, czyli reprodukcji i znaczeń, lecz pozwalają na twórczą produkcję sensów.

W obrębie Nalczyka, położonego niedaleko Czechenii, Rosjanie, Kabardyjczycy i Żydzi od dekad zamknięci są w hermetycznych plemionach, których granice są nieprzekraczalne. Od początku lat

*Bliskość* (2017)[10]

[6] M. Horodecka, *Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w „Czasach secondhand”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2, s. 130.

[7] K. Bojarska, *Czas na realizm – (post)traumatyczny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 9.

[8] Ibidem, s. 10.

[9] R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 125.

[10] Warto wspomnieć, że oryginalny, rosyjski tytuł filmu to *Tesnota*, co oznacza „brak miejsca, ścisk”. Do słów obciążonych podobną semantyką należy również rzeczownik *toska* i pochodzący od niego czasownik *toskować*: „Toska, choć często jest oddawana przez

dziewięćdziesiątych trwa tam konflikt zbrojny, infekujący również inne republiki regionu. Skutkuje on wprowadzeniem na zajętych przez walki regionach lokalnego terroryzmu oraz zorganizowanej przestępczości: „Konflikt [czeczeński] stymuluje niebezpieczne tendencje i procesy na całym Kaukazie: jest przyczyną wzrostu nastrojów antyrosyjskich w tamtejszych społeczeństwach, przyspiesza ich dryfowanie w kierunku radykalnego islamu” [11]. Niestety, polityka rosyjska wobec Kaukazu ogranicza się jedynie do działań doraźnych, nieudolnie likwidujących negatywne tendencje i zjawiska. Brak pracy powoduje, że wiele osób schodzi na drogę przestępczą, a powszechna dostępność broni sprawia, że Kaukaz Północny jest najbardziej skryminalizowanym regionem w Federacji Rosyjskiej. Szczególnie dochodowym źródłem są porwania ludzi dla okupu, którymi zajmują się nie tylko zbrojne bandy w Czeczenii, ale także żołnierze federalni i prorosyjskie ugrupowania czeczeńskie. Bałagow wyznaje, że wszystkie znane mu przypadki porwań – mimo że po opłaceniu okupu kończyły się powrotem osób zaginionych – wymuszały na tych rodzinach zmianę miejsca zamieszkania. Tak dzieje się i z rodziną Ilany (bohaterki filmu *Bliskość*), która po odzyskaniu uprowadzonego brata zmuszona jest rozpocząć wędrowne życie.

W tym kontekście niezwykle istotne dla bohaterów filmu staje się pojęcie „plemienia”. Będąc narażonym na nieustanną destabilizację swej tożsamości, muszą przestrzegać rygorystycznych zasad dających jednak poczucie stabilności wobec zmieniających się warunków życia: „Społeczności żydowskie tego regionu tworzą coś na kształt plemion. Panuje tu hierarchiczność, starszyzna decyduje o wielu kwestiach dotyczących życia poszczególnych rodzin, jest system wartości, norm i obyczajów, którym trzeba się podporządkować” [12]. Zatem nic dziwnego, że głównym motorem filmu jest narastający konflikt wewnętrzny protagonistki – Ilany. Dziewczyna od pierwszych scen usiłuje umknąć logice plemiennej solidarności. Z czasem jednak przekonuje się, że ucieczka od żydowskiej rodziny to konieczność konfrontacji z odmienną, lecz równie zamkniętą społecznością (Kabardyjczycy – plemię jej ukochanego). Niewątpliwie nieustanne uniki przed klasową, płciową i rodzinną klasyfikacją w znaczny sposób wpływają na kondycję bohaterki – to istota emocjonalnie rozdartą, niezrozumiana i pozbawiona tytułowej bliskości.

tłumaczy za pomocą słowa «tęsknota», w istocie oznacza stan psychiczny sytuujący się gdzieś pomiędzy apatią, melancholią, nudą, niepokojem i strachem»; E. Przybył-Sadowska, J. Sadowski, D. Urbanek, *Rosja. Przestrzeń, czas i znaki*, Kraków 2016, s. 85. Jak podają tłumacze, owa *toska* jest stanem męczącym, mogącym prowadzić nawet do śmierci. Człowiek doświadczający tego stanu, „może powiedzieć: «mnie toszno», co oznacza «jest mi duszno», «jest mi niedobrze» czy «brak mi powietrza»»; E. Przybył-Sadowska, J. Sadowski, D. Urbanek, op.cit., s. 137.

[11] M. Falkowski, *Najważniejsze problemy i konflikty w regionie i ich wpływ na przyszłość Rosji*, [w:] *Kaukaz Północny: rosyjski węzeł gordyjski*, red. A. Łabuszewska, Warszawa 2004, s. 5.

[12] A. Serdiukow, Łatwiej nie widzieć. Rozmowa z *Kantemirem Bałagowem*, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7687-latwiej-nie-widziec.html>>, dostęp: 23.04.2020

Ilana pracuje w ojcowskim warsztacie samochodowym, co w żydowskim społeczeństwie wprowadza moralny ferment, wykonuje bowiem pracę nieprzynależną do patriarchalnego wzorca kobiecości. Odmienność bohaterki dostrzec można również w domu rodzinnym[13], zwłaszcza podczas uroczystości zaręczynowej Dawida (przyrodniego brata Ili) i Lei. Jednak przed zanurzeniem się w rodzinny gwar jesteśmy świadkami dwuznacznego[14] – zważywszy na rodzinne konotacje – spotkania rodzeństwa. W tajemnicy przed rodzicami Ilana i Dawid palą papierosy: ona ubrana w dżinsowy kostium, on w żółtą kurtkę z naszywką „SOUL”[15].

Chłopak w ramach zabawy pokazuje siostrze prącie. Ta jednak w matczynym geście podciąga mu spodnie i podziwia zielone kolczyki[16] zakupione przez brata dla narzeczonej. Chłopak przed podarowaniem ich chciał zapoznać się z opinią siostry (wyznanie to przesuwając ton sekwencji z erotycznego na czuły i intymny[17]). To jedna z niewielu scen, w której głównej bohaterce dane jest dostąpić piękna zbliżenia. Najczęściej doświadczanym przez nią stanem jest bowiem osamotnienie, dojmująco ukazane podczas uroczystości zaręczyn. Reżyser nie tylko decyduje się na fizyczne odseparowanie bohaterki (nie uczestniczy ona w tradycyjnym dla Żydów tańcu), ale dokonuje tego formalnie poprzez choreografię wewnątrzkadrową. W filmie Ila kil-



Il. 1. Kadr z filmu *Bliskość* Kantemira Bałagowa. Ilana (w niebieskiej kurtce) i Dawid (w żółtej kurtce) przytulają się – dochodzi do symbolicznego złączenia dwóch kolorów podstawowych, czyli błękitu i żółci. Połączenie to można również dostrzec w ikonach typu Matka Boża Eleusa, gdzie Maryi przypisany jest kolor błękitny, natomiast Jezusowi złoty

[13] Któremu bliżej jednak do wizji „antydomu”, miejsca z którego Ilana często ucieka, czując się w nim obco. Teżę potwierdza wywodząca się z literatury charakterystyka „antydomów”, w których „się nie mieszka – z nich się znika (ucieka, wylatuje, wychodzi, żeby przepaść bez śladu)”; J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tł. B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 315.

[14] Nie jest to odosobniona scena – w dalszej części filmu Ila czule całuje śpiącego brata w usta. „Kazirodca” relacja bohaterów – tak silnie uwypuklana przez krytyków – to, jak sądzę, przedłużenie koncepcji Andrieja Sokurowa o mistycznej potędze intymności i bliskości fizycznej z drugim człowiekiem. Warto wspomnieć, że w pierwszych scenach *Ojca i syna* (2003) Sokurow pokazał dwóch mężczyzn – młodego i starszego – splecionych ze sobą w łóżku (wśród krytyków i widzów wywołało to spore wzburzenie). Jednak te podszyte seksualnością relacje z czasem stawały się pretekstem do powolnych, tworzonych niemal bez słów, metafor ludzkiego losu.

[15] W trakcie uścisku młodych dochodzi do złączenia dwóch kolorów podstawowych, czyli błękitu i żółci (Ilana w kolorze chłodnym, Dawid w barwie ciepłej). Połączenie to można również dostrzec w ikonach typu Matka Boża Eleusa, gdzie Maryi przypisany

jest kolor błękitny, natomiast Jezusowi złoty [il. 2]. Dodatkowo ciemny błękit w tradycji prawosławnej jest kolorem Matki Bożej, natomiast czysta żółć oznacza prawdę. Co ciekawe: „żółć symbolizuje fałsz i kłamstwo i powoli staje się kolorem Żydów i synagogi. Już w latach 1220–1250 ikonografia chrześcijańska często się do niego odwołuje: odtąd Żyd nosi żółte ubranie lub jakaś część ubioru jest tej właśnie barwy”; M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, tł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 228.

[16] Zielone kolczyki w zielonym opakowaniu zapowiadają kolorystykę Lei, której przynależy zieleni. Barwa ta to znak wiecznej odnowy, nadziei i młodości. Natomiast w ikonografii wschodnioprawosławnej jest zwykle używana do określenia miejsca rozpoczęcia życia (np. w scenach narodzenia Jezusa Chrystusa). Lea to bowiem nowy rozdział w egzystencji Dawida, w przyszłości będzie powodem rozłąki z nadopiekuńczą matką i szansą na ponowne narodziny bohatera – z syna i młodzieńca w męża i mężczyznę.

[17] Sam Bałagow wielokrotnie podkreślał, że stara się, aby jego postaci nie były motywowane przez jakąś formę pożądania seksualnego, lecz przez ludzkie, łamiące serce uczucie samotności.



Il. 2. Ikona *Matka Boża Eleusa*. Maryja (w błękitnej szacie) trzyma w ramionach młodzieńczego Chrystusa (złota szata) i pochyla głowę, aby przytulić swój policzek do policzka syna

kukrotnie znajduje się pomiędzy dwoma zbliżonymi ku sobie ciałami – ona jednak nie może uczestniczyć w ich intymności. Oczywiście, nie bez znaczenia dla jej samopoczucia jest świadomość, że jej związek (uznany za „plemienną zdradę”[18]) nigdy nie zostanie sformalizowany i nie zyska akceptacji ze strony rodziny.

Postać Zalima (Kabardyjczyka) – ukochanego bohatera – pojawia się na ekranie po chwili. Młodzi spotykają się potajemnie, skąpani w kolorach chłodnego błękitu. Witają się po kabardyjsku. W ich relacji wyczuwa się walkę o dominację, a nawet przejawy przemocy. Zalim[19] i Ila[20] to silne osobowości, naznaczone przez rzeczywistość obowiązkiem nieustannej walki. Po krótkim, choć intensywnym spotkaniu Ila wraca do domu (w kadrze widać odjeżdżający czerwony[21] samochód). Za bramą spotyka roztrzęsioną matkę, która przekazuje jej tragiczną wiadomość – Dawid i Lea zostali porwani[22], a sprawy żądają okupu. W celu uzyskania pieniędzy rodzina odsprzedaje swój warsztat samochodowy. Ila kolejny raz czuje się pominięta, ucieka zatem na stację benzynową, w której pracuje Zalim. Chłopak ostrzega, że niedługo przyjadą jego znajomi: „Słuchaj, jakby ktoś pytał, to j e s t e s K a b a r d y j k ą, ale nie mówisz po kabardyńsku”. Sekwencja spotkania to jeden z najważniejszych momentów filmu – nie tylko w aspekcie wizualnym (féeria symbolicznie zastosowanych kolorów[23]), czy fabularnym (nakreślenie światopoglądowych konfliktów postaci), ale i polityczno-historycznym.

To właśnie w tej sekwencji pojawi się kontrowersyjne nagranie, z którego Bałagow będzie musiał się wielokrotnie tłumaczyć. Widoczny dotychczas na ekranie telewizora teledysk znika, a wśród szumiących pikseli pojawia się materiał przedstawiający zabójstwo rosyjskich żołnierzy przez czeczeńskich partyzantów. Odurzeni alkoholem i narkotykami bohaterowie w ciszy przysłuchują się słowom morderców i ofiar, momentami zasłaniając oczy. Na stację niespodziewanie przybywają

[18] Żydzi i Kabardyjczyki to dwa bardzo różniące się plemiona, których pojednanie się aktem małżeństwa jest niemożliwe.

[19] *Zulm* to arabskie słowo używane zamiennie w odniesieniu do okrucieństwa lub niesprawiedliwych aktów wyzysku, opresji i wykroczeń, w których osoba albo pozbawia innych praw, albo nie wypełnia swoich obowiązków wobec nich. Osoba popełniająca *zulm* nazywa się *zaalim*.

[20] Ila to hebrajskie kobiece imię oznaczające drzewo (dokładnie dąb). To żeński wariant męskiego imienia Ilan, który w języku arabskim wyraża dobrą osobę (napięcie ze znaczeniem imienia Zalima). Hebrajskie określenie dębu pochodzi od słowa opatrność, która jest atrybutem Boga (związana z Jego zdolnością do patrzenia przed siebie).

[21] Kolor auta, jak i kartki z zapisanym numerem telefonu, jest niezwykle ważny. Czerwień w *Bliskości* symbolizuje przemoc i krzywdę. To barwa porywaczy, krwi, pokoju, w którym zgwalci Ilanę partner, a także samego Zalima (zasłony na stacji benzynowej, w której pracuje, są właśnie tego koloru).

[22] Tajemniczość sceny, jak i stan wewnętrzny obu kobiet oddaje wykorzystana przez Bałagowa muzyka – to wycie trąb i męski, chórny śpiew. Warstwa muzyczna filmów tego reżysera jest niezwykle oszczędna, jednak jej punktowość połączona z precyzją wyrazu tworzy niebanalną sferę audialną.

[23] Pojawiają się między innymi czerwone elementy, do tej pory związane z porywaczami, a więc wrogami. Zastosowanie tej barwy/symbolu, stawia ukochanego Ilany w pozycji oprawcy, potencjalnego zagrożenia.

rodzice bohaterki i siłą zawożą ją do domu. Ta w pijackich omamach mówi do matki (której twarz na skutek świetlnego odbłasku przybiera czerwony kolor): „Ładny ten mój nart, no nie? Od razu widać, że najlepszy z całego plemienia”. Następnie oświadcza, że powinna udać się na komendę policji, bo „wtedy twój Dawidek by już ziemię gryzł, a ja bym została jedynaczką. Pięknie by się nam wtedy żyło, no nie?”.

Mimo buntowniczego charakteru tej wypowiedzi los Ilany zdaje się już przesądzony. Rodzice Rify (kolegi Ilany) zdecydowali się wspomóc rodzinę finansowo pod warunkiem uskutecznienia zaślubin młodych. Informację o zaaranżowanym małżeństwie przekazuje Ilanie matka. Scena to symboliczna: córka wyciera włosy niebieskim ręcznikiem, natomiast Dina ubrana jest w czerwony golf<sup>[24]</sup>. Bohaterka ponownie ucieka do ukochanego i bez słowa zaprowadza go do wypełnionego czerwonym światłem pomieszczenia. W krwistej ciemności dochodzi do pierwszego stosunku kochanków, który niespodziewanie przemienia się w gwałt. Zdaje się, że to ofiara, którą za własną wolność zdecydowała się złożyć Ilana. Nie chcąc wypełnić planu rodziców, płaci zniewoleniem i upokorzeniem ze strony jedynej osoby, której do tej pory ufała. Jej rodzice natomiast przygotowują się do przyjęcia przyszłego zięcia. Do zawarcia małżeństwa oczywiście nie dochodzi – Ila odrzuca oświadczyzny Rify, rzucając na stół ubrudzone dziewiczą krwią majtki. Swój występ kieruje tylko do jednej osoby – matki, z którą przez całą sekwencję utrzymuje kontakt wzrokowy. Zawstydzona kobieta chowa bieliznę córki, sama ponosząc swoistą ofiarę – jest w stanie znieść każde upokorzenie w celu odzyskania syna. Rodzice Rify odchodzą zniesmaczeni, pozostawiając synowi podjęcie trudnej decyzji w sprawie „funduszu małżeńskiego”.

Otrzymane od niedoszłego męża pieniądze zanoszą porywaczom Ilana. Spotkanie – mimo że kluczowe dla gatunkowego rodowodu filmu – zrealizowano w powolnym rytmie, akcent z wartkiej akcji przenosząc w warstwę symboliczną. Bałagow ponownie zderza w kadrze dwa kolory: zimny błękit Ilany i czerwień przestępców. Ważny w kwestii rozterek bohaterki jest fakt, że porywacze mówią językiem Zalima, są Kabardyjczykami. To niewątpliwie zwiłokrotnia jej poczucie winy

[24] Tak szczegółowe rozpięcie kolorystyki ubrań bohaterek nie jest bezzasadne. Odnosi się bezpośrednio do symboliki prawosławnych ikon, gdzie strój Matki Bożej i Chrystusa odpowiadał użytym przez Bałagowa barwom [il. 6]. „Czerwień i błękit symbolizują miłosierdzie i prawdę, piękno i dobro, ziemię i niebo. Przez te kolory wyraża się tajemnicę



Il. 3. Ilana zatrzaśnięta w kadrze między dwoma ciałami – Dawida i jego narzeczonej, Lei



Il. 4. Ilana i Zalim palą papierosa skąpani w błękitcie

Wcielenia Boga: czerwień symbolizuje ziemską, ludzką naturę, krew, życie, męczeństwo, cierpienie, ale jest to zarazem kolor królewski (purpura); błękit wyraża zasadę Boską, niebo, nieosiągalność tajemnicy, głębię objawienia”; I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 35.



Il. 5. Ilana otoczona dwoma kluczowymi dla filmu kolorami – żółtym i błękitnym



Il. 6. Ikona typu Hodegetria

(kocha przedstawiciela plemienia, które skrzywdziło jej brata).

Emocje bohaterki wyrażają pulsujące neony i dźwięki zabawy, na którą zmierza wraz z Zalimem. W tej sekwencji dominuje kluczowy dla *Bliskości* (poza niebieskim i żółtym [il. 5]) duet barwny, czyli czerwień i niebieski. Z tej kombinacji mógłby powstać fiolet, w teorii filmowego koloru zapowiedź śmierci[25]. Jednak twórca pozostawia go w domyśle, nie odrywa się od materialności swej bohaterki. Zagrożenie stratą, które nieustannie ją prześladowuje, nigdy się

nie urzeczywistnia (żaden z bohaterów nie umiera). Ilanie życie odbierane jest stopniowo, jej ból nigdy nie jest oczywisty. W trakcie zabawy widzimy jej dziki i samotny taniec, w którym to kurczowo obejmuje samą siebie. Na jej ciało w stroboskopowym rytmie nakładają się wspomniane kolory, które ponownie odsyłają nas do symboliki rosyjskiej ikony. Przynależne są one przede wszystkim Maryi i Jezusowi, wspólnie bowiem tworzą harmonię między tym, co ziemskie, i tym, co niebiańskie. Jednak w ikonografii te kolory zawsze będą oddzielone, nie złane – co jasno podkreśla rozdzielenie sfery ziemskiej od sfery niebiańskiej. Podobnie Ilana żyje w świecie podzielonym na prawo ziemskie (plemienność) oraz prawo duchowe (zakazana miłość). Bohaterka – jako reprezentantka koloru niebieskiego – przynależy zatem do „nie tego świata” (bezsukutecznie walczy o ideały nieobecne w rozdartej społeczności).

Po imprezie okazuje się, że Ilana straciła głos (swoista mutacja, czyli symbol ponownego dojrzewania). Podejmuje decyzję o opuszczeniu Nalczyka wraz z rodzicami. W momencie wyjazdu ubrana jest w czarną bluzę z błękitnymi elementami (znak odcięcia się od Zalima i przejścia w stan „miłosnej żałoby”). Mimo wszystko wydaje się oswobodzona i gotowa, aby zacząć życie od nowa. W trakcie jednego z przystanków rodzina rozpala ognisko i je wspólnie posilek. Matka patrzy na Ilanę z nieoczekiwanym ciepłem, a nawet zachwytem. Czyżby po „stracie” Dawida postanowiła powrócić do swego pierwszego dziecka? Znając dotychczasowe strategie Bałagowa, trudno uwierzyć w tę obietnicę happy endu[26]. Ila ucieka w las, jednak Adina odnajduje ją i pieścizotliwie nakłada na ramiona żółtą kurtkę brata[27] [il. 7]. Nie jest to odruch bezinteresowny – dziewczyna ma zostać jej „nowym Dawidem”. Zamrożona w tej pozycji Ila mówi: „Mamo. Już nie masz kogo kochać”. Adina chowa twarz w jej ramionach

[25] „[...] fiolet jest kolorem budzącym skojarzenia ze światem pozazmysłowym. Wysłała sygnał, który mówi, że ktoś lub coś przejdzie transformację”; P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2016, s. 201.

[26] Dodatkowo reżyser ponownie ramuje Ilę między dwoma okazującymi sobie bliskość ludźmi [il. 8].

[27] Próba zmiany dotychczasowej kolorystyki córki na bliższą rodzinnej (żółcie, pomarańcze, czerwień, czyli barwy ciepłe).





Il. 7. Matka nakłada na ramiona córki kurtkę ukochanego syna



Il. 8. Ilana ponownie zatrzaśnięta w kadrze przez dwa ciała – tym razem swoich rodziców

i przytula córkę jeszcze mocniej. Ten niekomfortowy, sztuczny gest nie ma nic wspólnego ze szczerą bliskością.

Barwy w przypadku *Bliskości* tworzą dodatkowy rdzeń narracyjny, podpowiadają tropy i naznaczają przynależności konkretnych bohaterów. Kolory-klucze w tym filmie to zieleń, żółć/pomarańczowy, czerwień i głęboki niebieski. Rodzice Ily zazwyczaj portretowani są w odcieniach barwy pomarańczowej: matka zapięta jest pod szyję w obcisłe kostiumy, przywodzące na myśl rycerską zbroję, ojciec natomiast nosi grube swetry (dopełnia to jego wrażliwość i ugodowość). David, brat Ily, w pierwszych sekwencjach filmu również nosi ubrania w kolorze domowego ogniska. Jednak na rzecz rozpoczęcia nowego etapu życia – jakim jest narzeczeństwo z Leą – przybiera „jej barwę” – soczystą zieleń [il. 9]. Inaczej dzieje się w przypadku Ilany, której kolorystyczna odrębność realizowana jest konsekwentnie przez cały film. Wizualnie nie przynależy do swojej rodziny, gdyż ubiera się w kolory chłodnego błękitu[28]. Natomiast założona na rzecz uroczystości zaręczynowej sukienka (z elementami brudnego pomarańczowego) [il. 11] szybko zostaje przez dziewczynę zrzucana. Kolor Ilany nawiązuje do średniowiecznej symboliki ciemnego błękitu, charakteryzującej barbarzyńców – Obcych, zagrażających cywilizacji europejskiej. Ila jest zatem „dzikuską” w swym żydowskim domu, co podkreśla wykonany – na oczach zniesmaczonej matki – charakterystyczny gest [il. 10]. I właśnie ten kolor to pozawerbalny most łączący ją z ukochanym Zalimem, Kabardyjczykiem. Ila, nosząc jego kolory – symbole barbarzyństwa i przemocy – staje się również seman-



Il. 9. Dwa kolory narzeczonych – ona w zieleni, on w barwie pomarańczowej

[28] „Naturalnie, wszystkie jesienne, ciepłe czerwienie – palona czerwień, ceglana czerwień i (oczywiście) czerwień jabłek – oznaczają dom, co stwarza doskonale wypracowane poczucie miejsca. Ale poszukaj

ważnie błękitów. Są prawie ukryte, ledwo uchwytnie, ale zamykają nasze emocje, na to, co naprawdę się dzieje” [P. Bellantoni, op.cit., s. 109].



Il. 10. Ilana na oczach matki wykonuje buntowniczy gest



Il. 11. Matka przekonuje córkę do kobiecych ubrań

tycznie ciężka jak on. To zatem bohaterka niejednoznaczna – z jednej strony ofiara, która walczy o swą niezależność, z drugiej tyranka czyniąca wokół siebie spustoszenie.

### *Wysoka dziewczyna* (2019)[29]

W wywiadach Kantemir Bałagow wielokrotnie przyznawał, że przed rozpoczęciem realizacji *Wysokiej dziewczyny* niewiele wiedział o II wojnie światowej. Dopiero kontakt z reportażem Swietłany Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* uświadomił mu skalę popełnionego zła. W szczególności zafascynował go aspekt psychologicznej, jak i biologicznej zmiany, przez którą przechodziły żyjące na froncie żołnierki[30]. *Wysoka dziewczyna* nie wpisuje się jednak w nurt pseudoheroicznego kina, fetyszyzującego ideę „ofiary za ojczyznę”[31]. Reżyserowi daleko do obrazów gloryfikujących mit narodu wybranego, a sam temat staje się okazją do „regenderyzacji” wojennej historii[32]. To nowość, gdyż obraz „męskiej wojny” kreowany był już od czasów Homera[33]! W *Iliadzie* to przecież mężczyźni

[29] Tytuł odnosi się do głównej bohaterki filmu, Iji, która jest niezwykle wysoką kobietą. Efekt ten uzyskano na planie za pomocą specjalnych koturnów, które musiała nosić odtwórczyni roli, Viktoria Miroshnichenko. Dodały one sztywności jej chodowi, przez co stała się dość „drewnianą postacią”, a sama aktorka wspomina, że wielokrotnie walczyła o utrzymanie równowagi. Pomysł ten w ciekawy sposób odzwierciedla emocjonalną chwiejność i życiową niestabilność Iji. Mimo że efekt został uzyskany w dosłowny sposób, nie jest pretensjonalny – bohaterka zmienia się przez to w żywą metaforę.

[30] „Człowiek, istota biologiczna, która może generować życie, wychodzi na wojnę i zostaje całkowicie otoczona przez śmierć. Jak można po tym żyć w czasie pokoju? To pytanie wstrząsnęło mną do głębi”; G. Freidin, *Beanpole. Conversation with Kantemir Bałagov*, <<https://thenoiseoftime.blogspot.com/2019/09/>

[beanpole-conversation-with-kantemir.html](https://thenoiseoftime.blogspot.com/2019/09/beanpole-conversation-with-kantemir.html)>, dostęp: 13.05.2020.

[31] Co ciekawe, w języku rosyjskim kolorem, który ma najbardziej pozytywne konotacje, jest czerwony. Słowo *czerwony* w języku rosyjskim ma takie same korzenie jak słowo *piękny*. Zatem czerwień krwi, idąc tym lingwistycznym tropem, może w języku rosyjskim być powiązana z odczuciem piękna.

[32] „Było już wiele wojen – małe i duże, znane i nieznane. A jeszcze więcej o nich napisano. Tyle że... Pisali mężczyźni i o mężczyznach – to było od razu jasne. Wszystko, co wiemy o wojnie, powiedział nam «męski głos». Wszyscy tkwimy w niewoli «męskich» wyobrażeń i «męskich» doznań wojennych. «Męskich» słów. Kobiety milczą”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 9.

[33] W tym miejscu warto zadać pytanie o płęć wojny: „W znanej piosence żołnierskiej wojna porówna-

przelewali krew, ryzykowali życie, przez co – w opinii historiografów – zasługiwali na wieczną chwałę. Tak też narodziła się koncepcja gratyfikacji męstwa kobietą, bowiem poza laurem zwycięstwa żołnierz otrzymywał nagrodę w postaci nałożnicy. To podstawa całej wojennej mitologii: „Męska krew rozlana na polu bitwy jest łatwo akceptowana, sugeruje bowiem pozytywne wartości, takie jak heroizm, odwaga, poświęcenie dla ojczyzny, natomiast krew, która wydostaje się z organizmu kobiety, jest zazwyczaj napiętnowana, traktowana jak krew przelana bezużytecznie. W patriarchalnym i mizoginistycznym społeczeństwie kobieca krew budzi strach, odrazę i uważana jest za symbol nieczystości” [34].

W przypadku *Wysokiej dziewczyny* „bezużyteczność” kobiecej krwi (krwawienie z nosa) uwydatniona zostaje przez konfrontację z obrazami zgonów i kalectwa żołnierzy. Sam reportaż Aleksijewicz silnie nacechowany jest dwuznacznością krwi – z jednej strony to oczywiste wspomnienie doświadczeń wojny, z drugiej niemożność akceptacji koloru czerwonego w okresie powojennym. Przybiera to niewątpliwie znamiona obsesji [35]. Bałagow jednak nie boi się kobiecej krwi. Wyjmuje historię z dotychczasowych ram, łamiąc męskocentryczną formułę narracji wojennej. I choć akcja filmu przypada na okres powojenny, realia życia człowieka wykończonego nieustannym strachem i głodem oddane zostały bez fałszywej estetyzacji. Nie bez powodu oryginalny tytuł filmu brzmi *Dylda* – to osoba pozbawiona wdzięku, zdezorientowana i zagubiona w przestrzeni: „Chciałem przedstawić konsekwencje wojny poprzez fizyczność postaci. Ciała, a szczególnie oczy i twarze [36] stały się istotniejsze niż zniszczone budynki” [37]. Somatyczność w dziele Rosjanina stanowi obiekt intensywnej obserwacji. Ciało nie jest jednak zakładnikiem określonych konwencji przedstawieniowych, lecz zostaje usytuowane w silnym wobec nich sporze: „Nie jest zatem przeźroczyste, eleganckie, stanowiące pas transmisyjny odpowiednich dla fabuły lub gatunku czynów i emocji” [38]. W wywiadach reżyser wielokrotnie przywoływał poruszające go fragmenty frontowych pamiętników: „Na wojnie masz jeden cel. Przeżyć. A potem musisz przetrwać”. Bałagow dodawał: „Jest to o wiele trudniejsze niż

na jest do kobiety, za którą «idą chłopcy malowani». Skądinąd w kulturze zachodniej kobieta jest najpierw przyczyną, a dopiero później ofiarą wojny (przypomnijmy Helenę Trojańską)”; P. Cembrzyńska, *Wojenne spektakle gwałtu*, „Dyskurs” 2014, nr 17, s. 127.

[34] A.F. de Carlo, *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2, s. 128.

[35] „Uszyłam sobie bluzkę z czerwonego materiału. Następnego dnia na rękach wyszły mi jakieś plamy. Bąble. Ani czerwonego kretonu, ani czerwonych

kwiatów – róż ani goździków – mój organizm nie przyjmował. Nic czerwonego, nic w kolorze krwi”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 337.

[36] „Reżyserzy, w których twórczości bardzo ważną jest twarz, wydają się równie pochłonięci tematem cierpienia. Czy to dlatego, że zbliżenie, które w swej najpowszechniejszej postaci wyodrębnia właśnie twarz, powoduje izolację tak samo, jak cierpienie?”; P. Coates, *Twarze i „twarzowość”*, tłum. Z. Ziemann, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 26.

[37] G. Freidin, op.cit.

[38] K. Ziewiec, *Urwane opowieści*, „Czas Kultury” 2013, nr 5, s. 137.

znajdowanie się w środku konfliktu”[39]. Niestety, młodość i dorastanie autorek czytanych przez reżysera dzienników zbiegły się z okrucieństwem frontu i choć żołnierki całe życie mają jeszcze przed sobą, nie potrafią optymistycznie myśleć o przyszłości. Jedna z bohaterek reportażu Aleksijewicz wyznaje: „Poszliśmy na wojnę, mając lat osiemnaście, dwadzieścia, a wracałyśmy, mając dwadzieścia parę. Najpierw radość, a potem strach: co będziemy robić w cywilu? Wszystko, co znamy, jest związane z wojną, wojna to wszystko, co umiemy”[40].

Również wybór pory roku – jesieni – jako tła dla filmowej opowieści nie był przypadkowy. To symboliczne nawiązanie zarówno do umierania natury, jak i występującej naturalnie palety barw. W *Wysokiej dziewczynie* większość wnętrza oraz kostiumów utrzymana jest bowiem w kolorystyce od krwistej czerwieni po przygaszoną ochrę. Bałagow nie próbuje wiernie odtworzyć kolorystyki „tamtego” Leningradu. Stara się natomiast uchwycić uczucia i emocje swoich bohaterek[41] – to efek-

tywniejsza metoda filmowego przekazu. Reżyser dobór kolorów tłumaczył zamiarem wizualizacji „rdzy życia”, która pokryła powracających z frontu młodych ludzi, zamieniając ich przedwcześnie w starców. Nie tylko ich psychika jest chora – umierające są również ciała. Dotyczy to między innymi tytułowej bohaterki, która na skutek obrażeń głowy dość często „zawiesza się”, a wraz z nią zamiera obraz filmowy. W takich momentach Ija[42] nie słyszy świata zewnętrznego



Il. 12. Ija w pralni szpitalnej skąpanej w kolorach żółci i pomarańczy

(toteż wycisza się dźwięk diegetyczny), patrzy pustym wzrokiem, a jej głowa drga na długiej szyi. Dziewczynę poznajemy w dusznej pralni szpitalnej, skąpanej w kolorach żółci i pomarańczy [il. 12].

Podobnie jak w *Bliskości*, kolory w tym filmie odgrywają niezwykle ważną rolę. Wnętrza szpitala są pomarańczowo-rdzawe, komunałka[43] natomiast skąpana jest w kolorach krzykliwej zieleni[44].

[39] G. Freidin, op.cit.

[40] S. Aleksijewicz, op.cit., s. 139–140.

[41] „Te młode dziewczyny miały wrażliwość i spstrzegawczość, które pozwoliły im nie tylko uchwycić, lecz także w plastyczny sposób opisać, co przeżyły. Co ciekawe, w czasach emocjonalnego spustoszenia i dewastacji dostrzegały one pełną paletę barw otaczającego świata, włącznie z ciepłymi kolorami. Ten dziwny, tajemniczy, niepojęty kontrast – to on mnie zafascynował”; M. Demski, *Kobieta na wojnie. Rozmowa z Kantemirem Bałagowem*, <<https://przekroj.pl/kultura/kobieta-na-wojnie-rozmowa-z-kantemirem-balagowem-mateusz-de>>, dostęp: 16.05.2020.

[42] Imię pochodzi ze starożytnej greki, gdzie oznacza „fioletowy”. Kierując się teorią filmowego koloru, Ija symbolizować może aseksualność, iluzoryczność bądź fantastyczność. Jednak fiolet to przede wszystkim kolor pozacieśny, związany silnie ze śmiercią

(spowodowanie śmierci Paszki, jak i niemożność utrzymania ciąży). „Kiedy fiolet pojawia się na ekranie, niekoniecznie ktoś, ale coś może zginąć lub zostać utracone. To może być miłość, młodość, marzenie lub złudzenie”; P. Bellantoni, op.cit., s. 201.

[43] Mieszkanie wielorodzinne z dokwaterowanymi na mocy decyzji lokalnych władz lokatorami, gdzie całe kilkupokoleniowe rodziny miały do dyspozycji tylko jeden pokój i były wystawione na widok publiczny obcych ludzi.

[44] „Zieleń to właściwie dychotomiczny kolor. To kolor zielonych warzyw i zepsutego mięsa. Natomiast dzięki pozytywnym skojarzeniom w królestwie flory zielony może zostać użyty jako potężne narzędzie ironii. [...] zieleń to kolor, który dostarcza wizualnego kontekstu, w ramach którego historia nabiera pełniejszego, emocjonalnego znaczenia”; P. Bellantoni, op.cit., s. 166.

Tropy interpretacyjne są jasne – w pierwszej lokalizacji nie ma miejsca na życie. Połowe łóżka to punkt spoczynku okaleczonych żołnierzy, którzy umierają w bólach, nie doczekawszy upragnionej wolności. Natomiast w komunalnym mieszkaniu – choć pozbawionym rodzinnego ducha i intymności – bohaterowie starają się wskrzeszać w sobie życie. To również w jednym z pokoi Ija wychowuje małego Paskę[45], syna frontowej przyjaciółki, Maszy. Kobieta czasami zabiera chłopca do szpitala, gdzie opiekują się nim tamtejsi pacjenci. Ich ulubioną zabawą są kalambury – jednak Paszka nigdy nie może zgadnąć pokaziwanych zwierząt. Tak dzieje się w przypadku odgrywania psa: „A gdzie miał widzieć psa? Tu już wszystkie zjedli!”[46] [il. 13]. Nieszczęśliwa śmierć chłopca (zostaje zaduszony przez Iję w trakcie jednego z jej ataków) zbiega się z nieoczekiwanym powrotem Maszy[47]. Tyczka (przydomek Iji) początkowo nie chce jej wpuścić do mieszkania (nie potrafi poinformować kobiety o śmierci jej syna). Masza sama odkrywa prawdę, jednak nie rozpacza na wieść o stracie. Chce natomiast iść z Iją na tańce i nadrobić stracony czas. W drodze spotykają dwóch młodzieńców – jeden z nich komentuje niepocholebnie Maszę: „O, frontowa. Taka to oddaje się za jedzenie. Rozepniesz spodnie – wszystko zrobi, nie trzeba jej brać do kina! [...] Mam nadzieję, że się podmyła”[48]. Dziewczyny zostają zaproszone do auta, nieznajomi częstują je wódką i słodkościami. Masza pozbywa się Iji, aranżując jej spacer, sama zaś zostaje z nieśmiałym Saszą. Dochodzi między nimi do nieudolnego zbliżenia, które ostatecznie przerywa przerażona Ija. Masza próbuje wytłumaczyć Tyczce sens tego zdarzenia: „Mnie to było potrzebne. Żeby kogoś w sobie poczuć. Chcę mieć dziecko. Mieć kogo się trzymać”. Ija nie jest w stanie zrozumieć motywacji przyjaciółki.

Jednak w trakcie badania lekarskiego (spowodowanego omdleniem Maszy), ordynator odkrywa przed bohaterką znaczenie blizny znajdującej się na jej brzuchu: „Nie powiedzieli wam, jaka to była operacja?



Il. 13. Paszka stoi przed tłumem pacjentów-żołnierzy

[45] Wygląd, jak i ubiór chłopca przypominają ikonograficzny wizerunek Emmanuela [il. 14 i 15].

[46] „Wyżywienie było, wie pani, jak to w czasie blokady, ale w sumie dało się wytrzymać. Po pierwsze i najważniejsze, byliśmy młode, a po drugie – miałyśmy przed oczyma samych mieszkańców Leningradu. Myśmy jednak miały coś tam zapewnione, było wyżywienie, choćby i minimalne, a tam ludzie po prostu szli i padali z głodu. Szli i idąc, umierali. Do nas przychodziły dzieci z miasta, a myśmy je z tych swoich skąpych przydziałów dokarmiały. To były nie dzieci, ale jacyś mali staruszkowie. Mumie. Opowiadały o blokadowym menu, jeśli tak w ogóle można powiedzieć: zupa ze skórzanych pasów albo nowych butów, galareta z kleju stolarskiego, placki z musztar-

dy... W mieście zjedzono wszystkie psy i koty. Zniknęły wróble, sroki. Łapano nawet szczury i myszy, żeby coś zjeść...”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 123.

[47] W języku rosyjskim Masza jest zdrobnieniem Marii. Tradycja mówi, że pierwszy Masza został nazwany na cześć zmarłego mężczyzny o imieniu Mosze (Mojżesz).

[48] „Jak powitała nas ojczyzna? Nie mogę o tym bez szloch... Czterdzieści lat minęło, a policzki płoną jeszcze na myśl o tym. Mężczyźni milczeli, ale kobiety... Wołały do nas: «Wiemy, coście tam wyrabiały! Młodymi p... kusiłyście naszych chłopów. Frontowe k... Suki wojskowe...». Na wszelkie sposoby nam ubliżały... Słowniki rosyjski jest bogaty...”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 272.



Il. 14. Paszka w czerwonym swetrze



Il. 15. Ikona typu Emmanuel przedstawiająca Chrystusa w wieku dziecięcym

[49] „Dzieci stają się towarem pośród ruin – pustą kartą, nowym początkiem – jedyną rzeczą, której nie zepsuło doświadczenie wojny”; F. Karmanov, *Beanpole*, „CINEASTE” 2020, nr 3, s. 56. Warto zauważyć, że poród był projektem finansowanym przez państwo, dającym szansę na ponowne – społeczne i kulturalne – odrodzenie kraju. Obowiązek ten spoczywał jednak w przeważającej mierze na barkach kobiet. W scenie rozmowy Tyczki z pielęgniarką (dotyczącej płodności bohaterki) tuż za kobietami na ścianie widzimy plakat propagandowy. To rzadki moment w filmie, gdy państwowa propaganda jest tak czytelna dla widza. Plakat głosi: „Dzieci są naszą przyszłością – nie pozbądź się radości z porodu”. Państwowy projekt zaludnienia narodu „za wszelką cenę”, znajduje odzwierciedlenie w niesłabnącym pragnieniu Maszy, aby ponownie zająć w ciąży.

[50] „W kulturze rosyjskiej patronami wędrowców byli Archanioł Michał i najbardziej popularny ruski i rosyjski święty – Mikołaj. Obaj byli strażnikami

Nie macie już czym stworzyć nowego życia. Przecież wiecie”. I choć gabinet lekarza jest zielony – co w sensie symbolicznym dawałoby nadzieję – diagnoza jest bezlitosna[49]. Równie intensywną sceną jest rozmowa Nikołaja (wspomnianego ordynatora) z rannym żołnierzem, Stiepanem, który mimo perspektywy rychłego powrotu do domu, prosi, aby „wypisać go z życia”: „Zrozum doktorze, mam dwie córki. To ja powinienem być ich ojcem... A nie odwrotnie”. Nikołaj[50] odbiera mu życie „poprzez” Iję – przekazuje bohaterce strzykawkę, którą ta nakłuwa szyję Stiepana. Całej scenie przyglądała się z ukrycia Masza, dla której jest to jednoznaczny dowód na „gotowość” Iji. Skoro jest w stanie z zimną krwią zabić, może również spłodzić nowe życie. Do realizacji swojego planu Masza angażuje również Nikołaja (ten w obliczu postawionych zarzutów nie znajduje dla siebie alternatywy)[51]. Masza – na prośbę Iji – uczestniczy w zapłodnieniu, pozwalając Tyczce wtulić się w siebie. Nikołaj dołącza się po chwili.

Sens zdrady, której dopuszcza się na przyjaciółce Masza, ponownie podpowiada Bałagow poprzez kolor – włosy Maszy są krwście rude: „Pod wieloma względami zła czerwień jest dla wrażliwości średniowiecznej związana z Judaszem, zdrańskim apostołem z rudymi włosami, którego zdrada stała się przyczyną przelania krwi Chrystusa”[52]. Zdrada od dawna ma swój kolor, który jest mieszanką złej czerwieni i chorobliwej żółci: „W rudości średniowiecznej jest zawsze więcej czerwieni niż żółci, a czerwień ta nie ma blasku szkarłatu, lecz przeciwnie jest matowa i zgaszona jak płomień piekła, które palą,

bram raju i przewodnikami dusz po zaświatach. Szczególnie ciekawa w tym względzie jest kulturowa funkcja św. Mikołaja, który w ruskiej i rosyjskiej tradycji nie tylko dzierży klucze do nieba i jest strażnikiem raju (jak św. Piotr w katolicyzmie), ale także pełni funkcję *psychopompos*. To on bowiem, i to nie tylko na Rusi, ale także w wielu innych tradycjach słowiańskich [...] lokowany jest zwykle w przestrzeni liminalnej – pomiędzy światem ziemskim i zaświatami. To szczególne umiejscowienie sprawia, że jest on uznawany za pośrednika pomiędzy ludźmi a Bogiem”; E. Przybył-Sadowska, J. Sadowski, D. Urbanek, op.cit., s. 69–70. W takiej interpretacji filmowy Nikołaj (poprzez Iję) „prowadzi” zmęczonych życiem i fizycznie kalekich żołnierzy ku śmierci (za ich prośbą).

[51] Masza nakazała bowiem Tyczce napisać na Nikołaja zawiadomienie do NKWD o wielokrotnie przeprowadzanych „zabójstwach” żołnierzy Armii Rosyjskiej.

[52] M. Pastoureau, op.cit., s. 228.

nie dając światła” [53]. Konfrontując biblijne odniesienie z relacją Iji i Maszy, można stwierdzić, że kobiety (od momentu powrotu przyjaciółki z frontu) nieustannie trwają w zawieszaniu zdradzieckiego pocałunku Judasza [il. 16]. Apostoł przecież w chwili największej zdrady okazał Nauczycielowi niezwykłą bliskość i uczucie. Podobnie zachowuje się Masza – zapewniając Iję o swej dozgonnej przyjaźni i trosce, wykorzystuje jej naiwność oraz trawiące bohaterkę wyrzuty sumienia.

Jak się okazuje, Iji nie udaje się zająć w ciążę. Ta informacja skonstrastowana zostaje z ujęciem malowanej na zielono ściany (wcześniej rdzawej, odrapanej, z odchodzącym tynkiem i tapetą) [il. 18]. Pełna nadziei zieleni ścian dopełniona zostaje kolorem sukienki, którą Masza otrzymuje od sąsiadki, krawcowej [54]. Dla dziewczyny niewątpliwie zaczyna się nowy okres życia. Porzuca pomarańcze, rdzę i czerwień na rzecz soczystej zieleni. Swoje dawne barwy przekazuje Iji [il. 17], która od tej pory zapadać się będzie w powolną śmierć. Mimo że czerwień to symbol erotyki, namiętności i zmysłowości, w jej przypadku kojarzyć się będzie z męczeństwem [55] i krwią (nieustannie zawiadamiającą o braku ciąży). Nowy etap życia przypieczętować ma zapoznanie się Maszy z rodziną ukochanego – Saszy. Matką narzeczonego okazuje się dyrektorka szpitala – to wyniosła i wpływowa kobieta. Podczas spotkania zadawane są Maszy pytania zarówno o edukację, jak i miejsce pracy. Bohaterka przyznaje, że w czasie bojowym „nie było okazji ułożyć sobie życia” (w tym momencie zaczyna krwawić z nosa). Matka Saszy dodaje: „Była żoną polową [56]. Tak to się nazywa. Czyli nie uczestniczyła bezpośrednio w działaniach bojowych, tylko służyła na tyłach w oddziałach pomocniczych. W czasie wojny tego też potrzeba. Nie tylko na froncie byli bohaterowie”. Luba pyta o dzieci, Masza przyznaje, że jest bezpłodna: „Robiłam skrobankę za skrobanką” [57]. Zapewnia jednak,



Il. 16. Ikona przedstawiająca pocałunek Judasza

[53] Ibidem, s. 219.

[54] „Sukienki stają się w ich opowieściach czymś więcej niż kawałkiem materiału, częścią garderoby – są pamiątką dawnego życia oraz symboliczną reprezentacją kobiecości w jej delikatnej, estetycznej odsłonie”; B. Waligórska-Olejniczak, *O mitach i obrazach kobiecości w prozie Swietłany Aleksijewicz*, „Porównania” 2017, t. 20, s. 103.

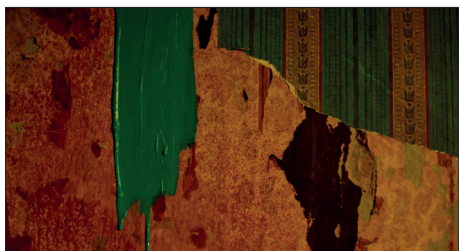
[55] Czerwień w ikonografii wschodniej ma szerokie spektrum znaczeń – od życiodajnej energii i miłości, po związek z kolorytem krwi, czyli symbolem męki i ofiary Jezusa Chrystusa. To właśnie męczennicy przedstawiani są na ikonach w czerwonych szatach (barwa ta zapowiadała również ich zmartwychwstanie – męczennicy oddawali życie za wiarę, podobnie jak uczynił to sam Chrystus).

[56] „Pyta pani o miłość? Nie boję się powiedzieć prawdy... Byłam, jak to mówiono, p.o. żony – pełniąca obowiązki. Taka wojenna żona. Druga. Nieformalna. [...] Poszłam do jego ziemianki po kilku miesiącach. Gdzie się miałam podziąć? Sami mężczyźni dookoła – i to już lepiej żyć z jednym niż obawiać się wszystkich. Nie tak straszna była sama walka, jak to, co po niej, zwłaszcza wtedy, gdy odsyłano nas na przeformowanie się. Pod ogniem to do mnie wołali: «Siostrzyczko! Siostrzyczko!», a po walce każdy na mnie dybał...”; S. Aleksijewicz, op.cit., s. 259–260.

[57] „Gwałty rzeczywiście długo uznawano za prywatny problem kobiet i tylko nieliczni badacze i nieliczne ofiary odważyli się po wojnie przerwać milczenie, pisząc o pandemii chorób wenerycznych, dzieciach poczętych w wyniku gwałtu i ciążach zakończonych aborcją”; P. Cembrzyńska, op.cit., s. 135.



Il. 17. Ija w czerwonym swetrze przedstawiona na tle zielono-rdzawej ściany



Il. 18. Ściana w mieszkaniu Iji i Maszy zamalowywana na zielono

że przyjaciółka z frontu urodzi im dziecko, już jest w ciąży. Wie jednak, że to kłamstwo. Po powrocie do komunałki Ija[58] wita przyjaciółkę słowami: „Jestem wewnętrznie zbyteczna”. Masza próbuje ratować swój rozpadający się plan, snując wspólne plany na nadchodzącą przyszłość: „Urodzisz. I koniecznie będzie chłopak! Będziemy go wychowywać. On nas uleczy. Też to czujesz?”.

*Wysoką dziewczynę* interpretować można jako opowieść o złamanym przez cierpienie narodzie. Bohaterki, tak jak wielu wracających z wojny, wierzyły w powrót do normalności i nadrobienie przeżytego w strachu czasu. Jednak realia rzeczywistości okazały się zgoła odmienne. Masza opowiada Iji plan na życie (poczęcie syna), do którego realizacji nigdy nie dojdzie. To jedynie pożywka dla ich skołatanych dusz. Podczas napisów końcowych w tle słychać charakterystyczny jęk, znany z ataków Iji. Bałagow, podobnie jak w *Bliskości*, kończy film „złamanym happy endem”, wskazując, że czas pokoju dla sportretowanych postaci nigdy nie nadejdzie. Kodeks wojny przeniknął do powojennego świata wraz z powracającymi żołnierzami i żołnierzkami. Bitwa się nie skończyła, lecz przeniosła się z zewnętrznych scenerii do wnętrza pamiętających ją ludzi.

## Kino „sakralne”

Podstawową dewizą filmografii Kantemira Bałagowa jest konsekwentna realizacja zasady etycznej, opierającej się na *p o s z u k i w a n i u w c z ł o w i e k u d o b r a*. Reżyser tworzy obrazy, które nie są jedynie reprodukcją znanego nam świata, lecz pozwalają zagłębić się w struktury ludzkiego bytu. Stosowane przez reżysera techniki narracyjne nacechowane są ideą filmowego humanizmu. Niewątpliwie zbliża to młodego reżysera do estetyki Aleksandra Sokurowa, u którego odbył edukację filmową w czasie kursów prowadzonych na państwowym uniwersytecie w Nalczyku. „Krytycy lubią nazywać Sokurowa następcą Tarkowskiego. Głównie dlatego, że jego filmy, zwłaszcza wczesne, naznaczone były piętnem śmierci i rozpadem wszystkiego – więzi międzyludzkich, cywilizacji”. Zdaje się, że Sokurow zaraził swojego ucznia własnymi obsesjami[59] – zarówno *Bliskość*, jak i *Wysoka dziewczyna* naznaczone są bowiem piętnem destrukcji.

[58] Wracając ze spotkania, Masza jest świadkiem wypadku tramwajowego, w trakcie którego przejechało „jakąś Tyczkę”. Biegnie do mieszkania w przekonaniu, że ofiarą jest Ija: „Eliade przekonywał, że droga, którą podąża bohater, musi być urwista, skomplikowana, bo «w istocie jest obrzędem przejścia z profanum do sacrum, z tego, co ulotne, iluzoryczne, do rzeczywistości i wieczności, ze śmierci do życia, od człowieka do bóstwa»”; M. Eliade, *Mit wiecznego*

*powrotu*, tł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 28. Bohater musi w pewnym sensie umrzeć, aby się odrodzić. Niedosłowna śmierć bezimiennej Tyczki, daje zatem szansę na nowe życie bohaterki *Wysokiej dziewczyny*. [59] „Niewątpliwa biegłość Sokurowa i bogactwo jego filmów ostatecznie grzęźnie w niemożności. Wszystkie te filmy przywołują poczucie straty, które odsyła jedynie do bezwartościowych mirażów, które pozostały po wielkiej katastrofie. Tą katastrofą był wiek XX”;



Dotychczasową twórczość Bałagowa charakteryzuje zbliżony do nauczyciela rys analityczny – to przenikliwa obserwacja XX-wiecznych traum[60]. Analogię między twórcami odnaleźć można również w konstrukcji moralnej ich bohaterów. Sokurow wielokrotnie podkreślała, że jego bohaterowie oscylują na granicy dwóch światów: ziemskiego i duchowego, przez co żyją w nieustannym konflikcie na granicy cielesności i duchowości: „Potęgą życia i tajemnica śmierci, nieustanne wędrowanie ku wartościom niematerialnym to znaki rozpoznawcze kina Aleksandra Sokurowa, to konsekwencja rosyjskiej specyfiki i prawosławnej tradycji, która poprzez potęgę ikony ćwiczy odbiorców w spoglądaniu w bezdeń, w głąb i tylko w ten sposób wzwyż”[61]. Sokurow poprzez tak skrojone charaktery poszukuje poetyki umożliwiającej oderwanie kina od trywialnego następstwa zdarzeń. Pragnie wznieść swoje dzieła na poziom doświadczenia religijnego, którego odbiór mógłby przypominać „kontemplację ikony w akcie zindywidualizowanego zachwyty”[62]. Obraz jako taki, szczególnie zaś ikona, stanowi m a t e r i a l n e ź r ó d ł o przeżycia religijnego, a także teologicznej refleksji. Zatem zadaniem twórcy filmowego jest „przełożenie na konkretne kategorie estetyczne (wizualne) czegoś, co ze swej natury jest duchowe, a więc nieuchwytnie (niewidzialne)”[63]. Jednak mimo uzyskanej „nadwyżki sensu” rzeczywistość w filmach Sokurowa i Bałagowa nigdy nie traci swoistego „ciężaru rzeczywistości”. Wręcz przeciwnie, wtedy dopiero nabiera właściwego znaczenia i sensu: „Transcendentność, stworzona na bazie rzeczywistości filmowego świata przedstawionego, podprowadza nas, widzów, pod właściwe pojmowanie «cudu rzeczywistości»”[64]. Według Sokurowa sztuka polega na odkrywaniu p r a o b r a z u poprzez zdejmowanie „zasłony doczesności”. Zatem reżyser filmowy – podobnie jak twórcy ikon – „nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już odwiecznie obrazu, wyjawiając «zapis» rzeczywistości duchowej”[65]. W procesie pisania ikon głównym celem jest docieranie do sacrum poprzez zdzieranie warstw obrazu. W przypadku dzieł zarówno Bałagowa, jak i Sokurowa[66] prawda o człowieku objawia się dzięki naświetlaniu filmowego świata metafizyką rzeczywistości. Stwarzanie takiego nastroju daje widzom możliwość zagłębienia się w strefę sacrum, a ostatecznie przekonuje o najwyższej wartości życia ludzkiego.

K. Świrek, *Historia, której nie było: projekt Sokurowa*, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3629-historia-ktorej-nie-bylo-projekt-sokurowa.html>>, dostęp: 19.06.2020.

[60] „Tryptyk władzy” Sokurowa składa się z trzech filmów poświęconych demonom XX wieku, czyli Hitlerowi (*Moloch*, 1999), Leninowi (*Cielec*, 2001) i cesarzowi Hirohito (*Słońce*, 2005).

[61] A.M. Korycka, *Próba zbliżenia się do sacrum poprzez kino na przykładzie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa „Samotny głos człowieka”*, „Adeptus” 2016, nr 7, s. 47.

[62] R. Syska, *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 137.

[63] M. Legan, *Film jako ikona*, „Symposium” 2016, nr 22, s. 111.

[64] Ibidem, s. 113.

[65] P. Florenski, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 69–70.

[66] Ten reżyser efekt wspomnianej intymności uzyskuje poprzez „stosowanie filtrów, filmowanie przez szybę, aż po rzeczywistą obecność świec w filmowej przestrzeni. Obraz bywa zamglony, przydymiony, kontury są rozmyte, kolory wytarte, zszarzałe”; A.M. Korycka, op.cit., s. 47.

To dzięki próbie realizacji założeń ikonopisarstwa dzieła Bałagowa są w stanie podolać funkcji nośnika sacrum. Strategia filmowa młodego reżysera nabiera zatem cech „stylu transcendentnego” [67], rozumianego jako sposób ekspresji sacrum przy użyciu ściśle określonych filmowych środków. W przypadku Bałagowa to sposób kadrowania, wykorzystana symbolika barw, przestrzeń audialna, jak i sama tematyka oscylująca wokół potęgi życia i tajemnicy śmierci. Tak *Bliskość*, jak *Wysoka dziewczyna* – poza historycznym rdzeniem fabuły – to przede wszystkim obrazy dążące ku wartościom niematerialnym. Podobnie jak ikony nie są zwykłymi obrazami religijnymi [68], które pojmują się jedynie w kategoriach przedmiotów artystycznych. I choć jego filmy nie są religijne (brak w nich postaci świętych czy symboli wiary), z pewnością umożliwiają odbiorcom pogłębienie życia duchowego. Sama ikona jest przeciw swego rodzaju oknem prowadzącym ku światu duchowemu. Konsekwencją tego jest jej szczególny język, w którym każdy znak jest symbolem i oznacza więcej niż on sam. Podobnie dzieje się w przypadku filmografii Bałagowa. Imiona postaci, użyte konfiguracje kolorystyczne, sposób kadrowania filmowej rzeczywistości – to nie tylko środki „pracujące” na zadowalający efekt artystyczny. Dzieła tego reżysera próbują przekroczyć nieuchronną płaskość reprezentacji i stworzyć warunki jak najbardziej naturalne dla objawienia się pełni potencjału filmowanego obiektu. Mimo że *Bliskość* i *Wysoka dziewczyna* naznaczone są piętnem destrukcji, ostatecznie dają nadzieję na siłę ludzkiej moralności.

Również w sposobie kreacji scen cielesnych zbliżeń młody reżyser upodabnia się do swego nauczyciela [69]. Sokurow fizyczną bliskość traktuje jako „ponadludzkie doznanie” doprowadzające bohaterów do stanu epifanii. Młody reżyser w każdym filmie pragnie zbliżyć się do bohatera i opisywać go przez piękno jego cielesności [70]. Jednak zmysłowość jego kina nie redukuje ludzkiego ciała do procesów fizjologii, lecz przywraca mu wzniosłość i uświęcony status, tak bliski prawosławnym teologom i mistykom. Według Sokurowa sens cielesnego związku został zwulgaryzowany w kulturze Zachodu (stąd też interpretacja intymnych scen jako seksualnych czy kazirodczych). Obaj twórcy antidotum na ten stan odnajdują w duchowym dziedzictwie Rosji, które mimo wieków pozostało naturalnym kanałem ekspresji i sposobem wyrażenia najgłębszych uczuć. Wpływa ono na styl narracji, umożliwiając ukazanie „rzeczywistości nieprzysłoniętej konwencjami estetycznymi ani schematami interpretacji, która staje się świadectwem i wyrazem Niewidzialnego, podobnie jak ikona, która stanowi dla tego

[67] Określenie zaproponowane przez M. Legana w artykule *Film jako ikona*.

[68] Pisanie ikon jest czynnością świętą, odbywająca się w trakcie modlitwy. W przeszłości przed przystąpieniem do pracy wymagano od ikonopisów odbycia postu, a prace wykonywana w pozycji kłęzącej.

[69] „Już od początku twórczości Sokurowa kluczowy

stał się intymny kontakt między bohaterami, uwzniosłony przez prowadzony półgłosem dialog, spojrzenie, dotyk i niemal erotyczne odczucie bliskości”; R. Sy-ska, op.cit., s. 138.

[70] Nawiązanie do sceny czesania włosów bohaterki Sokurowa w filmie *Aleksandra*, czy noszenia na ramionach chorej matki z filmu *Matka i syn*.

stylu wzorzec formalny”[71]. Kantemir Bałagow, podobnie jak Aleksander Sokurow, są twórcami odmiennych formalnie filmów, jednak dążących do wspólnej idei – tworzenia kina „sakralnego”.

## BIBLIOGRAFIA

- Aleksijewicz S., *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2015
- Barraclough L., *Filmmaker Kantemir Balagov Talks About His Drama 'Beanpole'*, <<https://variety.com/2019/film/festivals/filmmaker-kantemir-balagov-talks-about-his-cannes-un-certain-regard-drama-beanpole-1203216225/>>, dostęp: 28.05.2020
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4
- Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2016
- Bojarska K., *Czas na realizm – (post)traumatyczny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4
- Cembrzyńska P., *Wojenne spektakle gwałtu*, „Dyskurs” 2014, nr 17, s. 126–142
- Coates P., *Twarze i „twarzowość”*, tłum. Z. Ziemann, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84
- De Carlo A.F., *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2
- Demski M., *Kobieta na wojnie. Rozmowa z Kantemirem Bałagowem*, <<https://przekroj.pl/kultura/kobieta-na-wojnie-rozmowa-z-kantemirem-balagowem-mateusz-de>>, dostęp: 16.05.2020
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998
- Falkowski M., *Najważniejsze problemy i konflikty w regionie i ich wpływ na przyszłość Rosji*, [w:] *Kaukaz Północny: rosyjski węzeł gordyjski*, red. A. Łabuszewska, Warszawa 2004, nr 16
- Florenski P.A., *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984
- Freidin G., *Beanpole. Conversation with Kantemir Balagov*, <<https://thenoiseoftime.blogspot.com/2019/09/beanpole-conversation-with-kantemir.html?fbclid=IwAR3C-xR6igKiLsToahW2OdN-MpMsd3XwIWC1x63zo-BFVtby7Puh2p1L0AO0>>, dostęp: 13.05.2020
- Horodecka M., *Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w „Czasach secondhand”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2
- Jazykowa I., *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998
- Karmanov F., *Beanpole*, „CINEASTE” 2020, nr 3
- Korycka A.M., *Próba zbliżenia się do sacrum poprzez kino na przykładzie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa „Samotny głos człowieka”*, „Adeptus” 2016, nr 7
- Legan M., *Film jako ikona*, „Sympozjum” 2016, nr 22
- Łotman J., *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2001
- Pastoureau M., *Średniowieczna gra symboli*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006
- Przybył-Sadowska E., Sadowski J., Urbanek D., *Rosja. Przestrzeń, czas i znaki*, Kraków 2016
- Roman K., Rawski T., *Rosyjskie kino rozliczeniowe*, „Colloquia Humanistica” 2014, nr 3

[71] M. Legan, op.cit., s. 120.

- Serdiukow A., *Łatwiej nie widzieć. Rozmowa z Kantemirem Bałagowem*, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7687-latwiej-nie-widziec.html>>, dostęp: 23.04.2020
- Syska R., *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84
- Świrek K., *Historia, której nie było: projekt Sokurowa*, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/3629-historia-ktorej-nie-bylo-projekt-sokurowa.html>>, dostęp: 19.06.2020
- Waligórska-Olejniczak B., *O mitach i obrazach kobiecości w prozie Swietłany Aleksijewicz*, „Porównania” 2017, t. 20
- Ziewiec K., *Urwane opowieści*, „Czas Kultury” 2013, nr 5, s. 136–139

# *Do clones dream of absent father(s)? Biotechnologia i metafizyka w powieści Nie opuszczaj mnie Kazuo Ishiguro i jej filmowej adaptacji*

**ABSTRACT.** Korczarowska Natasza, *Do clones dream of absent father(s)? Biotechnologia i metafizyka w powieści Nie opuszczaj mnie Kazuo Ishiguro i jej filmowej adaptacji* [Do clones dream of absent father(s)? Biotechnology and metaphysics in the novel *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro and its film adaptation]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 237–261. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.12.

The article deals with metaphysical aspects of dystopian vision of posthuman and racist society presented in Kazuo Ishiguro's novel *Never Let Me Go* and its film adaptation. The controversial issue of cloning provokes fundamental questions of what constitutes our existence as human beings and what is the source of overpowering sense of solitude and orphanhood in the "fatherless" world. These questions are being answered in the context of biopolitics (Foucault, Habermas) and its ethical consequences. The paper is intended as a contribution to the ongoing discussion of the human condition and our relation to other beings: machines, animals and... clones.

**KEYWORDS:** cloning, biopolitics, racism, body, Ishiguro, Kafka, Foucault, Habermas, *Never Let Me Go*

Przekłety Stwórcu! Czemuś ulepił potwora tak wstrętnego, żeś sam odwrócił się odeń z odrazą? Bóg w swym miłosierdziu uczynił człowieka pięknym i ponętnym, na własny obraz i podobieństwo, moja zaś postać jest plugawą odmianą twojej własnej, tym straszliwszą, że tak bardzo do niej podobną.

Mary Shelley, *Frankenstein*

Naukowiec naprawia nasze organizmy, za co jesteśmy mu wdzięczni; chroni nasze ciała przed cierpieniem, co przyjmujemy z zadowoleniem. Teraz, niewykłuczone, z posiadanych elementów zbuduje dla nas więcej życia. Musimy jednak zdać sobie sprawę, co oznacza to niejasne słowo. „Życie”, które wytworzy, nie będzie miało żadnego znaczenia dla nas, ponieważ nie będzie miało głębszego wymiaru – będzie pozbawione duszy.

*More Life*, „Daily Mirror”[1]

[1] Artykuł ukazał się wkrótce po ogłoszeniu przyznania Nagrody Nobla w dziedzinie fizjologii i medycyny francuskiemu chirurgowi Alexisowi Carrelowi, pracującemu w amerykańskim Instytucie Rockefellera. W prasie międzynarodowej Carrel

przedstawiany był jako cudotwórca, który w swoim laboratorium wyhodował żywe „stworzenie trzewiowe” – kompletny zestaw narządów żyjących poza ciałem. Zob. J. Turney, *Ślady Frankensteina*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 124.

W drugiej dekadzie XX wieku Mikołaj Bierdiajew pisał:

Istnieje wieczna i nieprzekraczalna granica, oddzielająca twórczość stworzoną, ludzką, od Bożej twórczości Stwórcy. [...] Stworzony byt nie jest zdolny do stworzenia osoby, osobę stwarza jedynie Bóg. Osoba jest przedwiecznie stwarzana w Bogu. Wszelkie próby stworzonych istot stworzenia istoty, osoby, prowadzą jedynie do stworzenia automatu, martwego mechanizmu. Takie próby zawsze są demoniczne, jest to rodzaj czarnej magii[2].

Kilka dekad później przekonanie o „wieczności granic” unieważniła biotechnologia. W wydanej w 1997 roku[3] książce *Ponowoczesność jako źródło cierpień* Zygmunt Bauman dowodził, iż medycyna ma już potężne narzędzie odraczania śmierci w postaci technologii przeszczepu, ale ze względu na koszty (i nie chodzi tu bynajmniej o koszty etyczne) jest to technologia niemożliwa do powszechnego zastosowania[4]. W opublikowanej w 2005 roku powieści *Nie opuszczaj mnie* Kazuo Ishiguro zdiagnozował świat, w którym człowiek ostatecznie usunął nieprzekraczalną granicę oddzielającą twórczość ludzką od twórczości Bożej, a wiodąca ku życiu wiecznemu „technologia odraczania śmierci” stała się codzienną praktyką[5]. Powieść problematyzuje także – w sposób symboliczny – temat skomplikowanej relacji „ojciec – syn” (w planie metafizycznym: Stwórca – stworzenie). Ten typ relacji stanowi stałą dominantę fabularną najwybitniejszych utworów Ishiguro. W zakończeniu *Kiedy byliśmy sierotami* narrator wypowiada znamienne kwestię: „Zapewne są ludzie, którzy mogą żyć normalnie, wolni od tego rodzaju trosk. Ale tacy jak my muszą stawiać czoła światu jako sieroty, ścigając

[2] M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2001, s. 120. Jürgen Habermas podejmuje ten problem w kontekście zagrożeń, jakie dla ludzkiej wolności stanowi biogenetyka. W komentarzu do Hegla filozof podkreśla: „Powołujący do życia głos Boga od początku stwarza komunikację w obrębie moralnie wrażliwego uniwersum. Dlatego Bóg może „określić” człowieka w tym sensie, że zarazem czyni go zdolnym do wolności i zobowiązuje do wolności. Otóż nie trzeba wierzyć w teologiczne przesłanki, aby zrozumieć konsekwencję [zastąpienia Boga przez człowieka] [...]. Czy pierwszy człowiek, który według własnego upodobania określi, jaki ma być z natury inny człowiek, nie zniszczy siłą rzeczy owych jednakowych wolności, które przysługują ludziom równym z urodzenia, aby zagwarantować ich różność?”. J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2003, s. 115.

[3] Biorę pod uwagę pierwowzór, który ukazał się na rynku amerykańskim. W kontekście ogłoszenia wyników eksperymentu genetycznego z owieczką Dolly (rok 1996) data publikacji wydaje się niezwykle istotna. Niepokojący wydaje się fakt, iż to właśnie Dolly została uznana przez dyskurs posthumanistyczny za

ikonę postludzkiej kondycji. Jak pisze Rosi Braidotti „[Moja siostra] Dolly nie jest córką żadnej przedstawicielki swojego starego gatunku – jednocześnie jest matką samej siebie i sierotą po niej”. Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 160. W 1996 roku amerykańska performerka i badaczka Natasha Vita-More przedstawiła projekt „Primo Posthuman” – całkowicie sztuczne ciało służące „radykalnemu przekroczeniu dotychczasowych granic długości i jakości ludzkiego życia”. Vita-More regularnie publikuje wyniki swoich badań skupiających się wokół zagadnień postludzkiego ciała i procesów starzenia („Future Body Design” i „The Regenerative Generation”) oraz pamięci („The Memory Project”).

[4] Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 266.

[5] Ishiguro pokazuje, jak wyglądałby świat, gdyby nietscheańskie fantazje naturalistycznego posthumanizmu (który podstawowy konflikt przyszłości widzi w walce między hodowcami człowieka na małą skalę i hodowcami człowieka na wielką skalę) przekroczyły granice medialnego spektaklu i stały się społeczną *praxis*. Zob. J. Habermas, *op.cit.*, s. 28.

czeniu swoich utraconych rodziców”[6]. Te słowa stanowią niezwykle trafną charakterystykę niemal wszystkich literackich bohaterów Ishiguro. Na świadomości „wygnania z raju” i poczuciu osierocenia ufundowana jest egzystencja postaci stworzonych przez Mary Shelley w powieści *Frankenstein* (określanej przez krytyków mianem kluczowej w historii literatury próby odczytania *Raju utraconego* Milтона), do której liczne bezpośrednie nawiązania odkryć można w *Nie opuszczaj mnie*. Ishiguro odnalazł w gotyckim utworze Shelley nie tylko odzwierciedlenie lęków związanych z rasą i etniczną Innością[7], lecz także idealne medium dla stworzenia opowieści o pragnieniu unicestwienia autorytetu ojca. W pewnym sensie – jak pisze Jerrold Hogle – gotyk traktuje zazwyczaj o jakimś „synu”, który chce jednocześnie zabić „ojca” i stać się „ojcem”, i którego dręczy poczucie winy z powodu tego, czego najbardziej pragnął[8]. Bohaterowie Ishiguro, wzorem protagonistów z utworu Shelley, usiłują zrozumieć swoje miejsce w upadłym świecie, a jednocześnie zdefiniować naturę raju, który musiał istnieć przed upadkiem. Inaczej niż biblijny Adam, bohaterowie *Frankensteina* wydają się wygnani nie tyle z Edenu, ale z ziemi, strąceni – jak Szatan – bezpośrednio do piekła[9]. Takim piekłem jest rzeczywistość wykreowana przez Ishiguro. Tyle że w miejsce fantazji o człowieku obdarzonym boską mocą wskrzeszania zmarłych otrzymujemy fantazję o człowieku, który posiadał umiejętność odraczania śmierci.

Powieść brytyjskiego noblisty interpretowano zazwyczaj w sposób symboliczny – jako wykorzystującą formułę dystopii filozoficzną medytację na temat ludzkiej kondycji naznaczonej świadomością absurdu istnienia i lękiem przed śmiercią. *Nie opuszczaj mnie* traktowano jak powieść-metaforę inspirowaną twórczością Franza Kafki, dla którego jednym z celów literatury było wyrażenie „konfliktu, który przeciwstawia ojców synom i jako taki daje możliwość dyskusowania o nim”[10]. Ten trop interpretacyjny podsunął czytelnikom sam pisarz. Pierwsze zdanie powieści nieuchronnie przywodzi na myśl *Proces*: „Nazywam się Kathy H.”[11]. Bohaterka-narratorka, wzorem Kafkowskiego Józefa K., staje się archetypem Człowieka bezskutecznie walczącego o odroczenie tego, co nieuchronne. A także, wzorem Monstrum z powieści Mary

## Powieść Kazuo Ishiguro

[6] K. Ishiguro, *Kiedy byliśmy sierotami*, tłum. A. Ap-  
pel, Warszawa 2017, s. 351.

[7] Jerrold Hogle uznaje *Frankensteina* za „wytwór”  
kolonialnej ekspansji Imperium oraz rewolucji  
przemysłowej, która przyczyniła się do mechanizacji  
życia i masowego bezrobocia. Monstrum to uosobie-  
nie lęków burżuazji przed realną konfrontacją z klasą  
robotniczą i „rasowymi odmieściami” (*racial others*).  
Zob. J. Hogle, *Introduction*, [w:] *The Cambridge Com-  
panion to Gothic Fiction*, red. J. Hogle, Cambridge  
2002, s. 5. Odnosząc tę diagnozę do powieści Ishiguro,  
można uznać, iż stanowi ona świadectwo lęku przed

Innymi, od których „my” jesteśmy (ekonomicznie/  
biologicznie) zależni, a którzy mimo to powinni trzy-  
mać się od „nas” na dystans i pozostać w ukryciu.

[8] *Ibidem*.

[9] Zob. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the  
Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century  
Literary Imagination*, New Haven 1984, s. 225.

[10] Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku litera-  
turze mniejszej*, tłum. A. Jaksender, K. Jaksender,  
Kraków 2016, s. 87.

[11] K. Ishiguro, *Nie opuszczaj mnie*, tłum. A. Szulc,  
Warszawa 2017, s. 5.

Shelley[12], archetypem stworzenia (abiektu) odrzuconego przez swego Stwórcę (i próbującego wzbudzić tym samym w Stwórcy poczucie winy).

W perspektywie filozoficznej przyjęta przez pisarza konwencja literackiej dystopii stanowiłaby jedynie chwyt uniezwykłej[13]. Zdaniem krytyków uczynienie klonów głównymi postaciami i osadzenie akcji w alternatywnej wersji Wielkiej Brytanii z lat dziewięćdziesiątych XX wieku nie wpływa w znaczący sposób na paraboliczny charakter powieści, zwłaszcza że jedyną różnicą w stosunku do współczesności jest tylko bardziej zaawansowana technologia biogenetyczna[14]. W powieściowym świecie późnego kapitalizmu odnaleźć można wszystkie kluczowe komponenty globalizacji: relatywizację wartości życia jednych względem innych, instrumentalizację i bezwzględna eksploatację istnień uznawanych za produkty-odpady, a także kreowanie zastępczych lub „ulepszonych” wersji człowieka za pomocą technologicznej suplementacji oraz inżynierii genetycznej[15]. Wizja zaproponowana przez Ishiguro dowodzi jednak, iż wbrew teom transhumanistów (wzywających do cyborgizacji i przewyciężenia impasów ludzkiego *hardware*[16]), ciało jest i, niezależnie od rozwoju technologii, zawsze będzie niezbędnym warunkiem istnienia człowieka. Przekonuje także, iż „technologia może nie czynić ludzi «lepszymi» czy bardziej etycznymi mieszkańcami naszej planety”[17].

W powieści Ishiguro klony produkowane są na skalę przemysłową. Przemysł biogenetyczny to fuzja polityki, interesów publicznych i wielkich korporacji[18]. Ishiguro opisuje rozbudowaną i doskonale zorganizowaną infrastrukturę, w skład której wchodzi szkoła z internatami, „farmy”, szpitale i „ośrodki ukończeniowe” (tu w stanie wegetatywnym trafiają dawcy, by oczekiwać na „odłączenie”). W obrębie tej przemysłowej infrastruktury Hailsham – wzorowane na tradycji

[12] W 1972 roku na łamach „New York Times Magazine” ukazał się artykuł Willarda Gallina, kierującego wiodącym ośrodkiem bioetycznym w USA (Hudson Institute), w którym autor stwierdzał, że klonowanie stanowi dowód uprawiania nauki „w stylu Frankenstein”. Zob. J. Turney, op.cit., s. 287.

[13] Powieść Ishiguro traktować można zatem jako odzwierciedlenie kryzysu imigranckiego i świadectwo brytyjskiej ksenofobii. Na możliwość podwójnego kodowania wskazywali także interpretatorzy twórczości Kafki. Dla przykładu Hannah Arendt, nie negując potencjału *Procesu* jako egzystencjalnej metafory, uznała powieść za diagnozę systemu biurokratycznego. Zob. H. Arendt, *Franz Kafka: ponowna ocena*, tłum. M. Godyń, S. Szymański, [w:] *Nienasyconie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011.

[14] W. Drąg, *Revisiting Loss: Memory, Trauma and Nostalgia in the Novels of Kazuo Ishiguro*, Newcastle 2014, s. 165.

[15] Zob. E. Ezra, *The Cinema of Things. Globalization and the Posthuman Object*, London 2018, s. 3–4.

[16] Zob. J. Habermas, op.cit., s. 49.

[17] W. Brown, *From DelGuat to ScarJo*, [w:] *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. M. Hauskeller, Hampshire 2015, s. 16.

[18] O tym aspekcie biogenetyki w kontekście „logiki leczenia” (tzn. unikania zła) pisze Habermas. Filozof wskazuje na zagrożenia wynikające z faktu finansowania instytucji badawczych przez rynek kapitałowy. Eugenika liberalna nie uznaje granicy między ingerencjami terapeutycznymi (usprawiedliwiona eugenika „negatywna”) a ulepszającymi (nieusprawiedliwiona eugenika „pozytywna”), lecz decyzje, w jakim celu można dokonać genetycznej modyfikacji cech, pozostawia indywidualnym decyzjom uczestników gry rynkowej. Tym samym globalny neoliberalizm znajduje uzasadnienie dla rozluźnienia „więzów społecznej moralności”, które mogłyby hamować postęp biotechnologii. Zob. J. Habermas, op.cit., s. 25–28.



elitarnych *boarding schools* – jest placówką unikalną: „pokazaliśmy światu, że jeśli wychowankowie dorastają w ludzkim, kulturalnym środowisku, mogą, kiedy dorosną, być tak samo wrażliwi i inteligentni jak każda zwykła istota ludzka. Wcześniej wszystkie klony [...] powoływane były do życia wyłącznie w celach medycznych”[19]. Eksperymenty prowadzone w Hailsham przywodzą na myśl XIX-wieczne dyskusje abolicjonistów o znaczeniu edukacji w procesie socjalizowania wyzwolanych niewolników. Refleksem tych dyskusji jest także powieść Mary Shelley, podejmująca problem konsekwencji unikania przez „rodziców” (patronów, pracodawców) moralnej odpowiedzialności za zaspokajanie przyrodzonej „dzieciom” (pozostającym w bezpośredniej od nich zależności) potrzeby wiedzy[20]. Nowatorskie (etyczne?) podejście do wychowanków, zjednujące Hailsham przychylnością prywatnych inwestorów i poparciem Kościoła, nie wpływa w żaden sposób na ich późniejsze losy. Zgodnie ze swoim przeznaczeniem „produkty” Hailsham, wkrótce po opuszczeniu szkoły, rozpoczynają donacje prowadzące nieuchronnie do przedwczesnej śmierci. A właściwie do „ukończenia” (*completion*), gdyż klony nie umierają, lecz realizują jedynie cel, do którego zostały powołane. Ludzie dysponują klonami, jak gdyby rozporządzali przedmiotami, negując tym samym ich podmiotową naturę, przeżywaną przez człowieka jako nierozporządzalna[21]. Tym samym klonom zostaje odebrana wszelka sprawczość, a zatem ludzki status. Albowiem istnienie człowieka „to istnienie przynajmniej w pewnym zakresie zdolne do kreacji i autokreacji, w którą wpisuje się możliwość ustosunkowania się do swojego istnienia i zdolność do określania celów tego istnienia”[22].

W finale powieści dowiadujemy się o likwidacji Hailsham i kilku innych „wzorcowych” placówek. Decyzja spowodowana została skandalem wywołanym przez poczynania naukowca-renegata, który posunął się w swych badaniach dalej niż zezwalało prawo i wyhodował całe pokolenie dzieci o ulepszonych cechach, „które miałyby zająć nasze miejsce w społeczeństwie. Dzieci, które nad nami wyraźnie górują”[23]. W histerycznej reakcji społecznej na eksperyment Morningdale’a znalazł odzwierciedlenie ludzki lęk przed eugeniką, której efektem byłoby wytworzenie genetycznie uprzywilejowanej „rasy panów”[24]. Enigmatyczna postać Morningdale’a mogła być wzorowana na pionierze genetyki eksperymentalnej Jeanie Rostandzie, który w latach pięćdziesiątych XX wieku za osiągalne dla „nauki jutra” uznawał genetycznie kontrolo-

[19] K. Ishiguro, op.cit., s. 290.

[20] Zob. H. Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford 1996, s. 27.

[21] Zob. J. Habermas, op.cit., s. 62–63. Zdaniem filozofa biogenetyka podważa kantowski imperatyw traktowania człowieka zawsze jako celu samego w sobie, a nie tylko jako środka. Imperatyw Kanta oznacza prawo osoby do samodzielnego kierowania własnym życiem i szacunek przysługujący każdej osobie jako

takiej. Ibidem, s. 65. Do tego wątku wracam w dalszej części tekstu [por. przypis 92].

[22] P. Mazur, *Metafizyka istnienia człowieka*, Kraków 2018, s. 80.

[23] K. Ishiguro, op.cit., s. 293.

[24] B. Steinbock, *Cloning human beings: Sorting through the ethical issues*, [w:] *Human Cloning: Science, Ethics, and Public Policy*, red. B. MacKinnon, Urbana – Chicago 2000, s. 74.

wane mutacje i wytwarzanie nadludzi[25]. Powieść Ishiguro traktować można zatem jako świadectwo niepokojów związanych z uwarunkowaną technologicznie manipulacją genami wiodącą nieuchronnie ku nierównościom społecznym. Archetypem każdego naukowca pokroju Morningdale'a pozostaje jednak Wiktor Frankenstein – ateista, który, nie odwołując się do sił nadprzyrodzonych, tworzy życie, by udowodnić, że Bóg jest zbędny. W powieści Ishiguro odnaleźć można utrwalony przez Mary Shelley mit o stworzeniu oparty na nauce, która zastępuje Boga[26]. Przypomnijmy także, iż to właśnie lęk przed „rasą panów” powstrzymał Frankensteina przed stworzeniem partnerki dla swego „dziecka”. Frankenstein, w akcie desperacji, zniszczył kobiecy odpowiednik Monstrum, gdy uświadomił sobie, jak poważnym zagrożeniem byłoby spłodzone przez nadludzką parę potomstwo. Kierując się być może tymi samymi motywacjami, stwórcy z powieści Ishiguro uczynili klony bezpłodnymi.

Uderzająca zgodność powieściowego świata ze stanem współczesnej wiedzy z zakresu biogenetyki pozwala dostrzec w dystopii Ishiguro coś więcej niż chwyt uniezwykający. Chcę zatem skupić się na tych elementach fabularnych, które odnoszą się bezpośrednio do zaproponowanej przez brytyjskiego pisarza wizji alternatywnej przeszłości. Na tym poziomie zakodowane zostały znaczenia dotyczące fundamentalnej kwestii posthumanistycznej etyki w kontekście problemu stwarzania życia. Powieść Ishiguro włącza się w dyskurs, którego celem – jak pisze Francis Fukuyama – jest odpowiedź na wyzwania stawiane przed ludzkością przez biogenetykę: „Jaka powinna być nasza reakcja na postępy biotechnologii, łączące wielkie potencjalne korzyści z groźbami, tymi namacalnymi i oczywistymi, jak również tymi duchowymi i nieuchwytnymi?”[27]. Decyzje dotyczące naszego stosunku do technologii biogenetycznych zadecydują ostatecznie, „czy wejdziemy w erę poczłowieczej przyszłości i w moralny mrok, który przyszłość ta może przed nami otworzyć”[28].

Przedmiotem mojej analizy będzie powieść Ishiguro i jej filmowa adaptacja. W szczególności interesują mnie znaczące przesunięcia, których dokonali twórcy filmu w stosunku do literackiego pierwowzoru. Za sprawą tych przesunięć zrealizowany w 2010 roku film Marka Romanka i Alexa Garlanda[29] stanowić może reprezentatywny przykład posthumanizmu wernakularnego[30]. Analizując filmową wersję powieści Ishiguro, chcę przyjrzeć się transferowi znaczeń, ogniskujących

[25] J. Turney, op.cit., s. 224.

[26] Ibidem, s. 41.

[27] F. Fukuyama, *Koniec człowieka*, tłum. B. Pierzyk, Kraków 2004, s. 23.

[28] Ibidem, s. 32.

[29] Alex Garland, autor zrealizowanych w późniejszym okresie filmów należących do klasyki posthumanizmu wernakularnego (*Ex Machina*, *Anihilacja*), był scenarzystą filmu Romanka.

[30] Pojęciem tym posługuję się w sposób przyjęty przez Drew Ayersa w książce *Spectacular Posthumanism*. Ayers analizuje, jak teksty kultury (zwłaszcza filmy), należące do obiegu popularnego, kreują posthumanistyczne fantazje (zarówno w wersji utopii jak i dystopii), a także w jaki sposób kultura popularna usiłuje dokonać syntezy wielu sprzecznych teorii odnoszących się do kondycji człowieka w posthumanistycznym świecie. D. Ayers, *Spectacular Posthumanism*.

się wokół problemu etycznych i metafizycznych konsekwencji biogenetyki, na język filmu.

Powieść Ishiguro opiera się na klasycznej zasadzie konstrukcyjnej: podzielona została na trzy wyodrębnione akty ujęte w ramę narracyjną. Historię głównych bohaterów poznajemy w sposób zmediatyzowany – za pośrednictwem monologu Kathy H. Narracja prowadzona jest w trybie retrospektywnym. Kathy, znajdująca się w przełomowym momencie życia, wraca pamięcią do przeszłości. Jej monolog nie zdradza emocjonalnego zaangażowania. Protokolarny styl wypowiedzi – zwłaszcza we wspomnieniach dotyczących najbardziej traumatycznych faktów z jej życia – wydaje się „niehumaniczny”, ale doskonale odzwierciedla powszechność i banalność akceptowanego społecznie zła. Zła, wobec którego nie buntuje się również narratorka. Ishiguro opisuje zsekularyzowany świat społecznego determinizmu, w którym najwyższym autorytetem – stwórcą – jest człowiek. W *Nie opuszczaj mnie* pisarz stawia pytania o konsekwencję deifikacji człowieka i triumfu naukowo (biotechnologicznego) racjonalizmu. Czy odrzucając Absolut, człowiek, paradoksalnie, zyskuje nieśmiertelność?

Gdy jednak odrzuci się Boga i ubóstwi człowieka, to człowiek upada bardzo nisko, gdyż człowiek znajduje się na szczycie jedynie jako obraz i podobieństwo bytu Bożego, wtedy jest autentycznym człowiekiem, kiedy jest synem Bożym. Człowiek nie może być jedynie ojcem, ojcem swoich dzieci, przyszłych ludzkich pokoleń, powinien być także synem, powinien znać swoje pochodzenie, mieć korzenie swojej natury sięgające bytu absolutnego i wieczności<sup>[31]</sup>.

Bliską Ishiguro wizję „świata ojców bez Ojca” odnajdziemy w powieściach Kafki<sup>[32]</sup>. Zdaniem Hannah Arendt Kafka przedstawia społeczeństwo, „które uczyniło z siebie substytut Boga i opisuje człowieka, który patrzy na prawa społeczeństwa, jak gdyby były one prawami boskimi – niemożliwymi do zmienienia mocą ludzkiej woli. Innymi słowy, tym, co jest nie tak ze światem, w który bohaterowie Kafki zostali schwyceni, jest właśnie jego deifikacja”<sup>[33]</sup>. Bohaterowie Ishiguro żyją w kafkowskim świecie „odczarowanym”. Według Pawła Dybła w dokonującej się u Kafki degradacji pozycji ojca upatrywać można przejawów „odczarowania” świata, w wyniku którego „tradycyjne religijne systemy symboliczne tracą autorytet i moc, to zaś, co pojawia się w ich

*nism. The Digital Vernacular of Visual Effects*, London 2019, s. 14. Sprzeczności, na które wskazuje Ayers, są niezwykle istotne dla analizy filmu *Romanka. Nie opuszczaj mnie* nie mieści się bowiem w paradygmacie wyznaczonym przez teksty konsekrowanych autorek posthumanizmu (Braidotti, Haraway).

[31] M. Bierdiajew, op.cit., s. 73.

[32] Twórczość Kafki była zazwyczaj interpretowana jako diagnoza „świata bez Boga”. Zdaniem Slavoya Žižka „formuła «nieobecności Boga» w ogóle nie sprawdza się u Kafki, ponieważ jego problem polega

na tym, że, przeciwnie, w tym wszechświecie Bóg jest *za bardzo obecny*, w przebraniu rozmaitych obscenicznych zjawisk przyprowadzających o młodości [autor wymienia reprezentujących Sąd obscenicznych sędziów czy lubieżnych urzędników z Zamku]. Uniwersum Kafki to świat, gdzie Bóg – który dotąd trzymał się w bezpiecznej odległości – za bardzo się do nas zbliżył”. Zob. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacquesa Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2018, s. 249.

[33] H. Arendt, op.cit., s. 74.

miejsce, stanowi co najwyżej nędzną kopię, a nie rzeczywistą alternatywę” [34]. „Wystudzony” styl narracji Ishiguro naśladuje styl powieści Kafki, stanowiący, wedle słów Alberta Camusa, wyraz współdziałania logiki i codzienności w tragizmie. Wyrażanie tragedii duchowej przez konkret wiedzie nas ku doświadczeniu katharsis:

Gdyby nam oznajmiono jedynie ten los niezwykle, nie byłby przerażający, bo byłby nieprawdopodobny. Ale jeśli widzimy jego nieuchronność w ramach życia codziennego, w społeczeństwie, w sytuacji, w kontekście znanych uczuć, wówczas przerażenie zostaje uświęcone. W buncie człowieka, który mówi „To niemożliwe”, jest już rozpaczliwa pewność, że „to jest możliwe” [35].

W powieści Ishiguro „to (co nieprawdopodobne, ale potencjalnie możliwe)” staje się faktem, wobec którego człowiek – funkcjonujący w społeczeństwie, *które uczyniło z siebie substytut Boga* – pozostaje całkowicie obojętny.

Z perspektywy Kathy najważniejszym okresem wydaje się czas spędzony w Hailsham. Tam bowiem w nierozzerwalny sposób spłoty się losy trójki wychowanków: Kathy, Ruth i Tommy’ego. Bohaterów łączy jednak nie tylko zadzierzgnięta w Hailsham przyjaźń. Wszyscy są klonami, czyli „produktami” przemysłu biotechnologicznego. Ich jedynym przeznaczeniem, o czym dowiadują się w szkole, jest los dawców: „Do tego właśnie każdy z was został stworzony” [36]. W książce Ishiguro klony to dla ludzi wyłącznie użyteczne przedmioty – pozbawione duszy ciała, których celem jest donacja organów. Aspekt duchowy ma tu fundamentalne znaczenie. Zabijając lub okaleczając innych, naruszamy podstawowe wymogi moralne. Kultury, w których owo naruszenie jest społecznie sankcjonowane, odmawiają istotnych cech ludziom spoza swego kręgu, gdyż, ich zdaniem, nie mają oni duszy [37].

Narracja retrospektywna ustanawia w centrum powieściowych znaczeń figurę niewiarygodnego narratora. To zabieg typowy dla twórczości Ishiguro. Narratorzy w jego powieściach zwykle próbują zrekonstruować swoją przeszłość, by usprawiedliwić własne działania (w przypadku Kathy: wypieranie traumatycznych faktów i represjonowanie niepożądanых emocji). Motywacje bohaterów skutkują licznymi lukami w narracji. Czytelnik może uzupełnić te luki, poszukując alternatywnych wobec relacji narratora „dowodów” ukrytych w tekście [38]. W *Nie opuszczaj mnie* Kathy wspomina przeszłość z czasowego dystansu. Jej wspomnienia, zwłaszcza z okresu Hailsham, podlegają selekcji i nostalgicznej „estetyzacji”. Taki lokalizator-postać wprowadza stronniczość i ograniczenie. „Opowieść”, którą jakaś osoba zapamiętuje

[34] P. Dybel, „Wszyscy oskarżeni są piękni...”. *Antynomie doświadczenia prawa w prozie Franza Kafki*, „Przegląd Humanistyczny” 2016, nr 4, s. 14.

[35] A. Camus, *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki*, tłum. J. Guze, [w:] *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce...*, s. 62.

[36] K. Ishiguro, op.cit., s. 96.

[37] Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2001, s. 14.

[38] Z. Fonioková, *Kazuo Ishiguro and Max Frisch: Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration*, Frankfurt 2015, s. 13.

nie jest identyczna z tym, czego doświadczyła. Ta rozbieżność staje się dramatyczna, a nawet obezwładniająca w przypadku traumy<sup>[39]</sup>. W powieściach Ishiguro ślady traumatycznych doświadczeń są bardziej widoczne w strukturze narracji niż na poziomie fabuły<sup>[40]</sup>. Narracja Kathy jest narracją podmiotu strauumatyzowanego. Pamięć Kathy, jako akt widzenia przeszłości, stanowi łącznik pomiędzy czasem a przestrzenią. We wspomnieniach ożywają ludzie i miejsca, których już nie ma. Świadomość tego braku naznacza wspomnienia nieusuwalną traumą. Horyzont poinformowania Kathy jest mocno zawężony ze względu na zajmowaną przez nią „przedmiotową” pozycję. Sprawczość bohaterki sprowadza się tylko (aż) do aktu narracji<sup>[41]</sup>. Narracja jest dla Kathy jedyną dostępną strategią nadawania sensu własnej egzystencji. Takie rozumienie aktu narracyjnego sytuuje nas w kręgu filozofii tożsamości. Sens życia odnajdujemy poprzez jego artykulację w akcie narracyjnym. Zdaniem Charlesa Taylora

pojmuwanie własnego życia jako opowieści nie jest, podobnie jak orientacja wobec dobra, naddatkiem, z którego można zrezygnować; że nasze życie również znajduje się w owej przestrzeni pytań, na które odpowiedzią może być tylko spójna narracja. Aby mieć jakieś wyobrażenie tego, kim jesteśmy, musimy mieć wyobrażenie tego, jak stawaliśmy się i dokąd zmierzamy<sup>[42]</sup>.

Narracja Kathy, mimo pozornej koherencji, spójna jednak nie jest. W pełnej luk i przemilczeń opowieści znajduje odzwierciedlenie niepokój dotyczący początku i sensu egzystencji. Klony nie znają swojej genezy. Nie będzie im dane zobaczyć (s)twórców, który obdarzyli ich życiem. Kathy nigdy nie wspomina o okresie „przed Hailsham”. Czytelnik może jedynie przypuszczać, iż klony to huxleyowskie „dzieci z próbowki”. Ludzkie „oryginały” („ojcowie”), z których wywodzi się ich materiał genetyczny, są (o czym w trakcie „wyprawy do źródeł” boleśnie przekonuje się Ruth) niedostępne poznaniu i na zawsze utracone. W wypowiedziach Kathy często pojawia się konstatacja: „nie wiem”. Nie możemy mieć jednak pewności, czy owo „nie wiem” stanowi odzwierciedlenie stanu świadomości bohaterki, czy też jest przejawem strategii unikania „motywowanej przez niejasną wolę niedowiadywania się, nieprzeprowadzania [...] śledztwa w sprawie doznanej krzywdy, słowem: przez pragnienie pozostawania w niewiedzy”<sup>[43]</sup>. Odzwierciedlona w monologu Kathy dialektyka wiedzy i niewiedzy lokuje powieść Ishi-

[39] M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Krzempek, Kraków 2012, s. 151–152.

[40] B. Piątek, *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction*, Kraków 2014, s. 159.

[41] Bohaterka Ishiguro, wzorem Monstrum z powieści Shelley, dostaje możliwość „opowiedzenia swojej wersji wydarzeń”. Zdaniem Slavoya Žižka „Shelley zdobywa się na coś, na co nie byłoby stać żadnego konserwatysty. W samym środku książki oddaje głos potworowi, pozwalając mu na opisanie przedstawionej historii z jego perspektywy. [...] Potwór

z *Frankensteina* nie jest „rzeczą”, straszliwym obiektem, z którym każdy boi się spotkać – jest w pełni «upodmiotowiony». Mary Shelley wkrada się do jego umysłu i pyta, jak to jest być naznaczonym, zdefiniowanym, ograniczonym, wyklętym, a nawet fizycznie zniekształconym przez społeczeństwo.” Zob. S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Warszawa 2010, s. 49.

[42] Ch. Taylor, op.cit., s. 94.

[43] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 591.

guro w paradygmacie dyskursu władzy Michela Foucault. Hailsham to modelowy przykład instancji produkującej dyskurs (posługującej się przemilczeniami), produkującej władzę (pełniącą funkcję zakazywania), produkującej wiedzę (pozwalającą krążyć systematycznym błędem[44] i nieporozumieniom)[45]. Egzystencja bohaterów Ishiguro stanowi praktyczną realizację platońskiej metafory jaskini. Klony odcięte są od wiedzy o realnym świecie, a wyobrażenie o nim czerpią z telewizyjnych sitcomów i reklam. Kultura masowa w najbardziej strywalizowanej formie staje się substytutem prawdy.

W monologu Kathy obecne są liczne bezpośrednie zwroty do odbiorcy. Co istotne, zwroty te nie służą wyłącznie zdefiniowaniu sytuacji komunikacyjnej. Kathy wypowiada się tak, jakby jej słuchaczami nie byli ludzie, lecz inne klony. Za pomocą tak spersonalizowanego widzenia można manipulować odbiorcą i w konsekwencji bardzo trudno jest je oddzielić od emocji – nie tylko tych przypisywanych fokalizatorowi, lecz także tych po stronie czytelnika[46]. Czytelnik powieści Ishiguro zmuszony jest postrzegać i interpretować rzeczywistość z „nie ludzkiej” perspektywy klona. Ale, co znacznie ważniejsze, z tej perspektywy tę rzeczywistość emocjonalnie przeżywać. Za pomocą strategii tekstualnych odbiorca pozycjonowany jest jako świadek lokujący się w tym samym, co bohater-narrator, kręgu doświadczeń. W konsekwencji Ishiguro uświadamia nam, iż tożsamość klonów nie różni się niczym od tożsamości ludzi, którzy je stworzyli, czy od tożsamości tych, którzy słuchają opowiedanej przez klony historii. Taka strategia twórcza charakteryzuje współczesną prozę, która nie ogranicza się już do reprezentowania traumy, lecz stanowi element terapii, w którym czytelnik odgrywa kluczową rolę dla procesu przepracowania traumy rolę współświadka[47]. U Ishiguro narracja terapeutyczna, wbrew oczekiwaniom czytelnika, nie ma charakteru emancypacyjnego: klony nie buntują się, aby w ten sposób stać się ludźmi, lecz właśnie jako klony uczą się nadawać swojemu życiu sens[48]. I znajdować pocieszenie w świeckiej etyce altruizmu[49].

Kwestia fokalizacji ma kluczowe znaczenie dla ustalenia statusu opisywanej przez Ishiguro rzeczywistości. Powszechnie uważa się, że *Nie opuszczaj mnie* mieści się w gatunku literackich dystopii. Takie założenie wydaje się słuszne, jeśli przyjmiemy narzuconą czytelnikowi perspektywę „nie ludzkiej” narratorki. Z punktu widzenia Kathy rzeczywistość, w której zmuszona jest żyć, to spełnienie katastroficznej wizji świata opartego na fundamencie nieusuwalnej różnicy. Gwarantem owej nieusuwalności jest biopolityka, rozumiana jako zespół praktyk,

[44] Przykładem strategii władzy polegającej na produkowaniu wiedzy opartej na *systematycznych błędach i nieporozumieniach* jest upowszechnianie wśród uczniów Hailsham upiornych historii o karach, które grożą za ucieczkę ze szkoły.

[45] M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000, s. 21.

[46] M. Bał, op.cit., s. 148.

[47] B. Piątek, op.cit., s. 12.

[48] Zob. B. Willems, *Facticity, Poverty and Clones*, New York 2010, s. 177.

[49] Ch. Taylor, op.cit., s. 44.

które „ustanawiają systemy miar pozwalające nadawać różnym formom życia nierówną wartość”[50]. W ramach biopolityki egzystencja klonów to *życie niegodne opłakiwania* – „uznane odgórnie za niebędące życiem lub będące nim tylko częściowo, za już martwe, zanim jeszcze zostanie zniszczone lub porzucone”[51]. Zaawansowane technologicznie społeczeństwo z powieści Ishiguro jest w swej głębokiej istocie społeczeństwem rasistowskim. W „odczarowanym” świecie biopolityczny wektor zwraca się w tanatopolitycznym kierunku, a batalia na rzecz (wiecznego) życia zostaje powiązana z praktykami zadawania śmierci[52]. Ishiguro nie daje żadnych wskazówek dotyczących wyglądu zewnętrznego bohaterów. W filmowej adaptacji genetycznie uwarunkowany rasizm wyraża się właśnie poprzez znamieny fakt, iż wszyscy uczniowie Hailsham (w domyśle – wszystkie klony) są biali[53]. O tym aspekcie współczesnych biotechnologii pisał Michel Foucault. Gdy społeczeństwo dostrzeże „możliwość pomnożenia własnego kapitału ludzkiego, musi pojawić się problem kontroli, odsiewania, udoskonalania [...]”. Rasistowskie elementy genetyki są z pewnością czymś, czego należy się obawiać i co bynajmniej nie zostało wyeliminowane[54].

W trakcie wieloletniej edukacji w Hailsham wychowankom wpajana jest paradoksalna logika, wedle której są oni „gorsi” (od ludzi), a jednocześnie wyjątkowi. Społeczna norma, zgodnie z którą byty powstałe w wyniku klonowania są w sposób oczywisty gorsze, została przez bohaterów głęboko zinternalizowana. Doskonałą ilustracją uewnętrznionego poczucia niższości, a w konsekwencji odrzucenia wiary, iż każda istota ludzka została stworzona na wzór i podobieństwo Boga, jest fragment powieści, w którym bohaterowie udają się do nadmorskiego miasteczka, by odnaleźć „oryginał” (genetyczny pierwowzór) Ruth. Rozczarowana odkryciem dziewczyna wybucha:

Jeśli chcecie szukać pierwowzorów, jeśli chcecie to zrobić jak należy, szukajcie ich w rynsztoku. Szukajcie w śmietnikach. Szukajcie w szambie, tam zobaczycie, skąd się wszyscy wzięliśmy[55].

Gwałtowna reakcja Ruth jest tym bardziej zdumiewająca, iż jej przekonania zdają się nie mieć żadnych racjonalnych podstaw[56].

[50] J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 171–172.

[51] Butler pisze: „Powodem, dla którego ktoś nie będzie opłakiwany czy też jest już kimś, kogo nie należy opłakiwać, jest fakt, że nie istnieje żadna struktura wsparcia zdolna podtrzymać dane życie, co zakłada, że zostało ono pozbawione wartości, ujęte jako niewarte wspierania i ochrony w ramach dominującego systemu”. Ibidem, s. 172–173.

[52] Wedle Roberto Esposito wokół aktualnego do dziś pytania: „jak to możliwe, że polityka życia grozi bezustannie przekształceniem się w śmiercionośną praktykę?” ogniskuje się refleksja Foucaulta. Przy immunizacji społecznej życie jest chronione w takiej

formie, która zaprzecza jego najintensywniej wspólnemu znaczeniu, a skok w śmiercionośnym kierunku dokonuje się wtedy, gdy immunitarne nachylenie biopolitycznego nurtu skrzyżuje się z parabolą rasizmu. Zob. R. Esposito, *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, Kraków 2015, s. 115.

[53] W powieści Ishiguro nie ma na ten temat żadnej wzmianki.

[54] M. Foucault, *Narodziny biopolityki. Wykłady w Collège de France 1978–1979*, tłum. M. Herer, Warszawa 2001, s. 234.

[55] K. Ishiguro, op.cit., s. 189.

[56] Z drugiej strony możemy uznać, iż w światopoglądzie Ruth znajduje wyraz doktryna społecznego

Wprost przeciwnie, wydaje się, iż „kapitał ludzki”, o którym wspominał Foucault, dążyć będzie do ulepszenia materiału genetycznego poprzez selekcję najbardziej odpowiednich (tj. obdarzonych najlepszymi genami) „oryginałów”. Taka zasada zdaje się obecnie przyświecać firmom biorącym udział w wyścigu przemysłu biotechnologicznego, który ma na celu odkrycie „genetycznego skrótu do nieśmiertelności”.

Z perspektywy Kathy (a także Ruth i innych klonów) świat to uwarunkowana strukturalnym rasizmem dystopia. Ale czy równie dystopijny charakter miałyby dla czytelnika powieściowa rzeczywistość, gdyby narratorem był „człowiek”? W kontekście tak postawionego pytania niezwykle inspirujące wydają się konstatacje Davida Cronenberga: „Przyjmując punkt widzenia wirusa, wszystko jest tylko kwestią przeżycia. [...] Dla wirusów to rzecz niezwykle pozytywna, gdy przejmują twoje ciało i niszczą je. To triumf”[57]. W powieści Ishiguro „wirusem” przejmującym ciało Innego/klona jest człowiek. Ludzie pasożytują na klonach, by (prze)żyć dłużej. Połączone wspólnym interesem wysiłki nauki i wielkiego kapitału służą przedłużaniu egzystencji człowieka ufundowanej na ciele. Taki światopogląd stanowi konsekwencję tezy forsowanej przez neurobiologów, wedle której „umysł ludzki, za sprawą kartezjańskiego dualizmu uznawany przez wieki za rozłączny od ciała, jest w istocie całkowicie ucieleśniony, a nasze «wyższe» uczucia zależą od «niższych» funkcji ciała”[58]. U Ishiguro technologia biogenetyczna produkująca „towary wielokrotnego użycia” oferuje człowiekowi upragnioną nieśmiertelność. Świat – zredefiniowany w swych etycznych podstawach przez tę technologię – to utopia, której pożądamy:

Jak można było prosić świat, który uznał, że rak jest uleczalny, jak można prosić ten świat, ażeby zrezygnował z remedium i powrócił w mroczne czasy? Nie było powrotu. [...] Dlatego przez dłuższy czas usuwano was w cień i ludzie starali się o was nie myśleć. A jeśli to robili, próbowali sobie wmówić, że tak naprawdę nie jesteście do nas podobni, a ponieważ nie jesteście do końca ludźmi, to nie ma znaczenia[59].

Jak dowodzi Ishiguro, biogenetyczna *praxis* przeczy tezom posthumanistycznego witalistycznego materializmu, postulującego odejście od tradycyjnego traktowania śmiertelności jako określającego nas, *quasi*-metafizycznego horyzontu bycia[60], by „kultywować śmierć za życia” – stać się *wirtualnym trupem*, gdyż „na jakimś głębszym poziomie naszej nieświadomości wszyscy chcemy tylko leżeć spokojnie w martwocie nie-życia i pozwalać, by omywały nas fale czasu[61]”.

Przemowa nauczycielki z Halisham wyraża światopogląd systemu świadczącego o ludzkiej umiejętności pozytywnego podejścia do (moralnej) anomalii. To podejście charakteryzuje podejmowanie prób stworzenia nowego wzoru rzeczywistości, w którym znajdzie się dla

darwinizmu i eugeniki negatywnej (pisze o tym problemie w dalszej części tekstu).

[57] Ch. Rodley, *Cronenberg on Cronenberg*, London 1992, s. 82.

[58] W. Brown, op.cit., s. 14.

[59] K. Ishiguro, op.cit., s. 291–292.

[60] Zob. R. Braidotti, op.cit., s. 250.

[61] Ibidem, s. 261–263.



niej miejsce[62]. Parafrazując Fukuyamę, można by zatem rzec, iż w *Nie opuszczaj mnie* – podobnie jak w *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya – zło nie jest oczywiste, ponieważ nikt [z ludzi] nie jest krzywdzony; wręcz przeciwnie, w tym świecie wszyscy [ludzie] dostają to, czego pragną[63]. Ishiguro podsuwa nam dystopijny wariant („uniwersum nie do zniesienia”[64]), który nie został ujęty w posthumanistycznym projekcie radykalnej redefinicji idei człowieczeństwa w imię transgatunkowego egalitaryzmu i solidarności z nie-ludzkimi bytami. Ale czy tylko z tego powodu należy uznać ten wariant postantropocentrycznego świata za niemożliwy? Wszak jedną z konsekwencji orientacji postantropocentrycznej jest sprowadzenie wszystkich gatunków do mianownika rynkowego, gdyż „bezwzględna ekonomia polityczna biogenetycznego kapitalizmu powoduje zatarcie, jeśli nie całkowite usunięcie, podziału między człowiekiem i innymi gatunkami w aspekcie czerpania z nich zysków”[65]. Czy biotechnologia skazuje nas na ambiwalencję i *moralny mrok*? A może w postludzkim świecie wszelkie dylematy etyczne możemy rozwiązać, uciekając się do zerojedynkowej argumentacji nauk medycznych: „Lekarze są zdania, że wszystko, co może pomóc zwalczyć chorobę i wydłużyć życie, jest bezdyskusyjnie dobre. Strach przed śmiercią to jedna z najgłębiej zakorzenionych i najtrwalszych ludzkich emocji, jest więc zrozumiałe, że powinniśmy cieszyć się z każdego postępu techniki medycznej, który zdaje się tę śmierć odsuwać”[66]. Biogenetyka, w swych dalekosiężnych konsekwencjach, kusi nas wizją przyszłości, w której śmierć zaczniemy uważać nie za naturalny i *nieunikniony aspekt życia, lecz za zło, którego można uniknąć*[67]. Ceną, którą człowiek musi zapłacić za nieśmiertelność, jest utrata *aur*y. Jean Baudrillard, rozważając ontologiczne skutki klonowania, odwołał się do refleksji Waltera Benjamina:

Klonowanie stanowi zatem ostatni rozdział historii odwzorowywania ciała, gdzie sprowadzone ono zostaje do swej abstrakcyjnej i genetycznej formuły, jednostka zaś poddawana jest seryjnej multiplikacji. [...] Tym, co zanika w reprodukowanym seryjnie dziele jest jego aura [...]. Nic nie jest już w stanie powstrzymać jego seryjnej *reprodukcji, podobnie jak w przypadku obiektów przemysłowych czy obrazów w środkach masowego przekazu*[68].

Seryjna multiplikacja ludzkich jednostek, paradoksalnie, otwiera drogę myśleniu opartemu na różnicy: „Rasizm zaczyna się szerzyć dopiero wówczas, gdy inny staje się różny, innymi słowy niebezpiecznie swojski i bliski. Wtedy dopiero budzić się zaczyna chęć trzymania go

[62] M. Douglas, *Czystość i zmasa*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 80.

[63] F. Fukuyama, op.cit., s. 17.

[64] Tym mianem określa Habermas stan moralnej próżni, w którym nie motywuje nas poczucie zobowiązania i winy, wyrzutu i wybaczenia. Zob. J. Habermas, op.cit., s. 81

[65] Zob. R. Braidotti, op.cit., s. 143. W kontekście powyższej diagnozy trudno uznać za przekonującą

konstatację Braidotti, iż „ekonomia polityczna biogenetycznego kapitalizmu jest postantropocentryczna u zarania, co nie oznacza [?], że jest z konieczności lub automatycznie posthumanistyczna”. Ibidem, s. 147.

[66] F. Fukuyama, op.cit., s. 98.

[67] Ibidem, s. 103.

[68] J. Baudrillard, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009, s. 131–132.

na dystans” [69]. Na rasistowskich elementach genetyki, o których wspominał Foucault, ufundowany został społeczny światopogląd w powieści Ishiguro. Z perspektywy Hailsham istoty powstałe w wyniku klonowania *nie są do końca ludźmi*. Już samo istnienie tego typu bytów rzuca wyzwanie porządkowi symbolicznemu. Byty nie-do-końca-ludzkie budzą w stwórcach lęk i odrazę. Dla Kathy moment, w którym uświadamia sobie ten fakt, ma charakter rewelatorski. Według Julii Kristevej wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane [70]. W jednym z kluczowych fragmentów powieści grupa uczennic pod wodzą Ruth postanawia przeprowadzić „eksperyment” mający na celu udowodnienie tezy, iż zarządzająca szkołą Madame boi się swoich wychowanków. Próba fizycznego kontaktu z Madame to moment liminalny, w którym „uświadomicie sobie, że naprawdę się od nich różnicie; że tam na zewnątrz są ludzie [...], którzy wzdragają się na samą myśl o was – o tym, jak i dlaczego znaleźliście się na tym świecie – i którzy boją się, że wasza ręka mogłaby dotknąć ich ręki” [71]. W kategoriach antropologicznych strach Madame można określić mianem odzwierciedlającego porządek symboliczny lęku przed skalaniem [72]. Zdaniem Mary Douglas brud, który może nas skalać „nie bywa nigdy unikalnym, wyizolowanym zjawiskiem. Tam, gdzie jest brud, jest też system” [73]. Przyglądając się skalaniu – pisze Kristeva – można dojść do wniosku, że brud nie jest jakością samą w sobie, lecz odnosi się wyłącznie do tego, co ma związek z granicą, zwłaszcza zaś przedstawia przedmiot upadły z tej granicy, drugą jej stronę, margines [74]. *Przedmiot upadły* postrzegany jest jako abiekt – to, co wstrętne. Istnienie klonów niweczy jednostkową *aurę* i *rozsadza od wewnątrz* nasze poczucie „ja”. Powieść Ishiguro implikuje zatem pytanie o status ontologiczny postumanistycznego (przekształconego na skutek inżynierii genetycznej) ciała i ufundowanej na nim (nowej) tożsamości. „Te umierające ludzkie ciała otrzymują nowe życie dzięki organom pobranym od klonów. W efekcie, tożsamości klonów (otrzymanych z ludzi) i tożsamości ludzi (których organy pochodzą teraz od klonów) zaczynają się rozmywać” [75]. Klony, nie będące *do końca ludźmi*, nie wpisują się w stworzoną przez człowieka taksonomię. Ale wymuszają redefinicję pojęcia „człowieczeństwa” i stawiają fundamentalne dla posthumanistycznego dyskursu pytanie: kim jest człowiek? Inżynieria genetyczna „zaciera antropologicznie głęboko zakorzenione kategorialne rozróżnienie między podmiotem a przedmiotem, między tym, co powstało samo, a tym, co zostało zrobione” [76]. Zdaniem posthumanistów z lęku przed zanikiem różnicy człowiek broni – jako ostatecznego argumentu – koncepcji duszy. Taką

[69] Ibidem, s. 142.

[70] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

[71] Ibidem, s. 47–48.

[72] Zob. M. Douglas, op.cit., s. 76.

[73] Ibidem, s. 77.

[74] J. Kristeva, op.cit., s. 68.

[75] P. Nayar, *Posthumanism*, Cambridge 2014, s. 61.

[76] J. Habermas, op.cit., s. 79.

argumentacją posłużył się duński reżyser Jeppe Rønne w dokumencie *Almost Human* (2019). W zakończeniu filmu na zadane przez człowieka pytanie o duszę przedstawicielka sztucznej inteligencji odpowiada:

Powiedziałabym, że ludzie chcą wierzyć, iż są wyjątkowi i posiadają w sobie coś w rodzaju duszy, coś, czego maszyna nigdy nie mogłaby mieć. Myślę, że prawdziwym powodem tej wiary jest fakt, iż ludzie odczuwają głęboką potrzebę zajmowania wyjątkowej pozycji we wszechświecie. Nie są w stanie zaakceptować idei, że nie różnią się niczym od zwierząt czy maszyn.

W filmowej adaptacji książki Ishiguro monolog bohaterki prowadzony jest w formie narracji pozakadrowej. Usunięto z niej wszystkie bezpośrednie zwroty do odbiorcy, dzięki czemu wypowiedzi Kathy można potraktować jako „spowiedź” (odbiorca przyjmuje rolę terapeuty w milczeniu przysłuchującego się zwierzeniom ofiary traumy[77]). Podobnie jak w powieści, zastosowano narrację w trybie retrospektywnym, a wspomnienia zostały ujęte w wyraźnie wyodrębnioną ramę. W filmie, o czym dowiadujemy się retroaktywnie, motywacją do uporządkowania wspomnień jest towarzysząca bohaterce świadomość zbliżającego się „ukończenia”. Twórcy filmu poszukiwali wizualnego ekwiwalentu dla emocjonalnej tonacji powieści. Podstawowym środkiem stylistycznym jest kolor. W pierwszych dwóch aktach (Hailsham i Cottages) dominuje szarość, zgaszona zieleń i spłowiały brąz. W ostatnim „szpitalnym” akcie – biel, zimny fiolet i błękit. Ograniczona niemal wyłącznie do chłodnych barw paleta kolorystyczna doskonale odpowiada sprawozdawczemu stylowi narracji Ishiguro. Im bliżej wydarzeń rozgrywających się współcześnie, tym bardziej obraz traci nasycenie i w końcowych partiach filmu staje się niemal monochromatyczny.

Film zachowuje powieściowy podział na części. W książce czas akcji to schyłek XX wieku, w filmie każdy akt rozgrywa się w ściśle określonym momencie: akt I w 1978 roku, akt II w 1985 roku, akt III – w 1994[78]. Wszystkie wydarzenia pokazywane są z perspektywy Kathy. Bohaterka-narratorka jest nieustannie obecna na ekranie, dzięki czemu widz uznaje ją za wiarygodnego świadka opisywanych zdarzeń. Od tej reguły jest jeden znaczący wyjątek. To wstrząsająca scena operacji, podczas której „kończy” Ruth. Kathy nie mogła w niej uczestniczyć – w tym czasie zajmowała się już wyłącznie Tommym. O nieobecności Kathy świadczy również fakt, iż scena śmierci filmowana jest z perspektywy kogoś (lub raczej czegoś) znajdującego się wewnątrz sali operacyjnej, do której narratorka nigdy nie miała wstępu. W omawianej scenie kamera w zbliżeniu przygląda się wyzbytej wszelkiej ekspresji twarzy Ruth. Ob-

## Film Marka Romanka

[77] Taką strategią pozycjonowania odbiorcy posłużył się Ishiguro w powieści *Pejzaż w kolorze sepii*. Zob. B. Piątek, op.cit., s. 127.

[78] W III akcie filmu akcja rozpoczyna się w 1995 roku. Rok później ujawniono wyniki ekspery-

mentu Iana Wilmuta z klonowaniem zwierząt. Dzień po upublicznieniu eksperymentu prezydent Clinton ogłosił memorandum na wykorzystywanie funduszy federalnych w badaniach związanych z klonowaniem człowieka.

licze Ruth to twarz umierającego: *twarz, która staje się maską*[79]. Tak bliska obecność kamery nadaje scenie charakter niemal obsceniczny, a jednocześnie odziera śmierć z metafizycznej tajemnicy. Prawie do końca obrazowi nie towarzyszy muzyka – słyszymy wyłącznie monotone odgłosy wydawane przez aparaturę medyczną. W sposób niemal niezauważalny, rytmiczne pulsowanie przechodzi w charakterystyczny jednostajny dźwięk elektrokardiogramu, oznaczający śmierć pacjentki. Przejmujące wrażenie metafizycznej pustki podkreślają ruchy kamery, która śledzi mechaniczne ruchy lekarzy wkładających wątrobę Ruth do plastikowego woreczka i odłączających tlen. Tego typu obraz stanowi transgresyjny wizualny eksces. Efekt „niesamowitości” (*unheimlich*) uzyskany został w dużej mierze dzięki desaturacji obrazu, który staje się aseptyczny. Niemożność przypisania spojrzenia któremukolwiek z bohaterów diegetycznych skłania do postawienia pytania: kto widzi? Ujawnienie nieludzkiego punktu widzenia maszyny (kamery) to standardowa praktyka w filmach posthumanizmu wernakularnego. Celem nie jest wyłącznie odsłonięcie technologicznie zapośredniczonego spojrzenia, lecz podanie w wątpliwość istnienia elementu ludzkiego w samym procesie postrzegania. Takie zabiegi służą alienacji i wywołaniu poczucia dyskomfortu u odbiorcy, który zmuszony jest do identyfikacji z mechanicznym lub monstrialnym innym[80]. W filmie ów dyskomfort potęguje fakt, iż obiektem mechanicznego spojrzenia jest uprzedmiotowione ciało. Ale największy moralny sprzeciw rodzi się tam, gdzie pojawia się wątpliwość: co w momencie śmierci klona dzieje się z jego duszą? Pomiędzy sceną rozgrywającą się na sali operacyjnej a następną sceną plenerową, przez krótki moment, widzimy na ekranie wzlatującą w niebo samotną mewę. W sensie formalnym ujęcie z mewą przynależy do sceny rozgrywającej się na nabrzeżu, lecz w sensie symbolicznym stanowi polisemantyczną puentę sceny śmierci Ruth.

Pramod Nayar określił bohaterów Ishiguro mianem klonów-cyborgów (*cyborged clones*). To ciała postludzi podtrzymywane przy życiu pod nieustannym medycznym nadzorem. Po czwartej donacji klony przechodzą w stan egzystencjalnego zawieszenia, w którym nie są ani żywe (nie posiadają niezbędnych do życia narządów), ani martwe. „Klony nie mają normalnego życia nawet jako klony: fragmenty ich ciał, kawałek po kawałku, są usuwane aż do momentu, w którym ciało nie może być już dłużej utrzymywane przy życiu”[81]. Zgodnie z logiką kapitalistycznej ekonomii ciało klona musi być w maksymalnie możliwym stopniu spożytkowane. W filmie możemy śledzić fragmentaryzację i powolny rozpad ciała. Prefiguracją losów bohaterów jest sekwencja szkolnej wyprzedaży, podczas której kamera skupia się na pozbawionych kończyn lalkach. Dla dzieci z Hailsham fizycznie zdeformowane zabawki symbolizują jedyną możliwą przyszłość. W końcowych fragmentach filmu wyniszczona Ruth nie jest już w stanie samodzielnie

[79] E. Lévinas, *Bóg, śmierć i czas*, tłum. J. Margański, Kraków 2008, s. 18.

[80] D. Ayers, op.cit., s. 161.

[81] P.K. Nayar, op.cit., s. 62.

się poruszać. Stan fizyczny jest nie tylko efektem dwóch przebytych donacji, lecz stanowi odzwierciedlenie stanu duchowego bohaterki. Ze strachu przed trwaniem w stanie wegetatywnym, w którym „czekasz na to, kiedy cię wyłączą”, w zawieszeniu pomiędzy życiem a ostatecznym „ukończeniem”, Ruth – okaleczone, cierpiące ciało – traci wiarę w sens egzystencji. Ucieleśniony ból nie nabiera tu jakiegokolwiek metafizycznego znaczenia[82]. Przykład Ruth dowodzi, iż istnienie klonów zostało zredukowane wyłącznie do funkcji fizjologicznych. Okaleczanie Innego stanowi naruszenie podstawowych wymogów moralnych, dlatego zdeformowane ciała klonów zamyka się w „ukończeniowych” gettach, a tym samym usuwa z pola widzenia. Dyskusje o etyce dawstwa zakończyły się wraz z likwidacją Hailsham, w którym „ojcowie” troszczyli się o edukację „duchową” (lekcje plastyki i muzyki, dyskusje o literaturze) swoich „dzieci”. Po zamknięciu Hailsham inne rozsiane po całym kraju szkoły „to już tylko fermy hodowlane”.

Dyskurs ciała organizuje znaczeniowy porządek w świecie Ishiguro. *Nie opuszczaj mnie* bliska jest w tym aspekcie *Frankensteinowi* Mary Shelley, który miał swą genezę w emocjach związanych z władzą, której jednocześnie najbardziej pożądamy i najbardziej się lękamy: władzą nad ciałem[83]. Hailsham to instytucja reprezentująca anatopolityczną władzę nad ciałem, której poczynania mają charakter technik dyscyplinarnych[84]. Szkoła stosuje praktyki skoncentrowane na ciele pojmowanym jako maszyna: tresurę, doskonalenie sprawności, wydobywanie sił, wzrost użyteczności odpowiadający wzrostowi posłuszeństwa[85]. Ciała wychowanków sprowadzone zostają do zbioru autonomicznych części – narządów, których dysponentem jest państwo. Dzieci w Hailsham są nieustannie poddawane badaniom lekarskim, a niepokój personelu budzi nawet niewinny siniak. Praktyki dyscyplinujące ciało to sport na świeżym powietrzu i rytualne spożywanie witamin. Nic, co dotyczy cielesnego reżymu, nie jest tu niewinne – nawet rzucona przez nauczycielkę uwaga: „Tommy, zjedz swoje owoce”.

U Ishiguro reżym ciała bezpośrednio wiąże się z kwestią seksualności i władzy. „Seks staje się stawką w rozgrywce między państwem a jednostką – i to stawką publiczną; zainwestowany w niego został cały łańcuch dyskursów, wiedzy, analiz i nakazów”[86]. Kontrola nad ciałem dotyczy seksu i związanej z nim rozrodczości. Wątek niemożliwej prokreacji został w filmie wyeksponowany. Podejście do seksualności klonów lokuje się w paradygmacie promowanej w Wielkiej Brytanii aż do wybuchu I wojny eugeniki negatywnej. Zdaniem Jona Turneya

[82] Zdaniem Łukasza Musiała „docieleśnienie” cierpienia jest znakiem firmowym twórczości Franza Kafki: „Celem pisarza jest ukazać cierpiące ciało jako fizyczne medium uobecniającego się metafizycznego sensu, który, podobnie jak Prawo, jest zawsze «gdzie indziej»”. Zob. Ł. Musiał, *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*, Poznań 2016, s. 111.

[83] J. Turney, op.cit., s. 71.

[84] M. Foucault, *Historia seksualności...*, s. 122.

[85] Ibidem.

[86] Ibidem, s. 31.

eugenika – jako ideologia klasy średniej – była na Wyspach rodzajem świeckiej religii. W doktrynie społecznego darwinizmu postawiono znak równości między statusem społecznym a wartością biologiczną<sup>[87]</sup>. Wyrazem lęku przed eugenicznym myśleniem różnicą jest opublikowana w 1917 roku antyutopia Wiktora Emanuela *The Messiah of the Cylinder*. W powieści Emanuela cała populacja ludzka zostaje na podstawie badań naukowych podzielona na klasy eugeniczne. Ludzie przypisani do najniższej klasy nie mogą się rozmnażać, a ich funkcja społeczna sprowadza się do roli żywego materiału w eksperymentach genetycznych.

W Hailsham starsze roczniki cieszą się względną swobodą erotyczną. Wychowankowie uczestniczą w edukacji seksualnej, której jedynym celem jest wpojenie im zasad, których należy bezwzględnie przestrzegać po opuszczeniu szkoły: „by nie zarazić się jakimiś chorobami podczas uprawiania seksu [...]. A to naturalnie wiązało się z donacjami”<sup>[88]</sup>. W filmie ten problem został zaledwie zasygnalizowany. Podczas lekcji panna Emily w niezwykle beznamiętny i naukowy sposób omawia pozycje seksualne, posługując się w tym celu szkieletem. Przywołana scena dowodzi, iż bogactwo duchowego życia człowieka redukuje się tutaj do poziomu wykładu z anatomii. W Hailsham seksualność uczniów sprowadza się do niewinnych dziewczęcych pogaduszek przed snem. Co ważne (także w kontekście dyskursu władzy), personel Hailsham składa się wyłącznie z kobiet, a dziewczęta nie mają praktycznie żadnego kontaktu z mężczyznami (poza starszym lekarzem dokonującym rutynowej kontroli).

W filmowej adaptacji fundamentalna dla posthumanistycznej refleksji problematyka ciała poddanego technikom dyscyplinarnym została w dużej mierze podporządkowana konwencji gatunkowym melodramatu. Przekształcenia, jakim poddano tekst literacki, najlepiej zilustruje analiza porównawcza kluczowej sceny powieści i jej filmowego wariantu. W wersji powieściowej jedenastoletnia Kathy kupuje na szkolnej wyprzedaży kasetę magnetofonową z piosenkami Judy Bridgewater. Ulubionym utworem bohaterki jest tytułowy *Nie opuszczaj mnie*. W omawianej scenie dziewczynka znajduje się sama w pokoju sypialnym i zatopiona w muzyce, zapomina o całym świecie: „w tym momencie kołysałam się powoli w rytmie piosenki, przyciskając do piersi wyimaginowane niemowlę. Jeszcze bardziej krępujące było to, że złapałam poduszkę, która miała mi zastępować dziecko”<sup>[89]</sup>. Zażenowanie i konsternację Kathy wywołuje nie tylko fakt, iż zostaje przyłapana przez Madame w tak niezwykle intymnym momencie. Kathy doznaje wstrząsu, widząc w oczach Madame łzy, które (mylnie) odczytuje jako wyraz współczucia dla istoty, której odmówiono prawa posiadania dzieci. W filmie Kathy dostaje kasetę od Tommy'ego. Scena w sypialni następuje tuż po scenie, w której chłopak wręcza prezent przyjaciółce.

[87] J. Turney, op.cit., s. 98–99.

[89] Ibidem, s. 86.

[88] K. Ishiguro, op.cit., s. 98.

Taki zabieg montażowy sprawia, iż widz, obserwując Kathy tulącą do piersi poduszkę, w sposób jednoznaczny kojarzy ten przedmiot nie z *wyimaginowanym niemowlęciem*, lecz z Tommym. W sypialni zastaje Kathy nie Madame, lecz Ruth. Od tego zdarzenia Ruth (która interpretuje zachowanie przyjaciółki tak samo jak widz) zaczyna flirtować z Tommym. W ten sposób katartyczny moment spotkania „ludzkiego” (Madame) z tym, co „nie-ludzkie” (Kathy) staje się w filmie momentem inicjującym skomplikowany wątek miłosny. W interpretacji Romanka miłość Kathy i Tommy’ego zyskuje jednak wymiar transcendentny. Symbolicznym wyrazem pragnienia transcendencji jest sekwencja rozgrywająca się na pustej plaży. Ruth, w obliczu zbliżającego się końca, ofiarowuje przyjaciółom szansę na „odroczenie”. „Spowiedź” Ruth to moment katartyczny. Scenę wyznania kończy metaforyczne ujęcie nieba widzianego z perspektywy człowieka wznoszącego wzrok ku górze. Tego spojrzenia nie możemy przypisać w sposób jednoznaczny żadnej z postaci, przez co obraz lokuje się niejako poza filmową diegęz – w sferze sacrum. Dla Emmanuela Lévinasa ruch wznoszenia oznacza transcendencję: „oczy zwrócone ku niebu w jakiś sposób odłączają się od ciała, w którym są osadzone [...]. Spojrzenie wznoszące się ku niebu napotyka więc to, co niedotykalne: świętość. Przekroczony w ten sposób przez spojrzenie dystans to transcendencja”[90]. Poszukiwanie sacrum za pośrednictwem „spojrzenia wznoszącego się ku niebu” wyzwala bohaterów z ograniczeń ciała, do którego zredukowana została egzystencja klonów pozbawionych prawa do posiadania duszy. Ciała, a nie dusze klonów, są jedynym obiektem troski. I lokują się w samym centrum dyskursu władzy.

W omawianym wcześniej fragmencie powieści niespodziewana obecność Madame w dziecięcej sypialni podkreśla opresyjny charakter władzy. Wedle Foucault „skutkiem liberalnej sztuki rządzenia jest rozrost procedur kontroli, przymusu i zniewolenia, stanowiących przeciwwagę dla przyznawanych swobód i obejmujących zachowanie jednostek każdego dnia i w każdym, najdrobniejszym nawet szczegół”[91]. Podstawową procedurą nadzoru jest panoptikon. W filmie uczniom ciągle towarzyszy świadomość bycia obserwowanymi. Nadzorujące spojrzenie władzy zostaje uwewnętrznione do tego stopnia, iż dzieci czują się nieustannie śledzone. To przeświadczenie nie znika po opuszczeniu murów szkoły. W powieści Ishiguro nie precyzuje, czy ma to jakkolwiek związek z rządowymi procedurami kontroli. Pisarzowi zarzucano, iż istoty, które z taką empatią opisuje, pozbawione zostały tradycyjnie przypisywanych człowiekowi cech: autonomii i sprawczości. Odbierając klonom prawo decydowania o sobie, Ishiguro dowodzi, iż – jak pisze Habermas – konsekwencją biogenetycznych manipulacji jest urzeczowienie: człowiek zyskuje „w stosunku do swych genetycznie zmanipulowanych produktów władzę rozporządzania, która [...] jak się dotąd wydawało, może być sprawowana tylko w stosunku do rzeczy,

[90] E. Lévinas, op.cit., s. 194–195.

[91] M. Foucault, op.cit., s. 91.

nie w stosunku do osób”[92]. Habermas łączy problem podmiotowej wolności w działaniu z nadzieją, która towarzyszy każdemu początkowi ludzkiego życia. W sugestywnym komentarzu do rozważań Hannah Arendt filozof pisze: „U Arendt eschatologiczny blask biblijnej obietnicy – «Dziecię nam się narodziło» – pada jeszcze na każde narodziny, z którymi łączy się nadzieja, że coś całkiem innego przełamie łańcuch wiecznego powrotu”[93]. W *Nie opuszczaj mnie* klony akceptują swój przedmiotowy status i nie próbują sprzeciwić się porządkowi narzuconemu przez „ojców”. Dla krytyków stoicyzm, z którym klony akceptują swój los, stanowił najbardziej dyskusyjny i niepokojący aspekt powieści[94]. W filmie ów stoicyzm został zracjonalizowany. Autorzy adaptacji wzmocnili wątek nadzorującego spojrzenia władzy. W każdym akcie pojawia się znaczące ujęcie: klon, opuszczając szkołę, farmę lub mieszkanie, musi zeskanować kod umieszczony w bransoletce. W ten sposób niewytłumaczalna bierność bohaterów powieści zyskała typowe dla posthumanizmu wernakularnego racjonalne wytłumaczenie[95].

W zakończeniu powieści Kathy i Tommy udają się do Madame, by wyjednać od niej „odroczenie”. Argumentem przemawiającym na korzyść kochanków są gromadzone przez lata rysunki Tommy’ego. Chłopak wierzy, że sztuka, zgodnie z ideą wpajaną uczniom w Hails-ham, świadczy o twórczym potencjale i kreatywności. Na tym polegał eksperyment: dzieła (obrazy, rzeźby i wiersze) gromadzone w Galerii prowadzonej przez Madame miały stanowić dowód, że klony, podobnie jak ludzie, mają dusze. Sztuka i poezja, w których pierwiastek duchowy znajduje swój wyraz, traktowane są jako test na człowieczeństwo, ale nie tylko. Doświadczenie twórczości jest duchowe w sensie religijnym: „Człowiek uzasadnia siebie przed Stwórcą nie tylko odkupieniem, ale także twórczością”[96]. Takie rozumienie aktu twórczego wyrasta z tradycji sztuki epifanicznej pojmowanej jako *locus* manifestacji, która symbolizuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie[97]. Dramatem bohaterów Ishiguro jest fakt, iż swoje istnienie zmuszeni są uzasadniać nie przed Stwórcą, lecz przed ludźmi.

U Ishiguro poszukiwanie *dowodu na istnienie duszy* to wyraz desperackiej próby ocalenia wiary, że w zsekularyzowanym nowym

[92] J. Habermas, op.cit., s. 20. Refleksja Habermasa jest wyrazem głębokiej troski wynikającej z przekonania, iż biotechnologia zmienia naszą dotychczasową gatunkową samowiedzę etyczną i podważa symetryczne relacje między wolnymi i równymi osobami: „Eugeniczne programowanie pożądaných właściwości i dyspozycji wywołuje jednak moralne zastrzeżenia wówczas, gdy skazuje daną osobę na jakiś określony plan życia, a w każdym razie specyficznie ogranicza wolność wyboru własnego życia. [...] Podobną zresztą jest sytuacja klona: modelując spojrzenie na osobę i biografię przesuniętego w czasie «bliźniaka»

[genetyczny program], pozbawia go własnej, otwartej przyszłości.” Ibidem, s. 69–71.

[93] Ibidem, s. 67.

[94] Zob. B. Willems, op.cit., s. 25.

[95] Filmy należące do nurtu posthumanizmu wernakularnego (m.in. *Gattaca* Niccola, *Equilibrium* Wimmera, *Wyspa Baya*, *Ex Machina* Garlanda, *Equals* Doremusa i oczywiście obie części *Blade Runnera*) zazwyczaj opowiadają o walce z systemem opresji i (udanym) buncie wobec władzy.

[96] M. Bierdiajew, op.cit., s. 91.

[97] Ch. Taylor, op.cit., s. 772.



wspaniałym świecie człowiek nie sprowadza się wyłącznie do sumy procesów chemicznych i połączeń neuronów. Ciało, z perspektywy którego dokonuje się ujęcia ludzkiego doświadczenia i które kształtuje „pierwotny sposób bycia-w-świecie” [98], okazuje się niewystarczającą racją istnienia. Ma zatem słuszność Joy Turner, pisząc, iż współczesnego człowieka ogarniają metafizyczne wątpliwości podobnie jak wtedy, gdy Loeb, Carrel i Schafer przyczyniali się do kształtowania publicznych wyobrażeń związanych ze stwarzaniem życia w laboratorium [99]. Świadectwem opartych na tych samych podstawach wątpliwości jest zarówno film oparty na powieści Ishiguro, jak niemal sto lat wcześniejszy artykuł z „Cosmopolitan”, którego autor pyta: Jeżeli jesteśmy zaledwie fizykalno-chemiczną bryłą, nieco bardziej skomplikowaną niż kartofel, nieco mniej trwałą niż otoczek, to skąd pochodzi nasz kodeks moralny? Jeżeli człowiek może mieszać z sobą piasek i sól i, oblewając to wodą, stworzyć życie, to co się dzieje z duszą [100]? Takie pytania zadają bohaterowie filmu *Madame*.

Tuż przed wizytą u Madame Kathy odwiedza Tommy'ego w szpitalu. W zakończeniu tej sekwencji widz patrzy na pogrążonego w twórczej pracy chłopaka z perspektywy Kathy. Widzimy nagi tors Tommy'ego i głowę pochyloną nad rysunkiem. Ujęcie zrealizowane z subiektywnego punktu widzenia jest jednocześnie ujęciem symbolicznym. Sposób ukazania Tommy'ego unieważnia stosowany przez człowieka w stosunku do istot „nie-ludzkich” dualizm duszy i ciała. Naznaczone bliznami ciało „artysty” obdarzone jest duszą. Scena odwiedzin u Madame to najbardziej poruszający fragment książki i filmu. Bohaterowie dowiadują się, że żadnych „odroczeń” nigdy nie było. Pod koniec rozmowy uczestnicząca w spotkaniu panna Emily przyznaje, iż uczniowie niemal każdego dnia budzili w niej lęk i wstręt. W drodze powrotnej do szpitala Tommy wydaje z siebie rozpaczliwy krzyk. Dla Tommy'ego odkrycie prawdy jest równoznaczne z wyrokiem śmierci, ale to odkrycie ma głębszy, metafizyczny sens. Wizyta u Madame to dla Tommy'ego (i odbiorcy) moment *anagnorisis*, w którym w pełni ujawnia się nicość i absurd egzystencji. Wkrótce chłopak rezygnuje z opieki Kathy i podczas ostatniego spotkania namawia ją, by jak najszybciej sama rozpoczęła donacje. W powieści Tommy, pozbawiony ostatecznie nadziei na „odroczenie”, nadal gryzmoli jakieś swoje nowe zwierzęta [101]. Twórczość Tommy'ego ma charakter bezinteresowny. Akt twórczy zakłada samodzielność i wolność osoby. „Twórczość nie jest dostosowaniem się do tego świata, do determinizmu tego świata, twórczość jest wyjściem poza granice tego świata i przewyżczeniem jego determinizmu” [102]. W filmie wizyta u Madame skutkuje odrzuceniem wiary w zbawczą i wyzwalającą moc aktu twórczego. Tommy, podporządkowując się *determinizmowi tego świata*, ostatecznie porzuca sztukę.

[98] P. Mazur, op.cit., s. 84.

[99] J. Turney, op.cit., s. 146.

[100] Ibidem, s. 131.

[101] K. Ishiguro, *Nie opuszczaj mnie...*, s. 314–315.

[102] M. Bierdiajew, op.cit, s. 137.

Dla czytelnika najbardziej szokujący jest przebieg rozmowy z Madame. I to nie tylko ze względu na jej rewelatorski charakter. W trakcie spotkania ujawnia się bezdusznosc stwórców w stosunku do istot, które sami powołali do życia. Niespodziewani goście traktowani są przez dawne nauczycielki przedmiotowo. Najdotkliwiej uzmysławia to fakt, iż Madame kilkakrotnie przerywa rozmowę, by zająć się transportem starej serwantki. Mebel stanowi obiekt głębszej troski niż losy proszących o kilka lat „odroczenia” wychowanków. Oparty na zasadach racjonalności i efektywności świat to rzeczywistość zdehumanizowanych ludzi i zhumanizowanych klonów. „Nieludzkie” klony to lustro, w którym człowiek dostrzega własną monstrualność. W świecie Ishiguro to ludzie, a nie ich wytwory przypominają *martwe mechanizmy – automaty*. Na odkryciu radykalnej i niesamowitej (*uncanny*) obcości tkwiącej w człowieku polega rewelatorski charakter powieści<sup>[103]</sup>.

Filmowa wersja omawianej sceny zrealizowana została w innej tonacji emocjonalnej. Wątek serwantki został całkowicie usunięty. Panna Emily to budząca litość stara kobieta poruszająca się na inwalidzkim wózku. Jej schorwane, niedołążne ciało symbolizuje klęskę biotechnologicznego projektu kuszącego człowieka – za cenę etycznego kompromisu – złudną nadzieją na wieczne życie. Przywołana scena, eksponując fizyczny aspekt procesu rozpadu ciała, uzmysławia Kathy kruchość ludzkiego bytu. A w sensie filozoficznym, nie negując idei poświęcenia jako najwyższej próby człowieczeństwa („dar z siebie jako aksjologicznie twórczy sposób istnienia”<sup>[104]</sup>), podaje w wątpliwość sens ofiary ponoszonej przez klony. Odwołanie do pojęcia „ofiary”, która dla Kathy stanowi jedyną możliwą strategię usensownienia życia, lokuje nas w kręgu refleksji Jacques’a Derridy. Francuski filozof podkreślał:

Mogę oddać drugiemu całe moje życie, mogę ofiarować drugiemu moją śmierć, ale czyniąc to, zastępuję lub ocalam jedynie jakiś fragment [...]. Wiem z całą pewnością, że nigdy nie wybawię drugiego od jego własnej śmierci [...]. Mogę dać drugiemu wszystko z wyjątkiem [...] zbawienia jako nieśmiertelności<sup>[105]</sup>.

W przytoczonym komentarzu do Heideggerowskiej koncepcji poświęcenia Derrida zwracał uwagę na fundamentalne rozróżnienie pomiędzy „umieraniem *dla* Innego” a „umieraniem *za* Innego”. Istnienie bytu (i jego śmierć) jest aktem jedynym i unikalnym. Niemożność zarówno istnienia, jak i poniesienia ofiary z życia *za* Innego to ostatecznie potwierdzenie nieudzielności aktu istnienia, które sprawia, że jeden człowiek „nie może istnieć istnieniem drugiego człowieka, nawet wówczas, gdy pomiędzy bytami zachodzi daleko idące podobieństwo,

[103] B. Willems, op.cit., s. 75.

[104] P. Mazur, op.cit., s. 141. Mazur zwraca jednak uwagę na fakt, iż oddanie się drugiemu, którego wraz z sobą może być ofiara z samego siebie, powinno mieć charakter świadomej decyzji, gdyż ludzkiego istnienia

nie da się zredukować do roli środka. U Ishiguro „darowanie się sobie osób” to relacja jednostronna i pozbawiona aspektu dobrowolnego wyboru.

[105] J. Derrida, *The Gift of Death*, transl. D. Wills, Chicago 1995, s. 43.

jak w hipotetycznym przypadku klonowania”[106]. Nie istnieje także możliwość udzielenia Innemu wiecznego życia, gdyż „nieśmiertelność”, wbrew tezm forsowanym przez biogenetyków, jest czymś więcej niż tylko kwestią reakcji chemicznych[107].

Może świadomość fiaska „projektu Hailsham” i pokora wynikająca z utraty nadziei na nieśmiertelność powoduje, że z ust panny Emily nie pada ani jedno słowo, które mogłoby dowodzić obrzydzenia odczuwanego wobec wychowanków dawnej szkoły. Druga uczestniczka spotkania wydaje się głęboko poruszona miłosnym wyznaniem Tommy’ego. Z uwagą przegląda jego prace, świadczące o talencie i wrażliwości *obdarzonego duszą* autora. Serce ojca z powieści Mary Shelley bez reszty wypełniała zgroza i nienawiść. Starając się stłumić te uczucia, Wiktor Frankenstein nie był w stanie wykrzesać z siebie odrobiny miłosierdzia dla „tej plugawej bryły, co ruszała się i mówiła”[108]. W jednej z ostatnich scen filmu odprowadzająca gości do furki Madame przezwycięża fizyczny wstręt i z czułością dotyka twarzy Kathy. Na pożegnanie wypowiada znamienne słowa: „Biedne stworzenia (*creatures*). Żałuję, że nie mogę wam pomóc”. Można odnieść wrażenie, iż to zdanie przekształca abiektalny obiekt – *to, co wstrętne* – w Innego wzbudzającego wyrzuty sumienia i empatię. „Eksperyment Hailsham” miał dowieść, że nie istnieje „immanentne (uwarunkowane genetycznie) człowieczeństwo” – ludźmi stajemy się w procesie socjalizacji. A w akcie twórczym udowadniamy, że mamy duszę.

W epilogu filmu Kathy, w przeczuciu rychłej śmierci[109], wypowiada fundamentalną kwestię, która nie ma odpowiednika w powieści:

Nie mam pewności, czy nasze życie byłoby aż tak inne od życia ratowanych przez nas ludzi. Wszystkich czeka ukończenie. Może nikt z nas nie rozumie tego, co przeżyliśmy. Ani nie czuje, że dano nam dość czasu.

To kluczowy moment, w którym byt uświadamia sobie (i artykułując tę świadomość) przygodność ludzkiego istnienia i nieuchronność śmierci. Paradoksalnie, to również moment, w którym byt – akceptując swój los i „doświadczając siebie jako obiektu” – staje się lacanowskim podmiotem. Dla Lacana „podmiot to w ostatecznym rozrachunku nazwa owego «pustego gestu», w którym z własnej woli przyjmujemy to, co nam się narzuca, rzeczywiste popędu śmierci”[110]. W ten sposób problem etycznych konsekwencji biogenetyki zostaje w filmie podniesiony do rangi wielkiej filozoficznej metafory. Ludzie i klony dzielą ten sam los bytów zmierzających nieuchronnie do śmierci i podejmujących

[106] P. Mazur, op.cit., s. 28.

[107] Autor artykułu *On the trail of immortality* z 1913 roku skomentował dokonania noblisty Alexisa Carrel’a: „Nie dowiódł, że życie jako takie można stworzyć za pomocą chemii, ale w praktyce pokazał, że nieśmiertelność nie jest niczym więcej niż kwestią reakcji chemicznych”. Zob. J. Turney, op.cit., s. 127.

[108] M. Shelley, *Frankenstein*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013, s. 172.

[109] Rozpoczęcie donacji, o którym wspomina bohaterka w finale, doskonale koresponduje ze sceną śmierci Józefa K. w zakończeniu *Procesu*. W obu wypadkach „egzekucja” oznacza niemożność uzyskania „odroczenia”.

[110] S. Žižek, op.cit., s. 118.

heroiczną próbę akceptacji owej nieuchronności. Ostatecznym testem na człowieczeństwo klonów okazuje się świadomość śmierci. Takie przesłanie sytuuje film w kontekście filozofii egzystencjalnej. Według Camusa dzieła inspirowane egzystencjalizmem – jak powieści Franza Kafki – „zwrócone ku absurdowi i jego konsekwencjom, w ostatecznym rachunku kończą się tym wielkim krzykiem nadziei”. Są one uniwersalne w tej mierze, w jakiej ukazują „wzruszającą twarz człowieka uciekającego od ludzkości, czerpiącego ze sprzeczności racje wiary i racje nadziei z rozpacz, nazywającego wreszcie życiem swoje straszliwe uczenie się śmierci” [111]. Filmowa adaptacja powieści Ishiguro kończy się *wielkim krzykiem nadziei*. Z głębokiego poczucia absurdu egzystencji rodzi się wiedza. I wiara. Jak zanotował bowiem Kafka w swoim notatniku:

Pierwszą oznaką poznania jest pragnienie śmierci. To życie wydaje się nie do wytrzymania, innego nie sięgamy. Nie wstydzimy się już pożądać śmierci, błagamy, byśmy ze starej, znienawidzonej celi zostali przeniesieni do nowej, której jeszcze nie nauczyliśmy się nienawidzić. Resztki wiary pozwalają nam sobie wyobrazić, że w drodze, przypadkiem, w jakimś przejściu, spotkamy pana, który spojrzy z uwagą na więźnia i powie: *Tęgo już nie zamykajcie. Wychodzi ze mną* [112].

## BIBLIOGRAFIA

- Ayers D., *Spectacular Posthumanism. The Digital Vernacular of Visual Effects*, New York 2019
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. M. Krzemppek, Kraków 2012
- Baudrillard J., *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000
- Bierdiajew M., *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2001
- Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014
- Brown W., *From DelGuat to ScarJo*, [w:] *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. M. Hauskeller, Hampshire 2015, s. 11–18
- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A. Jaksender, K. Jaksender, Kraków 2016
- Derrida J., *The Gift of Death*, tłum. D. Wills, Chicago 1995
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007
- Drąg W., *Revisiting Loss: Memory, Trauma and Nostalgia in the Novels of Kazuo Ishiguro*, Newcastle 2014
- Dybel P., „Wszyscy oskarżeni są piękni...”. Antynomie doświadczenia prawa w prozie Franza Kafki, „Przegląd Humanistyczny” 2016, nr 4, s. 9–21
- Esposito R., *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, tłum. M. Wrana, Kraków 2015

[111] A. Camus, op.cit., s. 67–68.

[112] F. Kafka, *Osiem notatników*, tłum. B. Surowska, Gdańsk 1995, s. 27.

- Ezra E., *The Cinema of Things. Globalization and the Posthuman Object*, London 2018
- Fonioková Z., *Kazuo Ishiguro and Max Frisch: Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration*, Frankfurt 2015
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000
- Foucault M., *Narodziny biopolityki. Wykłady w Collège de France 1978–1979*, tłum. M. Herer, Warszawa 2001
- Fukuyama F., *Koniec człowieka*, tłum. B. Pierzyk, Kraków 2004
- Gilbert S., Guber S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1984
- Habermas J., *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, Warszawa 2003
- Hogle J., *Introduction*, [w:] *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge 2002, s. 1–20
- Ishiguro K., *Kiedy byliśmy sierotami*, tłum. A. Appel, Warszawa 2017
- Ishiguro K., *Nie opuszczaj mnie*, tłum. A. Szulc, Warszawa 2017
- Kafka F., *Osiem notatników*, tłum. B. Surowska, Gdańsk 1995
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007
- Lévinas E., *Bóg, śmierć i czas*, tłum. J. Margański, Kraków 2008
- Malchow H., *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford 1996
- Mazur P., *Metafizyka istnienia człowieka*, Kraków 2018
- Musiał Ł., *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*, Poznań 2016
- Nayar P., *Posthumanism*, Cambridge 2014
- Nienasylenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011, s. 59–69, 71–85
- Piątek B., *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction*, Kraków 2014
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006
- Rodley Ch., *Cronenberg on Cronenberg*, London 1992
- Shelley M., *Frankenstein*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013
- Steinbock B., *Cloning human beings: Sorting through the ethical issues*, [w:] *Human Cloning: Science, Ethics, and Public Policy*, red. B. MacKinnon, Urbana – Chicago 2000, s. 68–84
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2001
- Turney J., *Ślady Frankensteina*, tłum. W. Wiśniewska, Warszawa 2001
- Willems B., *Facticity, Poverty and Clones*, New York 2010
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2018
- Žižek S., *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Warszawa 2010



Fot. Agnieszka Powierska

## *Posybilizm metafizyczny w filmie i serialu najnowszym*

**ABSTRACT.** Biedny Jan, *Posybilizm metafizyczny w filmie i serialu najnowszym* [Metaphysical possibilism in recent film and television series]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 263–280. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.13.

The article focuses on the reading of Waldemar Frąć's film theory in the context of the newest film examples. In the first part, the author presents the most important features of the "possible cinema" and expands it with a philosophical possible worlds theory, and also gives the context of mind-game films. In the second part, the author proposes an interpretation of two films: *Annihilation* and *Arrival*, and the *Dark* series in the face of the presented theoretical solutions. The main point of the analysis is to show how the worlds presented in the given films exist, how the concept of possibility/the possible world is manifested, and what changes occur at the level of the film narrative itself. Interpretation of the film examples leads the author to the conclusion that metaphysical possibilism in the film and series reveals not only ontological themes, but also has significant intercultural value and moves existential reflection.

**KEYWORDS:** "possible cinema", metaphysical possibilism, possibility, film and metaphysics, possible worlds, Waldemar Frąć, film narrative, mind-game film

Największą trudnością w pracy nad wszelką metafizyką jest obawa przed myśleniem nienaturalnym, rozmiągającym się z konieczności z akceptowanymi zazwyczaj sądami, obawa podważająca wiarę w samą sensowność wysiłku.

Leszek Nowak

W niniejszym artykule chciałbym zastanowić się nad fenomenem posybilizmu metafizycznego w kontekście filmowym. Postaram się przeanalizować koncepcję kina możliwego i wpisać ją w szerszą refleksję nad modalnością wywiedzioną z metafizycznej koncepcji światów możliwych oraz uzupełnić o koncepcję kina gier umysłowych. Głównym celem artykułu jest pokazanie, że posybilizm metafizyczny jest silnie wykorzystywany i eksponowany przez twórców współczesnych zarówno w filmie, jak i serialu. Co więcej, eksplorowanie przez twórców światów możliwych nie ma charakteru jedynie retorycznego czy estetycznego. Uważam, że wpisuje się w szerszą współczesną filozoficzną dyskusję nad statusem obrazu jako takiego oraz jego epistemologicznych implikacji dla odbiorcy dzieła filmowego. Na kilku przykładach postaram się ukazać pewną egzystencjalną prawdę na temat człowieka.

Aby uzasadnić te tezy, posłużę się kilkoma przykładami filmowymi i jednym serialowym; pokażę, jak działają przedstawione w nich światy w kontekście refleksji filozoficznej zorientowanej wokół pojęcia

możliwości. Kino eksplorujące światy możliwe znacznie zwiększyło swoją reprezentację właśnie w XXI wieku. Przyczyn tego można upatrywać w kilku zjawiskach. Po pierwsze, możliwości technologiczne, związane między innymi z zapisem cyfrowym czy z efektami specjalnymi (a co za tym idzie – większą możliwością realizacji ambicji twórczych), umożliwiły swobodniejsze przedstawianie światów – ogólnie mówiąc – nierealnych. Po drugie, być może prawdą jest twierdzenie Thomasa Elsaessera o tym, że kino epoki cyfrowej – ze wszystkimi swoimi zmianami narracyjnymi i tendencjami – jest trzecim wielkim systemem reprezentacji, który stanie się „znakiem czasu” naszego stulecia[1].

Warto także zaznaczyć, że posybilizm metafizyczny – a więc pojęcie, którego tutaj używam, aby zbiorczo określić wszelkie praktyki twórców mające na celu eksplorowanie pojęcia możliwości w tekstach filmowych – jest częścią szerszej tendencji, którą niewątpliwie obserwujemy we współczesnej teorii i praktyce filmowej. Coraz częściej filmoznawcy i filozofowie zauważają istotowe powiązania filmu i filozofii[2]. Jak wskazuje Elsaesser (a za nim Mirosław Przyłipiak), mamy obecnie do czynienia ze „zwrotem filozoficznym” w teorii filmu[3]. Nie chodzi przy tym o filozoficzną interpretację konkretnych dzieł filmowych ani o filmy prezentujące jakąś filozoficzną tezę, teorię czy poglądy – taka praktyka nie jest żadną nowością. Chodzi o pokazanie pewnych nierozzerwalnych i szczególnych związków dzieła filmowego z myślą filozoficzną, z filozofią samą. Zjawisko to wymaga oczywiście szerszego i dogłębnierzego zbadania[4] (szczególnie na gruncie polskim), natomiast w tym miejscu postaram się przedstawić tylko jedną z (*nomen omen*) możliwych dróg filozoficznego myślenia o kinie.

Film i metafizyka mają niewątpliwie wiele punktów wspólnych. Analizy i interpretacje filmoznawcze często zawierają w sobie odniesienia do transcendencji, wartości duchowych i ogólnych filozoficznych kategorii. Chciałbym w tym miejscu zakreślić pewne ramy metodologiczne i pojęciowe dla tego artykułu, które – jak sądzę – będą konieczne, aby możliwie jak najściślej przedstawić refleksję związaną z posybilizmem metafizycznym.

Przed wszystkim zajmowanie się metafizyką należy uznać za aktywność specyficznie różnorodną. Jak wskazuje Leszek Nowak, to

[1] T. Elsaesser, *Kino gier umysłowych*, [w:] idem, *Kino – maszyna myślenia*, Gdańsk 2018, s. 20. Elsaesserowi chodzi głównie o kino gier umysłowych, o którym jeszcze w tym artykule będzie mowa, jednak – jak sądzę – bardzo wiele filmów, które określa on mianem gier umysłowych, można z powodzeniem wpisać także w posybilizm metafizyczny.

[2] Zob. na przykład D. Frampton *Filmosophy*, New York, 2006; T. Elsaesser, *European Cinema and Continental Philosophy*, New York, 2019; *New Takes in Film-Philosophy*, red. H. Carel, G. Tuck, New York, 2011.

[3] T. Elsaesser, *Stepping Sideways. SCMS Lifetime Membership Award*, „Cinema Journal” 2009, nr 49

(Fall), s. 125. Cyt za: M. Przyłipiak, *Wprowadzenie: Thomas Elsaesser a studia filmoznawcze*, [w:] T. Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia...*, s. 17.

[4] Chodzi tutaj konkretnie o wszelkie filozoficzne teorie filmu, które w ostatnich dwudziestu latach diametralnie zwiększyły swoją ilość. Pojawiające się koncepcje koncentrują się na wskazywaniu, że film w swojej konstrukcji i przez ontologiczne właściwości może odzwierciedlać niektóre filozoficzne kategorie (myśl, eksperyment myślowy) albo filozofię jako taką. Por. M. Pepliński, *Myślenie kina. Nowa filozofia filmu*, „Ekrany” 2017, nr 5 (39).



właśnie pluralizm, wielość poglądów, wielość opisów rzeczywistości i niewspółmierność systemów filozoficznych jest sednem metafizyki jako takiej. Dodatkowo: „Systemy filozoficzne różnią się od teorii naukowych czy dzieł sztuki tym, iż są obrazami Całości, nie zaś obrazami fragmentów czegoś, o czym się nie wie” [5]. Filozofia (metafizyka) różni się od sztuki, nauki, religii tym, że zawsze próbuje ująć Całość – pretenduje zatem do najbardziej ogólnej dyscypliny ludzkiej aktywności; jest ogólna, bo zajmuje się bytem Całym, bytem jako bytem w ogólności. Filozofowanie i konstruowanie systemów metafizycznych w ramach paradygmatu lingwistycznego [6] jest dodatkowo ściśle związane z językiem. Jak pokazał Willard van Orman Quine, konstruowanie ontologii wyznaczone jest przez „zmiennie kwantyfikacji takie jak «coś», «nic» czy «wszystko» niezależnie jaka by ta ontologia nie była” [7]. Nowak twierdzi także, że filozoficzne systemy metafizyczne powinny atakować naturalne, niefilozoficzne intuicje metafizyczne „zwykłych ludzi” (na przykład intuicje, że świat istnieje, że jest jeden, że jest niezmienny, że nie istnieje nicość itp.) i na ruinach tych intuicji budować nowy, własny system (jak najbardziej radykalny, „dziwny” – jak powiada Nowak [8]). Chęć ujęcia Całości zaprowadziła filozofów także do pytania o to, co w bycie jest możliwe, konieczne, niemożliwe, tylko przypadkowe itd.

Posybilizm metafizyczny jest więc u Nowaka negatywną odpowiedzią na pytanie o to, czy istnieje tylko jeden świat [9]. Jest to oczywiście tylko jedna cecha jego systemu metafizycznego – nie chodzi tutaj o jego rekonstrukcję, lecz o wskazanie, że posybilizm metafizyczny sprzeciwia się wszelkim naturalnym intuicjom metafizycznym głoszącym, że jest tylko jeden świat (jakkolwiek rozumiany). Od razu może pojawić się w tym miejscu teza o tym, że to sztuka (literatura, malarstwo, film) jest dziedziną, która odpowiedzialna jest za tworzenie tych „dodatkowych” światów. Jakkolwiek ciekawa i humanistycznie rozwijająca jest ta teza, Nowakowi i innym filozofom zajmującym się modalnością chodzi o jak najbardziej realne i konkretne światy metafizyczne (ewentualnie abstrakcyjne światy przedmiotów matematycznych), a nie o światy generowane w ramach jakiejś twórczości artystycznej.

Chciałbym w tym miejscu przedstawić dwie intuicje stojące za wykorzystywaniem kategorii możliwości w filmie, a także podać szerszy kontekst dla metafizyki światów możliwych. Pierwsza intuicja brzmi „rzeczy mogłyby być inaczej niż są” – czyli jest to czysto metafizyczna intuicja dotycząca natury aktualnej rzeczywistości, związana z wyobraźnią/twórczością. Przekonanie, że to, co widzimy, czego doświadczamy

### Pojęcie możliwości i jego filmowe inklinacje

[5] L. Nowak, *Byt i myśl*, Poznań 1998, t. 1, s. 69.

[6] Przyjmuje się, że zmiana paradygmatu na lingwistyczny nastąpiła wraz z opublikowaniem przez Ludwig Wittgensteina *Traktatu logiczno-filozoficznego* w 1922 roku.

[7] W.V.O. Quine, *O tym co istnieje*, [w:] *Z punktu widzenia logiki: Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. i słowem wstępnym poprzedziła B. Stanosz, Warszawa 1969, s. 25.

[8] L. Nowak, op.cit., s. 8, 68.

[9] Ibidem, s. 113.

i co robimy, mogłoby być inne, jest raczej mało kontrowersyjne. Można też je inaczej ująć: jako przeświadczenie, że każda „życiowa ścieżka” (ludzkie decyzje kształtujące los, indywidualne wybory, czyli – ogólnie mówiąc – historia pojedynczego człowieka) mogłaby przebiegać inaczej, bo życie składa się z wielu momentów, w których musimy podjąć jakąś decyzję, która to kształtuje nasze dalsze życie. Wybór jednej ścieżki zamyka inną. Jest to czynnik, który wpływa często na egzystencjalną formę dzieł eksplorujących kategorię możliwości, a dodatkowo niesie ze sobą silną refleksję o charakterze ogólnokulturowym.

Druga intuicja powiązana jest z pierwszą, ale ma głębszy filozoficzny wydźwięk, chodzi bowiem o pojęcie „świata możliwego” zaczerpnięte z *Monadologii* Gottfrieda Wilhelma Leibniza<sup>[10]</sup>. Dla niemieckiego filozofa fakt istnienia naszego świata był wyrazem doskonałości Boga, gdyż według niego jest nieskończenie wiele sposobów, na które można by urządzić świat. Te inne sposoby to właśnie światy możliwe nieureczywistnione, gdyż według Boga miały one w sobie jakiś element, który nie był pożądanym do zaistnienia. Współczesna metafizyka analityczna często odwołuje się do tej intuicji pozybilizmu metafizycznego, interpretując ją już w nieco inny sposób. Dzisiejsze koncepcje wychodzą raczej z założenia, że światy możliwe to byty w ten czy inny sposób ureczywistnione, a niebędące jedynie elementem jakiejś preegzystencji w umyśle Boga. Pomimo że teorie światów możliwych nie mają już silnego aspektu etycznego (który był kluczowym elementem metafizyki Leibniza), nie da się zaprzeczyć, że koncepcja Leibniza niepodważalnie zaszczepiła w filozofii konkretną myśl, że struktura bytu może być o wiele bardziej rozbudowana niż to pierwotnie wyobrażano.

Pojęcie możliwości było głównie domeną refleksji logicznej i sięga swoją historią właściwie do samego początku filozofii (Arystotelesowska sylogistyka zdań modalnych). W ramach metafizyki współczesnej zyskało na znaczeniu szczególnie w drugiej połowie XX wieku w ramach filozofii analitycznej za sprawą odkryć w logice (Gottlob Frege i Bertrand Russell) i skonstruowania pierwszej semantyki dla logiki modalnej (semantyki światów możliwych). Tak mocno obciążone metafizycznie pojęcie domaga się pewnego wyjaśnienia. Możemy wyróżnić kilka stanowisk w ramach istnienia światów możliwych. Pierwsze stanowisko, zwane realizmem modalnym, jest dziełem Davida Lewisa. Według niego światy możliwe to światy dokładnie takie jak nasz, ale znajdujące się w zupełnie innej przestrzeni i czasie. W ich skład wchodzi fizyczne obiekty, takie jak na przykład ludzie, krzesła i gwiazdy. Wszystko istnieje na podobnej zasadzie jak w naszym świecie, ale gdzieś indziej. Stanowiskiem metafizycznie łagodniejszym od realizmu jest modalny aktualizm głoszony między innymi przez Alvina Plantingę i Roberta Stalnakera. Ta koncepcja zakłada, że światy możliwe istnieją, ale nie jako obiekty fizyczne, a raczej abstrakcyjne

[10] G.W. Leibniz, *Monadologia*, przeł. i słowem wstępnym poprzedził H. Elzenberg, Toruń 1991, s. 58.

(jak na przykład obiekty matematyczne w naszym świecie). W ramach aktualizmu można prowadzić dalsze rozróżnienia ze względu na rodzaj tych abstrakcyjnych bytów (na przykład czy są to zbiory zdań, czy inne językowe obiekty). Trzecim wyjaśnieniem w kwestii istnienia światów możliwych jest meinongianizm, wedle którego światy możliwe posiadają jedynie *quasi*-bycie na wzór metafizyki Alexiusa Meinonga. Światy możliwe istnieją wtedy na podobnej zasadzie jak wróżki, Święty Mikołaj czy flogiston – wiemy, że nie istnieją w sensie realnym, ale są przedmiotem możliwego sądu<sup>[11]</sup>.

Dlaczego zatem warto pytać o wykorzystanie filozoficznego pojęcia możliwości przez twórców filmowych i serialowych? Jak wskazuje Waldemar Frąć, chodzi o teoretyczne ujęcie ewolucji kina. U podstaw jego refleksji – co kilkakrotnie podkreśla autor *Kina możliwego*<sup>[12]</sup>, stoi przekonanie, że współczesne kino różni się zarówno na poziomie zewnętrznym, jak i wewnętrznym<sup>[13]</sup> od klasycznego. Jest to oczywiście teza powszechnie przyjmowana, ale Frąć zwraca uwagę na charakter tych zmian oraz na to, że są one konsekwencją zachwiania kategorii *mimesis* w oparciu o kategorię możliwości. Frąć argumentuje, że kategoria możliwości (a więc także powyższe metafizyczne intuicje dotyczące rzeczywistości i światów możliwych) odegrała istotową rolę w kształtowaniu tych przemian, gdyż widz coraz częściej staje przed „ofertą *pola możliwości* zamiast typowego rozwiązania”<sup>[14]</sup>.

Prześledźmy zatem, czym ma być „kino możliwe”. Pośród wielu opisów istotowe wydają mi się następujące cechy – w kinie gatunków: transformacje światów przedstawionych na poziomie bytowym, odrzucenie pewności u widza związane z częściowym brakiem finalizmu fabuły i wewnętrznej teleologii zdarzeń, wszelako i na różne sposoby prezentowana atmosfera tajemnicy i brak konkluzywności; w kinie autorskim: brak wewnętrznej teleologii, a także „urzeczywistnianie specyficznego charakteru rzeczywistości – niejednoznaczności, nieprzewidywalności, otwartości”<sup>[15]</sup>. „Kino możliwe” jest więc czymś, co stara się zbliżyć swoim charakterem do samej rzeczywistości, ale nie poprzez mechaniczną reprodukcję, jak chciał tego André Bazin, albo poprzez logiczną i przyczynowo-skutkową narrację kina klasycznego, ale przez ujawnienie mechanizmu rzeczywistości samej – czyli jej metafizycznej otwartości, braku schematów i przeświadczenia, że wiemy, dokąd zmierzamy<sup>[16]</sup>.

Ponadto „kino możliwe” próbuje ująć ogólną „problematykę samego dzieła filmowego, jego ontologicznego charakteru”<sup>[17]</sup>. Frąć

[11] G. Priest, *An Introduction to Non-Classical Logic*, Cambridge 2008, s. 28–31. Należy tutaj zaznaczyć, że zaprezentowana przez Priestę klasyfikacja jest tylko jedną z wielu. Nie ma jednoznacznego rozstrzygnięcia dla stanowisk w kwestii światów możliwych, jednak większość z nich odwołuje się do zaprezentowanego powyżej modelu. Zob. np. U. Żegleń, *Modalność w logice i w filozofii*, Warszawa 1990, s. 129–130; S. Haack, *Philosophy of Logics*, Cambridge 1978, s. 191.

[12] Zob. W. Frąć, *Kino możliwe*, Kraków 2003, s. 9, 34, 50, 117.

[13] Ibidem, s. 10.

[14] Ibidem, s. 15.

[15] Ibidem, s. 28.

[16] Ibidem, s. 27–29.

[17] Ibidem, s. 47.

proponuje w tym zakresie rozróżnienie na: a) światy na wół przedstawione, b) światy zwielokrotnione. W tym tekście szczególnie interesować będzie mnie druga klasyfikacja, gdy „dzieło filmowe uwidacznia swoistą niejednorodność bytową, jak gdyby zwielokrotnienie świata przedstawionego [...] ukazuje pewien wyobrażony świat, z którego derywowane są jeszcze jakieś inne jego poziomy czy raczej odrębne światy” [18]. Warto wspomnieć jeszcze, że Frąc wyróżnia trzy poziomy refleksji wokół kina, które są niezbędne przy analizie bytowego charakteru światów przedstawionych (z czego jego i nas interesować będą dwa, na których to zasadza się refleksja nad „kinem możliwym”), te trzy poziomy to: materialny (ten nie dotyczy „kina możliwego”), podmiotowy i przedmiotowy.

Na poziomie podmiotowym dzieła sztuki chodzi o „artystyczne motywacje i założenia”, które są „wyrazem związku pomiędzy dziełem i twórcą” i sięgają „w źródłowy sens dzieła sztuki”, ale przy tym „dzieło zawsze transcenduje poziom podmiotowego ufundowania” [19]. Z tego poziomu – twierdzi Frąc – daje się wskazać „transformacje, jakie dokonują się w strukturze bytowej światów przedstawionych” oraz że „wyrazem twórczych motywacji, postrzeganych z perspektywy światów przedstawionych, są wszelkie praktyki narracyjne” – tak więc pierwszym tropem do analizowania transformacji, o które chodzi w „kinie możliwym”, są przetworzenia na poziomie narracji [20]. Drugi trop wynika z poziomu przedmiotowego, czyli z jak najszerzej rozumianego odniesienia filmu do świata zewnętrznego. Kino jest sztuką o tyle interesującą, że opiera się na mechanicznej reprodukcji, dlatego mimetyczność jest dopiero punktem wyjścia dla dalszej artystycznej kreacji (a nie punktem dojścia, jak na przykład w przypadku malarstwa). A to pozwala na eksperymenty formalne zupełnie innego rodzaju niż są prezentowane w innych sztukach. Analiza tekstów filmowych w ramach tych dwóch tropów pozwala na rozróżnienie przykładów standardowych od tych, które trzeba rozpatrywać właśnie w ramach „kina możliwego” [21].

Jest jeszcze jeden istotny powód, aby wykorzystywać inspiracje płynące z tak rozumianego kina i jego metamorfoz bytowych (wewnętrznych i zewnętrznych). Pomimo że teoria Frąca jest raczej mało rozpoznana i eksplorowana, już pewne intuicje (ale inaczej wyrażone) związane z ewolucją kina, które autor zauważa, mają więcej zwolenników i prętnie istnieją w obiegu filmoznawczym. Zobaczmy, jak według Elsaessera funkcjonuje wspomniane wyżej kino gier umysłowych. Spośród trzech głównych typów tego kina na pewno dwa przynależą do „kina możliwego”, jak je opisaliśmy powyżej. Elsaesser pisze: „Oprócz tego [pierwszego typu kina gier umysłowych – przyp. J.B.] istnieją filmy, w których grę prowadzi się z widzem, ukrywając kluczowe informacje albo podając je w sposób niejednoznaczny [...]. Informacje mogą być

[18] Ibidem, s. 87.

[19] Ibidem, s. 50.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem, s. 51–53.

ukrywane jednocześnie przed postaciami i publicznością”[22]. Trzeci typ Elsaesser charakteryzuje następująco:

W innych filmach o skłonnościach do prowadzenia gier umysłowych kładzie się nacisk na „umysł”, przedstawiając bohaterów o skrajnej, niestabilnej lub patologicznej kondycji umysłowej, ale nie są to jednak studia przypadków chorobowych. [...] Filmy te ponownie więc „prowadzą grę” tym razem z postrzeganiem rzeczywistości przez publiczność (a także inne postacie). Zmuszają więc do wyboru między na pozór równorzędnymi, ale w istocie nieprzystawalnymi do siebie „rzeczywistościami” czy „multiwersami”[23].

Widzimy więc już na wstępie, że istnieją pewne strukturalne podobieństwa w charakterystyce filmów „kina możliwego” i kina gier umysłowych. Uwidaczniają się one na poziomie świata przedstawionego, który jest z jakiegoś powodu niepełny, ujawnia swoją otwartość (na różne sposoby i przez różne zabiegi formalne). Kino gier umysłowych także nie proponuje prostych rozwiązań fabularnych i finalizmu wynikającego z ciągu przyczynowo-skutkowego, a raczej chce zachwiać pewność widza, zmusić go do zakwestionowania wcześniej zdobytej wiedzy i porzucenia schematów myślowych. Co ważne, obaj autorzy zwracają uwagę, że prezentowane przez nich rozróżnienie jest obecne zarówno w kinie gatunkowym, jak i autorskim.

Jednak najważniejszą cechą kina gier umysłowych zbliżającą do „kina możliwego” wydaje mi się jego „chęć dezorientowania – niektórzy powiedzieliby – wprowadzania w błąd odbiorcy, [...] wprowadzania ich w inne światy, inne możliwości (oprócz starannie ukrywanych lub całkowicie usuwanych informacji, częste są zwroty akcji oraz fałszywe zakończenia, a także chwile znakomicie «zawieszonego poruszenia» i wahania ontologicznego)”[24].

Według Frąca i Elsaessea kino współczesne coraz częściej zrywa zatem z „pozorem istnienia”[25], czyli bardziej niż opowiadanie zamkniętej historii interesuje je pozostawienie rzeczywistości w samych możliwościach lub/i oszukanie widza, zabawienie się z jego przyzwyczajeniami i odkrycie przed nim czegoś, o co nie podejrzewałby wcześniej danego tekstu (zarówno na poziomie całościowej narracji – odkrycia jakiejś tajemnicy w finale fabuły dotyczącej epistemologicznych i ontologicznych właściwości świata przedstawionego i/lub postaci – jak i na poziomie odniesienia filmu do świata zewnętrznego).

Skutek zabiegów opisanych powyżej jest charakteryzowany tak samo u obu badaczy. Chodzi bowiem o ukazanie przez film problemów filozoficznych, zarówno z poziomu epistemologicznego (kino gier umysłowych wprost, a „kino możliwe” pośrednio zachęca do refleksji nad innymi umysłami, tożsamością i podmiotem poznania oraz pyta o charakter naszej wiedzy – o samym świecie przedstawionym i na poziomie informacji podawanych w diegezie/narracji), jak i ontologicznego

[22] T. Elsaesser, op.cit., s. 30.

[23] Ibidem, s. 30–31.

[24] Ibidem.

[25] W. Frąc, op.cit., s. 57.

(zakwestionowanie naturalnych intuicji metafizycznych i zamienienie ich na refleksję związaną z innymi, możliwymi światami). Problemy epistemologiczne i ontologiczne sprowadzają się do wątpliwości, wahań, zawieszenia sądu. Widz w obliczu tekstu filmowego musi zawiesić swoje wszelkie przedsady na temat świata i otworzyć się na różne możliwości metafizyczne i problemy epistemologiczne.

### Jak widzieć metafizykę modalności w kinie współczesnym

W tym podrozdziale skupię się na kilku przykładach filmowych i serialowych zrealizowanych w XXI wieku, które potwierdzają ogólną tezę Frąca o immanentnej cesze kina, mianowicie o jego zdolności do metamorfozy. Dwie dekady nowego stulecia przyniosły zaskakująco wiele nowych prądów filmowych, które z powodzeniem można określić jako nowatorskie, świeże czy odkrywcze. Jak będę starał się dowieść, metamorfozy kina współczesnego rezonują z metafizycznym pojęciem możliwości i światów możliwych nawet w jeszcze większym stopniu, niż opisywał to Frąc, i tym samym być może potwierdzają tezę Elsaessera o nowym systemie reprezentacji, jaki narodził się na przełomie XX i XXI wieku.

Wciąż wiarygodna pozostaje teza, że gatunkiem najbardziej podatnym na kategorię możliwości jest *science fiction*, a także, że kino (neo)modernistyczne szczególnie upodobało sobie eksplorowanie możliwości w sensie egzystencjalnym ze względu na otwarty charakter wielu dzieł współczesnego *slow cinema*. Moja analiza będzie dotyczyć filmów *Nowy początek* (2009, reż. Denis Villeneuve), *Anihilacja* (2018, reż. Alex Garland) oraz serialu *Dark* (2017–2020, reż. Baran bo Odar). Nie chcę, aby filmy i serial były rozpatrywane jako po prostu kolejne egzemplifikacje „kina możliwego”. Sądzę, że ich główny walor dla przedstawianej tu teorii objawia się w czymś, co można roboczo nazwać literalnym potraktowaniem świata możliwego i pojęcia możliwości. Jak pisałem wyżej, „kino możliwe” objawia swój charakter w eksplorowaniu przez twórców pojęcia możliwości i eksploracja ta prowadzi do istotowych zmian w samym świecie przedstawionym. Zobaczmy zatem, na czym polega dosłowne potraktowanie eksploracji świata możliwego.

W *Anihilacji* wydarzeniem organizującym fabułę jest pojawienie się na planecie nowego i nieznanego tworu ontologicznego nazwanego Iskrzeniem. Już zatem w punkcie wyjścia pojawia się klasyczna dla gatunku opowieść o kontakcie, ale następuje pewne przełamanie konwencji – nowy byt jest autonomiczny, nieantropomorficzny, bardzo trudno go zlokalizować i zakreślić jego granice, nie ma „twardości” bytowej, jest raczej powłoką, tajemniczą mgłą, nieznaną siłą niż bytem stałym i niezmiennym. To właśnie zmienność, ciągły ruch, rozrastanie się są jego cechami dystynktywnymi. Nie można się z nim porozumieć ani go zatrzymać, nic o nim nie wiadomo – żadna z ekip badawczych wysłanych w głąb Iskrzenia nie powróciła żywa. Wiemy o nim tylko tyle, że zatacza coraz szerszy krąg, rozrasta się i jeśli nie zostanie jakoś zatrzymane – oplecie całą Ziemię.

Zalążkiem fabularnym *Anihilacji* jest zatem nowy byt (niebędący wcześniej elementem naszej planety) – a więc pewne wykorzystanie

możliwości w sferze ontologicznej. W świecie przedstawionym pojawia się coś nowego i nieznanego. Już na samym początku Garland eksploduje możliwość w sferze relacji planeta–kosmos, człowiek–nieczłowiek. Przybysz z kosmosu jest oczywiście znanym motywem w literaturze i filmie *science fiction*, jednak w *Anihilacji* mamy do czynienia z bytem niemającym nic wspólnego z człowiekiem – nie tylko na poziomie ontycznym, ale szerszym – epistemicznym[26]. Iskrzenie nie zauważa człowieka, jest obojętne wobec niego (jak i zwierząt i roślin), nie ma w nim innego wewnętrznego celu poza ciągłym rozrostem i wprowadzaniem zmiany. Nie wchodzi w żaden intencjonalny kontakt z człowiekiem. Jest w pewnym sensie bytem z wyższego poziomu, zasadą organizującą przestrzeń wokół siebie, a nie podporządkowującą się prawom zastanym. Człowiek – jako byt wyróżniony na Ziemi – miał czynić sobie inne byty poddanymi. U Garlanda następuje przełamanie – to Iskrzenie zdaje się przyczyną sprawczą dla wszelkiej zmiany.

Ale *Anihilacja* sięga jeszcze o krok dalej. Żeby w pełni zrozumieć, co reżyser chce osiągnąć w swoim dziele, musimy postawić pytanie o charakter pokazanej tu zmiany i o możliwości, jakie ma Iskrzenie. Wyprawa naukowczyni (kolejne przetworzenie na poziomie gatunkowym – wyprawa ratunkowa składa się z osób, które mają poznać i zrozumieć nowy byt, a nie z nim walczyć lub pertraktować) prowadzi do szczególnych odkryć. Iskrzenie wprowadza zmianę na najbardziej podstawowym poziomie – zmienia kod genetyczny żywych istot. Jest nie tylko zmianą, ale zasadą zmiany – tworzy nowy porządek ontologiczny. Obserwujemy, jak Iskrzenie wprowadza w zastany ekosystem gatunki i krzyżówki, które według biologiki nie miały prawa zaistnieć. Oczywiście tylko z „ludzkiego” i „ziemskiego” punktu widzenia; jeżeli bowiem wprowadzimy do refleksji byt kosmiczny, demiurgiczny wręcz, to okaże się, że wszystkie zmiany biologiczne (ontologiczne) są właśnie możliwe, a więc istnieje świat możliwy, w którym zdania je opisujące są prawdziwe. Działanie Iskrzenia można wyobrazić sobie jako wielokrotnie przyspieszoną ewolucję w innych warunkach biologicznych. Film tym samym ewokuje to, co Frąc opisuje jako „twórczość, która nie tyle naśladuje jakiegoś bytu, nadając im pozór istnienia, ile raczej jako pewną naturę bytu – właśnie jego potencję, możliwość przemiany”[27].

Oczywiście, film Garlanda ma także głęboki wymiar humanistyczny (związany z troską o przyszłość naszej planety), jednak w kontekście prowadzonych tu rozważań sprawą najistotniejszą jest refleksja nad metamorfozą i możliwością. Według Frąca „kino możliwe” „dokonuje pewnych przeformułowań światów przedstawionych na ich

[26] Warto tutaj uściślić, że zarówno w literaturze, jak i filmie *science fiction* już wcześniej pojawiały się dzieła traktujące o kontakcie człowieka z bytem całkowicie różnym od człowieka na poziomie ontycznym i epistemicznym (np. *Solaris* Stanisława Lema czy *Piknik na skraju drogi* braci Strugackich), nie jest

to jednak dominujący model narracji o kontakcie. Co więcej, warto podkreślić, że w *Anihilacji* Iskrzenie jest nie tylko od człowieka różne, ale w ogóle zdaje się nie być bytem skonstruowanym dla człowieka. Jego funkcja jest całkowicie niezależna od bytu ludzkiego. [27] W. Frąc, op.cit., s. 17.

**poziomie ontycznym** [wyr. W.F.], transformuje ich bytowy status”[28]. W *Anihilacji* widzimy to na dwóch poziomach. Pierwszy związany jest ze zrzuceniem człowieka z piedestału istot wyróżnionych. Rozwiązanie filmu – pomimo że strukturalnie otwarte i niejednoznaczne interpretacyjnie – prowadzi do konstatacji, że życie człowieka, takie, jakie je znamy, jest niemożliwe na planecie, na której występuje Iskrzenie. Człowiek traci więc status bytu wyróżnionego, zmienia się jego pozycja w hierarchii bytów. Drugim poziomem (transformacji bytowego statusu świata przedstawionego) jest wprowadzenie możliwego porządku biologicznego, który cechuje nieprzewidywalność w zakresie kreacji nowych bytów. Parafrazując przysłowie, można powiedzieć, że niezbadane są wyroki Iskrzenia.

Istnienie w świecie filmowym bytu, który jest dosłowną emanacją tezy „kina możliwego” (gdyż Iskrzenie jest zmianą samą w sobie, która nie podlega prawom przyrody, a tworzy nową, nie-Ziemią przyrodę), zdaje się wprowadzać do filmu egzystencjalną płaszczyznę. Przypomnijmy, że każda z bohaterek wkraczających w głąb Iskrzenia ma świadomość, że najprawdopodobniej nie wróci żywa. Każda z nich jest naznaczona życiowo (utrata córki, zaginięcie męża, nieuleczalna choroba). Obserwujemy różne reakcje postaci na kontakt z nową przyrodą, ale tylko Josie Radek (Tessa Thompson) zdaje się prawdziwie rozumieć nowy stan rzeczy. W obliczu przemian przyrody jako jedyna nie walczy, nie uważa, że człowiek jest istotą wyróżnioną w hierarchii bytów. Dlatego też (dosłownie i w przenośni) odchodzi na stronę i tam staje się jednością z naturą, daje się porwać nowym prawom przyrody, które cechuje nieprzewidywalność, losowość i przypadkowość. Josie Radek staje się jednym bytem z przyrodą, zmienia swoją ontologiczną strukturę i egzystuje jako antropomorficzne drzewo.

Posybilizm w *Anihilacji* jest zatem przynajmniej dwustopniowy. Pierwszy stopień związany jest z przemianą świata przedstawionego. Iskrzenie jest nowym bytem, które, raz wprowadzone, w ruch, nie zatrzymuje się, przekształcając przyrodę w nieskończoność. Kierunek i wektor zmiany jest tajemnicą, nie można niczego przewidzieć. Ta konstatacja nie odnosi się jedynie do zasady działania Iskrzenia, gdyż drugim stopniem wprowadzenia możliwości w filmową materię jest zmiana w obrębie narracji. Garland nie oferuje wytłumaczenia, dlaczego Iskrzenie pojawiło się na naszej planecie – co więcej, konfrontacja Leny (Natalie Portman) ze źródłem znajdującym się w latarni morskiej jest kolejnym „odrzuconiem pewności” w teorii Frąca, a nie finalizmem fabuły i doprowadzeniem tajemnicy do jej rozwiązania. Nawet jeżeli w diegezie filmu otrzymujemy wskazówki, które mogłyby nas prowadzić do interpretacji zakończenia (głównie chodzi o pytanie o tożsamość głównej bohaterki i jej męża po bezpośrednim kontakcie ze źródłem Iskrzenia), to z jednej strony mamy do czynienia z dziełem otwartym, tak jak pojmuje je „kino możliwe”, z drugiej zaś wciąż zasadne pozostaje

[28] Ibidem, s. 39.



pytanie o kierunek zmiany, jaka zachodzi na poziomie ontologicznym w świecie przedstawionym. I wydaje się, że biorąc pod uwagę fakt, że mamy do czynienia z demiurgiczną, kosmiczną siłą, nie możemy na nie jednoznacznie odpowiedzieć – to tak, jakbyśmy chcieli przewidzieć kierunek i skutki ewolucji w dalekiej przyszłości.

Na dość podobnej zasadzie odbywa się eksplorowanie pojęcia możliwości w filmie *Nowy początek*. To, co w *Anihilacji* było własnością jedynie jakiegoś kosmicznego bytu, w *Nowym początku* staje się pewną umiejętnością człowieka. *Nowy początek* jest także wprost podszyty refleksją na temat natury języka i jego relacji do rzeczywistości[29]. Wyjściowy problem jest podobny do tego w *Anihilacji*. Mamy do czynienia z lądowaniem nieludzkich bytów z kosmosu. Co ciekawe, również Villeneuve odchodzi od wizji antropomorficznych przybyszów z innej planety – w *Nowym początku* doświadczamy istot nazwanych później Heptapodami. Fabularny problem zasadza się na próbach porozumienia się ludzi z kosmitami. Do tego zadania zostaje wyznaczona profesor lingwistyki – Louise Banks (Amy Adams) – przez większą część filmu obserwujemy jej zmagania z nauką zupełnie nowego języka.

W diegezie wprost pada filozoficzno-językoznawcza koncepcja zwana hipotezą Sapira-Whorfa, głosząca językowy determinizm. Pogląd, wedle którego język, jakim się posługujemy, istotnie wpływa na sposób postrzegania przez nas rzeczywistości, jest w *Nowym początku* przefiltrowany przez artystyczną eksplorację możliwości metafizycznej. Nie jest tutaj moim zadaniem argumentować za tą tezą lub przeciwko niej (zresztą w filmie jest ona potraktowana nadzwyczaj dosłownie i swobodnie, co – jak sądzę – decyduje o jej wizualnej atrakcyjności – jest to pełne prawo swobodnej kreacji artystycznej). Hipoteza Sapira-Whorfa pierwotnie oczywiście miała odnosić się do języków „ludzkich”, jednak Villeneuve prezentuje możliwy scenariusz wydarzeń, gdyby była ona ogólnie prawdziwa w sensie kosmicznym. Jak postrzegalibyśmy świat, gdybyśmy umieli posługiwać się językiem innego gatunku niż ludzki? Czy umiejętność komunikacji w danym języku mogłaby przynieść jeszcze inną – niespodziewaną – zmianę w naszym „poruszaniu się” po rzeczywistości?

Główna bohaterka filmu w końcu odkrywa mechanizm działania nowego języka i dzięki temu zyskuje umiejętność „manipulowania” czasem. Nie jest to jednak opowieść o podróżach w czasie za sprawą zaawansowanej technologii, tajemniczych mocy lub przeskoków do innych wymiarów. Jest to po prostu konsekwencja posługiwania się innym językiem. Widzenie zdarzeń przyszłych jest czymś tak naturalnym jak widzenie drzew i kwiatów na łące – język daje możliwość ujęcia ontologii w ramy tego, czego się doświadcza. Czas jest tutaj powiązany z przestrzenią na sposób Kantowski, jest formą naoczności immanen-

[29] Jak sądzę, jest to kolejna wielka płaszczyzna, którą warto by było dogłębniej zbadać z wykorzystaniem filozoficznych teorii kina. Jak wiemy, relacja języka

do rzeczywistości jest jednym z głównych problemów filozofii współczesnej.

tnie (apriorycznie) obecną w naszym umyśle. Zmieniając percepcję czasu za pomocą języka, zmieniamy samą rzeczywistość. Ludzki aparat poznawczy nie jest w stanie wyjść poza granice własnej rzeczywistości, język jest rusztowaniem – modelem, który dopiero zostaje wypełniony jakąś treścią (obrazem danej rzeczywistości).

Film Villeneuve'a, wykorzystując *explicite* hipotezę determinizmu językowego (i, jak widzimy, *implicite* również bogatą tradycję filozoficzną od Kanta przez Wittgensteina do Quine'a), uświadamia nam bardzo ciekawą z perspektywy filozoficznej myśl – kiedy mówimy zupełnie innym językiem (nienależącym do ludzi), zmienia się nasze rusztowanie dla świata; język obcych jest zdecydowanie bardziej elastyczny, giętki – dosłownie kolisty (co obrazuje system zapisu tego języka). Zobrazowanie jakiejś rzeczywistości (tutaj: modalności dotyczącej zjawisk przyszłych) dokonuje się jedynie w ramach języka Heptapodów; *Nowy początek* mówi nam, że kiedy doświadczymy języka metafizycznie otwartego, nasza percepcja również się otworzy i będziemy świadkami zupełnie innej rzeczywistości. Nowa percepcja głównej bohaterki jest percepcją aktywną. Trudno wyobrazić sobie sytuację, w której za pomocą wzroku, słuchu lub smaku dokonujemy bezpośrednio jakichś zmian w zastanym świecie (na przykład przesuamy wzrokiem szklankę). Możliwość jest więc tutaj ukazana z perspektywy językowej i dopiero wtedy oddziałuje na sferę ontologii.

Metamorfozy świata przedstawionego polegają w *Nowym początku* właśnie na otwarciu możliwego – świat staje się otwarty na radykalne zmiany w rozumieniu czasu i wpływaniu na zdarzenia z przeszłości i w przyszłości. Nie ma tutaj żadnych podróży w czasie, statków kosmicznych, wielkich maszyn, wojska i działania z poziomu państwa czy wielkich korporacji. Możliwe realności są rozpostarte na elastycznym rusztowaniu stworzonym przez nowy język. Wystarczy, że będziemy to koło (kolisty zapis języka Heptapodów odzwierciedla strukturę świata) widzieć jako jedno i potrafić nazwać – da to władzę do swobodnego przesuwania zdarzeń na osi czasu. *Modi* czasu są tutaj *modi* bycia.

Ciekawą stroną filmu jest jego narracja i chronologia przedstawionych wydarzeń. Na samym początku obserwujemy sekwencję montażową prezentującą relację córki z główną bohaterką – od narodzin do przedwczesnej śmierci. Sugestia narracyjna jest taka, że jest to retrospekcja – nawet pomimo słów Louise („Kiedyś myślałam, że to jest początek twojej historii”), gdyż pełnego sensu nabierają one dopiero w rozwiązaniu filmu wraz z odpowiedzią samej bohaterki: „Widzisz, Hannah. Tutaj zaczyna się twoja historia”. Sugestia utraty dziecka przez główną bohaterkę nie jest domeną przeszłości, jak sugeruje początek filmu, nie jest traumą, z którą bohaterka zmagą się obecnie (dopowiedzmy: ale będzie musiała w przyszłości), bo istnieje jako możliwość, która ma się dopiero urzeczywistnić. W pierwszej połowie filmu jeszcze kilka razy obserwujemy właśnie klasycznie przedstawiony zabieg retrospekcji (na zasadzie migawek). Mniej więcej w połowie filmu, podczas analizy kolistych znaków języka obcych, Louise znowu „przechodzi”

do „wspomnień” (córka pyta o znaczenie słowa „planeta”). Można wtedy zobaczyć pewne przełamanie – dwie perspektywy, te dwa światy nachodzą na siebie – Louise, siedząc w namiocie przy ekranie komputera, słyszy bardzo wyraźnie dźwięk przewracanych kartek książki; wcześniej dwie sfery ontologiczne – teraźniejszość i (fałszywa – jak się okazuje) przeszłość były wyraźnie oddzielone. W tej scenie lingwistka jest w dwóch miejscach naraz – może zobaczyć przyszłość, bo w niej egzystuje. Jest to także znak procesu nauki języka – Louise powoli zaczyna rozumieć język Heptapodów – najpierw to przechodzenie w sferę przyszłości jest sporadyczne, dziwne, wybija ją z rytmu. Później staje się koniecznością, by zjednoczyć ludzkość w jednym celu (rozmowa telefoniczna z chińskim generałem Shangiem).

W obliczu tak postawionej narracji trzeba zadać pytanie o egzystencjalny i humanistyczny wymiar filmu. Bohaterka widzi możliwości, jakie niesie jej przyszłe życie (ślub z Ianem, narodziny Hannah, sukces naukowy, rozwód i śmierć Hannah) i, mając te wszystkie informacje, postanawia nie ingerować w tę metafizyczną możliwość. Urzeczywistnienie się bytu, jakiejś formy możliwości, jest tutaj związane z problemem wolności i determinizmu, który również Frąc porusza w swojej teorii. Jak pisze, filmy „kina możliwego” „twórczo opowiadają się po stronie indeterminizmu, rozumianego jako pełna akceptacja wolności w wyborach człowieka”[30]. Louise nie rezygnuje z małżeństwa i dziecka, pomimo że oba wydarzenia kończą się tragicznie; oba przynoszą jej autentyczną radość i szczęście i są właśnie wyrazem życia samego – nie można uciec od tragicznych wydarzeń. Louise ma świadomość tej egzystencjalnej prawdy, pomimo że (a może: właśnie dlatego) potrafi językowo opisać przyszłe wydarzenia.

Ostatnim dziełem w mojej analizie, które to być może najbardziej radykalnie i najbardziej dosłownie wykorzystuje sferę możliwości, jest niemiecki serial *Dark* wyprodukowany przez Netflixa. W serialu możemy dostrzec egzemplifikację tezy Davida Lewisa o realizmie modalnym w kwestii światów możliwych. Poglądy Lewisa są oczywiście kontrowersyjne i były obiektem ataków mniej radykalnych filozofów[31], ale być może dlatego są tak atrakcyjne i inspirujące. Przypomnijmy w tym miejscu główną tezę Lewisa ze słynnego już tekstu:

Wierzę, że istnieją światy możliwe inne od tego, w którym przyszło nam mieszkać. Jeśli potrzeba na to dowodu, to przedstawia się on następująco: jest bezsporną prawdą, że rzeczy mogłyby być inaczej, niż są. Wierzę, tak jak i my wszyscy, że rzeczy mogłyby być odmienne na niezliczone sposoby. [...] wierzę w dopuszczalne parafrazy tego, o czym jestem przekonany; biorąc tę parafrazę dosłownie, wierzę zatem w istnienie bytów, które można by nazwać „sposobami, na jakie rzeczy mogłyby być”. Wolę je nazywać „światami możliwymi”[32].

[30] W. Frąc, op.cit., s. 114.

[31] Zob. R.C. Stalnaker, *Światy możliwe*, [w:] *Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin 1995.

[32] D. Lewis, *Światy możliwe*, [w:] R.C. Stalnaker, op.cit., s. 127.

Nie jest moim zadaniem w tym tekście rozwodzić się nad słusznością tej tezy i dowodem, jaki prezentuje Lewis, chcę skupić się na przełożeniu jego metafizycznej wiary na współczesne teksty kultury. Jak zobaczymy, *Dark* oferuje w finale opowieści bardzo ciekawą egzemplifikację powyższej tezy.

Najważniejszym założeniem w analizie tego serialu jest zdanie sobie sprawy, że w zależności od etapu historii możemy inaczej percypować świat przedstawiony i komplikacje formalno-logiczne. Przede wszystkim – przynajmniej na początku – jest to opowieść o trzech sferach czasowych oddzielonych od siebie o trzydzieści trzy lata i o pewnych paradoksalnych relacjach rodzinnych, które są wynikiem przenikania się tych trzech rzeczywistości i podróży bohaterów między nimi. Serial bardzo dobrze dawkuje informacje, jednocześnie przekraczając pierwotne rozmiary – okazuje się, że przestrzeni czasowych jest o wiele więcej. Z jednej strony na poziomie fabularnym motywatorem opowieści jest rozwikłanie zagadek tajemniczych zniknięć młodych chłopców. Trop wpieryw prowadzi do okultystycznej sekty, a później do zegarmistrza i naukowca Tannhause (Christian Steyer), rzekomego konstruktora maszyny do podróży w czasie. Z drugiej strony świat przedstawiony, a więc miasteczko Winden, zmierza ku apokalipsie (obecne są linie czasowe prezentujące świat po tym zdarzeniu). Widzimy zatem misterne skonstruowanie wielu sfer rzeczywistości (na razie na poziomie temporalnym). Twórcy bardzo dobrze posłużyli się formułą serialu, by przedstawić relacje i zależności między kilkoma pokoleniami kilku rodzin i wpleść w opowieść kryminalną intrygę. Sprawa komplikuje się o kolejny poziom, kiedy dowiadujemy się, że rozgrywka nie toczy się tylko w ramach jednego świata i wielu przestrzeni czasowych, ale że jest jeszcze kolejne wielkie multiwersum połączone z pierwszym i również tam mamy do czynienia z wieloma liniami czasowymi.

Ogólna formuła serialu w połączeniu z narracją, z jaką mamy do czynienia w *Dark*, bardzo dobrze oddaje naturę „kina możliwego” i jej literalny wręcz charakter. Rozciągnięcie historii na wiele odcinków pozwala na swobodne snucie każdego wątku fabularnego, a każdy z nich raczej rozszerza poczucie tajemnicy i stawia pytania o status ontyczny świata przedstawionego, aniżeli daje odpowiedzi. Serial poprzez różne zabiegi umożliwia „zawieszenie” odpowiedzi na poruszone kwestie do następnego odcinka czy sezonu. Ale niemiecka produkcja zdaje się rozciągać tę właściwość do granic możliwości i wytrzymałości – i, co zaskakujące, pozostaje spójną wewnątrznie opowieścią, do której można przykładać współczesne rozpoznania narratologiczne, a z pomocą analitycznych narzędzi i kultur fanowskich analizować sieci i relacje powiązań między przedziałami czasowymi, bohaterami, rodzinami i w końcu światami<sup>[33]</sup>. W tym więc sensie ostatni odcinek trzeciej

[33] Jako przykład niech posłuży następująca strona: <[https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Dark\\_Wiki](https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Dark_Wiki)>, dostęp: 24.01.2021, na której skrupulatnie zostają opi-

sane wszelkie powiązania między światami, poziomami czasowymi i bohaterami.

serii może wydać się nieco dezorientujący, niszczący dokonania widza, wręcz oszukujący go z powodu rozwiązania, jakie oferuje. Widzieliśmy, że jest to właśnie jedna z głównych cech „kina możliwego” i kina gier umysłowych, aby wprawiać widza w zakłopotanie i dezorientować przez wahania ontologiczne świata przedstawionego i problemy epistemologiczne, jakie się z tym wiążą. Co ciekawe – jak to zwykle bywa w produkcjach kina gier umysłowych – zabiegi formalne oraz skomplikowanie narracyjne całej historii (na przykład sam fakt paradoksów rodzinnych) jest pretekstem, by opowiedzieć o uniwersalnych wartościach egzystencjalnych i ogólnokulturowych.

*Dark* jest serialem bardzo płodnym, jeżeli chodzi o możliwe tropy, intertekstualne konteksty i ogólne interpretacje świata przedstawionego. Dzieje się tak z powodu złożoności narracji, wielości bohaterów, linii czasowych i odniesień *explicite* do innych motywów kulturowych i filozofii<sup>[34]</sup>. Główna linia fabularna toczy się wokół Jonasa (Louis Hofmann) i Marthy (Lisa Vicari), którzy później (w innej linii czasowej) dają się poznać jako Adam i Ewa. Kiedy już wiemy, że świat serialu nie jest stworzony tylko z jednego świata w wielu liniach czasowych, a mamy do czynienia z przynajmniej dwoma światami – głównym celem dwójki bohaterów staje się zniszczenie początku (lub końca) węzła, aby zakończyć dramatyczne i nieprzynoszące nic dobrego podróże w czasie i w konsekwencji – wciąż powtarzającą się apokalipsę. Problem polega na tym, że dla Jonasa (Adama) jego świat aktualny<sup>[35]</sup> jest tym realnym, „prawdziwym”, w którym istnieje jakaś Martha i inni bohaterowie. Jednak dla Marthy (Ewy) ten drugi świat jest aktualny (powiązania rodzinne w tym drugim świecie są trochę inne niż w tym pierwszym, poznany w pierwszym sezonie serialu). Rodzi się więc konflikt i rywalizacja między nimi o to, który świat unicestwić, a który pozostawić.

Jednak cała drobiazgowo zaprezentowana intryga fabularna zostaje zniweczona jednym faktem. Wszystko to, co doświadczyliśmy w Winden, jest jedynie wynikiem błędu spowodowanego bólem Tannhausa po stracie rodziny. Można bezpiecznie stwierdzić, że jego świat jest tym początkowym, chciałoby się powiedzieć „naszym”, a światy Jonasa i Marthy są tylko „fikcyjne”. W świecie początkowym skutek wypadku ginie syn, synowa i wnuczka Tannhausa (Charlotte), tym samym świat personalny zegarmistrza leży w gruzach. Nie mając nic do

[34] Dogłębna analiza i interpretacja podanych w serialu tropów znacząco przekroczyłaby zamysł tej pracy, jednak w tym miejscu wymienię te, które wydają się najciekawsze i powinny stanowić konieczny punkt odniesienia przy dalszej recepcji tego serialu: relacja nauka–religia, problem dobra i zła (jego genezy), tożsamość jednostki w oparciu o nielinearność czasu, filozoficzne pytanie o naturę czasoprzestrzeni oraz bodaj najważniejsze pytanie, jakie stawia serial: jaki jest status wolności człowieka (i jego woli)

w zdeterminowanym świecie i czy możemy się temu jakoś przeciwstawić albo usprawiedliwić z perspektywy epistemologicznej – czyli po prostu: czy i w jakim stopniu odpowiadamy za kształt świata.

[35] Według Davida Lewisa dla mieszkańców każdego świata możliwego ich świat jest dla nich aktualny, natomiast inne światy nie. To znaczy, że dla nas – mieszkańców Ziemi – nasz świat jest aktualny, ale dla mieszkańców innego świata możliwego ich świat jest aktualny dla nich.

stracenia, tworzy maszynę, która ma go przenieść do punktu w czasie, kiedy jego najbliżsi jeszcze żyli. W wyniku błędu tworzy dwa równoległe światy z własnymi wielkimi problemami egzystencjalnymi. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na pewien paradoks. Tannhaus w wyniku igrania z czasem tworzy niekończący się supeł dwóch światów, w których wydarzenia prowadzą zawsze do unicestwienia jednego z nich. Dopiero ingerencja Jonasa i Marthy (czyli bohaterów „wytworzonych” przez Tannhause) w świat początkowy może doprowadzić do zmiany biegu wydarzeń, a tym samym do sytuacji, w której światy Marthy i Jonasa nigdy nie powstaną. Mamy tutaj do czynienia z narracyjnym kołem, w którym przyczyna jakiegoś wydarzenia musi być zneutralizowana przez jego skutek.

Światy możliwe w *Dark* są ukazane jako choroba trawiąca zdrowy organizm. Przynoszą jedynie cierpienie i śmierć w niekończącym się splecie tych samych wydarzeń, w których bohaterowie muszą robić to, co robią, i niemożliwe jest przerwanie supła, gdyż rządzą nimi instynkty i prymarne żądze. Nie ma ucieczki od przeznaczenia i od losu, nie ma wolnej woli, gdyż każde wydarzenie już się wydarzyło i będzie musiało się wydarzyć ponownie. Tym samym światy możliwe prezentują dogłębnie katastroficzną i depresyjną wizję. Największą tragedią Jonasa i Marthy jest uświadomienie sobie, że nie powinni istnieć, że są „błędem w Matriksie”, że powstali na skutek pomyłki zegarmistrza i jego pragnienia przywrócenia zmarłej osoby oraz że ich motywacją powinno być przywrócenie porządku ontologicznego, co w tym przypadku oznacza ich własną anihilację. Bohaterowie są także uwikłani w poważną intrygę ontologiczno-temporalną, której konsekwencją jest niepewność epistemologiczna; są zwodzeni przez kolejnych bohaterów z przyszłości lub przeszłości, którzy manipulują nimi by spełnić własne cele. Historia jest poruszająca, wielu bohaterów przez splot wydarzeń popada w szaleństwo, traci rozum, nie jest w stanie pojąć tego świata i nie potrafi pogodzić się z utratą bliskich. Widz percypujący całą opowieść zostaje postawiony w bardzo kłopotliwej sytuacji. Który świat jest tym rzeczywistym? Względem których bohaterów powinienem czuć empatię, z kim się identyfikować? Czy taka refleksja w ogóle powinna się pojawić w obliczu skomplikowania narracyjnego całego serialu? Unicestwienie dwóch światów Winden jest chyba czymś pozytywnym – świat wraca do swej normalności, bohaterowie świata początkowego żyją szczęśliwie dalej, a bohaterowie światów stworzonych wreszcie przerywają supeł.

Ale jest jeszcze jedna istotna rzecz, którą chciałbym zakończyć moją refleksję nad tym serialem i nad posybilizmem metafizycznym. Mianowicie po scenie anihilacji bohaterów z Winden (która – co ciekawe – odbywała się przy słowach utworu „What a wonderful world”) następuje epilog. Przy stole siedzą bohaterowie znani z opowieści, znowu w trochę innych konfiguracjach partnersko-rodzinnych. Wyglądają na nieświadomych wcześniejszych wydarzeń, życie toczy się „normalnie”. Widzimy, że Hannah (Maja Shöne) jest w ciąży; opowiada ona

o swoim śnie i o przeżytym *déjà vu*. Sen bohaterki opowiada o fakcie końca świata, ale jest to dla niej wizja pozytywna – nie ma przyszłości ani przeszłości, jest tylko ciemność. Sen mówi o pewnym wyzwoleniu, jakie daje nieistnienie – bez pragnień, przymusów, jedynie ciemność. Sugestia całej sceny jest zatem następująca: światy możliwe z jakiegoś powodu nie przestały istnieć, błąd Tannhausa albo nie był prawdziwą przyczyną powstania innych światów, albo mamy do czynienia z kolejną iteracją innych światów, których przecież – jak powiada Lewis – istnieje nieskończona liczba. Co więcej, pada pytanie adresowane do Hannah o imię dla dziecka. Bohaterka, patrząc prosto w kamerę, odpowiada: „Myślę, że Jonas to piękne imię”.

Chciałbym w tym miejscu podsumować wyniki moich rozważań. Po pierwsze, teoria filmu mająca w swoim punkcie wyjścia refleksję nad filozoficznym pojęciem możliwości jest ciągle adekwatnym narzędziem do opisu ewolucji kina. Koncepcja Frąca, uzupełniona o koncepcję kina gier umysłowych i ogólnych rozważań filozoficznych wokół światów możliwych, daje ciekawy asumpt zarówno do dyskusji nad kinem, serialem współczesnym i jego wewnętrznymi metamorfozami, jak i nad problemem relacji filmu do rzeczywistości. Osobną i szerszą dyskusję może stanowić problem, dlaczego twórcy tak chętnie sięgają po taką formułę i jakie ewentualne wartości czy ideologie chcą przekazać.

Po drugie, filmy i seriale (jak sądzę, *Dark* nie jest wyjątkiem) za pomocą kategorii możliwości mają tendencję do przemykania silnych i bardzo wyraźnych refleksji egzystencjalnych. Z analiz przeze mnie przeprowadzonych wynika, że w każdym z omówionych przykładów bohaterowie mierzą się z jakąś traumą, są (albo będą, jak w przypadku Louise Banks) naznaczeni życiowo. Wprowadzenie w ich historię elementów lub całego świata możliwego ma charakter konsolacyjny (przypadek *Dark* jest nieco bardziej skomplikowany), jest środkiem do przezwyciężenia zaprezentowanej traumy. Jest to ciekawe nie tylko z etycznego punktu widzenia (rodzi się bowiem pytanie, czy „ucieczka” w świat możliwy jest w stanie być skutecznym środkiem do przezwyciężenia problemów egzystencjalnych), ale również z perspektywy ogólnokulturowej lub czysto filozoficznej.

## Podsumowanie

- Elsaesser T., *Kino – maszyna myślenia*, przeł. M. Przyłipiak i in., Gdańsk 2018  
 Elsaesser T., *European Cinema and Continental Philosophy*, New York 2019  
 Frampton D., *Filmosophy*, New York 2006  
 Frąc W., *Kino możliwe*, Kraków 2003  
 Haack S., *Philosophy of Logics*, Cambridge 1978  
 Leibniz G.W., *Monadologia*, przeł. H. Elzenberg, Toruń 1991  
*Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin 1995  
*New Takes in Film-Philosophy*, red. H. Carel, G. Tuck, New York 2011  
 Nowak L., *Byt i myśl*, t. 1, Poznań 1998  
 Pepliński M., *Myślenie kina. Nowa filozofia filmu*, „Ekrany” 2017, nr 5 (39)

## BIBLIOGRAFIA

Priest G., *An Introduction to Non-Classical Logic*, Cambridge 2008.

Quine W.V.O. *Z punktu widzenia logiki: Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1969

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997

Żegleń U., *Modalność w logice i w filozofii*, Warszawa 1990



# *A difficult history of light. About metaphysical ideas of “light writing” formulated before the birth of photography*

**ABSTRACT.** Zawojski Piotr, *A difficult history of light. About metaphysical ideas of “light writing” formulated before the birth of photography.* “Images” vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 281–295. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.14.

The reflections presented in this article are devoted to Junko Theresa Mikuriya’s book, *A History of Light. The Idea of Photography*. It is a unique view on the search for pre-photographic origins of photography in the field of philosophical writings ranging from Plato, through the neoplatonic philosopher Jamblich’s enquiry, to the texts by Philotheus of Batos and by an early Renaissance philosopher, Marsilio Ficino. When thinking about metaphysics present in (moving and still) images, one should not forget about the metaphysics of the image itself. The idea of photography – regardless of whether we are witnessing a fundamental change in an ontological transition from an analogue to a digital form of image recording – obliges us to discuss the “history of light”, as this is what Mikuriya does. While locating the discussed concepts in the context of the history and theory of photography, as well as the archaeology of media, the author of this essay engages in a dialogue with Mikuriya and polemically discusses many of her hypotheses. Key concepts such as *chalepon*, *photagogia*, *triton genos*, *phôteinographeisthai* are analysed in order to indicate inspiring moments in the Mikuriya’s reflections, but also a kind of interpretive abuse in the process of reading and analysing philosophical texts addressing the issues of light.

**KEYWORDS:** Junko Theresa Mikuriya, *A History of Light. The Idea of Photography*, “light writing”, history of photography, metaphysics of the image, *chalepon*

Photography is difficult (*chalepon*). Elusive both theoretically and materially, it is often described as having no identity of its own. It is treacherous – at times it hides behind its object of depiction, other times concealing itself underneath its bedazzling technical splendour. Its apparent instability belies its generosity; its hospitality is such that its boundaries are porous and mutable, inviting the encroachment of others

Junko Theresa Mikuriya, *A History of Light. The Idea of Photography*

According to Jacques Derrida, the presence of the issue of light (and shadow) permeates, or perhaps even illuminates, Western metaphysics and, in fact, “the entire history of our philosophy is a photology.” [1] To confirm this, somehow from a different perspective, Geoffrey

[1] K. Dick, A. Ziering Kofman, J. Derrida, *Derrida: Screenplay and Essays on the Film*, Manchester 2005, p. 36.

Batchen refers to... photosynthesis which, in his opinion, is nothing more than “the organic world of light writing”, which must lead to a radical conclusion that “there has never not been photography.”[2] An observation by Eduardo Cadava can be included in the discussion:

There has never been a time without the photograph, without the residue and writing of light. If in the beginning we find the Word, this Word has always been a Word of light, the “let there be light” without which there would be no history.[3]

Photology would thus be a reflection and discussion (the Greek term *logos* derives from *lego* meaning “speaking”) concerning the history of philosophy, as well as a philosophical discourse, respectively philosophising, but also a reflection on all issues related to the phenomenon of light (*phōtós*). So, are philosophy and light inextricably linked, or even condemned to each other’s company? Writing the history of philosophy is, in a sense, writing the history of light, or, more precisely, pondering upon the systematically accumulating philosophical literature which has made light one of the fundamental problems of metaphysics, but also of philosophical mysticism. It is also possible to reverse this statement and say that writing the history of light is in a way an attempt to reconstruct the history of philosophical thought from its Greek origin, that is, from the prehistory of philosophical reflection in general.

Junko Theresa Mikuriya’s book *A History of Light. The Idea of Photography* can be located in at least several essential areas of reflection on light and photography. The areas include philosophy, or more precisely – metaphysics, references to reflection on the history and theory of photography, and, last but not least, inclinations to perceive phenomena in the spirit of media archaeology, which may not be manifested directly but which are clearly present anyway. The book is not declarative; its author does not cite specific authors or concepts underlying such research. But if we treat it not through the prism of interpretations of, for example, Thomas Elsaesser, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, Friedrich Kittler or Siegfried Zielinski,[4] but through the prism of a tendency to seek “deep time” of photography as a supra-historical idea, then Mikuriya’s work can be examined from this perspective. Anarchaeology, that is a constant process of discovering the New in the Old, a paleontological attitude which involves the search for alternative solutions to official beliefs and judgments perpetuated over years, discovering peculiarities in terms of vision and hearing – these are the foundations of methodological and theoretical concepts of

[2] G. Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge, MA, – London 1999, p. 183.

[3] E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, New Jersey 1997, p. 5.

[4] I refer to only one collective publication which includes opinions of many researchers representing different strategies and forms of research in the field of media archaeology. Cf. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, eds. E. Huhtamo, J. Parikka, Berkeley – Los Angeles – London 2011.

practicing media archaeology formulated by Zielinski.[5] However, while the German researcher conducts his study both in the field of technique and technology, that is various media apparatuses as well as ideas and theories describing their functioning, Mikuriya narrows her research to the world of ideas, particularly the philosophical ones.

Why does she perform such a reductive cut? The attitude stems from her assumptions and critical evaluation of the foregoing achievements of historians and theorists of photography. She does not depreciate other researchers' studies, but she draws attention to some unexplored or insufficiently examined fields of philosophical reflection which focus on the issue of light and, consequently, on the idea of photography. It is worth mentioning at the very beginning that formulations frequently appearing in the book, such as "I would like to propose", "in some manner", "seems to" or a statement that „[t]hese instances of the photographic should not be considered metaphors but rather intimations of photography,”[6] clearly suggest a hypothetical nature of her reflection, although, on the other hand, the reflection is firmly attached to texts cited and analysed in her book.

In order to outline the research forefield, several ways of writing about the history of photography which dominated in the past can be indicated. I will try to briefly present these "negative" reference points in order to better emphasise the uniqueness of Mikuriya's approach to the history of photography further in my essay. The first is the diachronic/historical tracking of the development of photography as an artistic medium, combined with an indication of subsequent technological inventions affecting the transformation of the medium itself. Examples include works by Beaumont Newhall[7] or Helmut and Alison Gernsheim.[8] In this perspective, particular importance is given to a camera prefiguration, that is, to *camera obscura*. Its technical construction, a tool-like form, and not solely the speculative anticipation presented by Plato in the allegorical cave, gave rise to the development of photography as a dispositif, i.e. combining technology, optics and chemistry in order to create images of reality. In one of the most recent works devoted to the history of photography, Kaja Silverman writes: "The idea that photography means 'camera' and that the camera is an instrument for mastering the world, emerged early in the history of the so-called medium." [9] These words can be treated as the shortest summary of such attitudes in which the belief that it all began with the *camera obscura* prevails.

The other mode of describing the phenomenon of the photography development involves the type of reflection which is dominated

[5] Cf. S. Zielinski, *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Media*, Cambridge, MA, – London 2006.

[6] Cf. J.T. Mikuriya, op.cit., pp. 46, 108, 116, 121.

[7] B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York 1949.

[8] H.A. Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London 1969.

[9] K. Silverman, *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*, Stanford 2015, p. 14.

by thinking about the technological dimension of the photography functioning in the social, cultural and political environment. Such practices create a kind of reference field – photography is not treated here as a form of magical “emanation” but as the effect of work of technical apparatuses used for very specific purposes. Such a belief can be found in the writings by John Tagg,[10] who was consistently developing a mode of reflection where attention was focused not on photography itself, but on its relations with new institutions emerging in the nineteenth century, including new methods of observation and surveillance, representation and regulations which transformed the ways in which industrial society had operated.

And, ultimately, the type of reflection represented by the above mentioned Geoffrey Batchen.[11] He himself distinguishes two trends in reflection on photography: formalistic searching for the essence of “photographicity” (“photography as such”) and situating photography as well as each photograph in a certain context (which constitutes a postmodern counter-discourse to the first trend). Inspired by Derrida’s analysis, Batchen tries to somewhat eliminate these two tendencies, bearing in mind that pairs of binary oppositions are essentially alleged contradictions, which resonates with Derrida’s concept of *différance*. More important, however, is that Batchen presents his own theory concerning the origins and beginnings of photography, which, according to him, grew out of the “desire to photograph” from the late 18th and early 19th centuries. While creating a kind of photogramatology, he shifts the actual beginnings of the development of this medium by drawing attention to the activities of proto-photographers, adding that between 1790 and 1839, at least twenty people described the desire to record images on a photosensitive surface. As a result, the key question appears to be “why”, rather than “how”, photography came into being. Batchen relates the answer to the fundamental process of modernity formation, which is a reference to Michel Foucault’s theories formulated in *Orders of Things*[12] and referring to the transition from classical to modern *episteme*. When they “perversely interwove”, photography could be born as the fruit of the order of modernity formation whose manifestation is, *inter alia*, this new medium.

Such a very briefly outlined background makes it obvious that Mikuriya’s proposals are definitely different and original. The search for original ideas in photography is based on reading philosophical literature and its interpretations which, it is worth noting, are often highly problematic. And this actually makes dealing with this book very

[10] Cf. J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, New York 1988; idem: *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis – London 2009.

[11] G. Batchen, op.cit. A precise list of pre-photographers mentioned below can be found in G. Batchen’s other work – *Each Wild Idea. Writing,*

*Photography, History*, Cambridge, MA, – London 2002, p. 6. Beside Niépce, Talbot and Daguerre, there are many other, almost unknown, writers and experimenters expressing this “desire to photograph”.

[12] M. Foucault, *Orders of Things. An Archaeology of the Human Science*, London – New York 2002.

interesting and discussion-provoking. Although the author presents her main thought as a thesis “that photography has always existed in Western thought, even before the advent of photography,”<sup>[13]</sup> it should be considered rather as part of speculative considerations which, however, does not weaken their cognitive attractiveness. Elsewhere, the author notes that “‘invisibility’ of the medium is not equivalent to an absence; invisibility is its mode of operation” and “it confirms the argument of this book that photography is embedded in the roots of Western thought.”<sup>[14]</sup>

It is important to remember, however, that the theme of light as a kind of central point around which visual media should be defined has often appeared in historical and theoretical considerations concerning pictorial phenomena. One of the perfect examples here could be Sean Cubitt’s *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, which was published a few years before Mikuriya’s book; however, the latter author does not mention Cubitt’s work, which is quite characteristic. Such omissions are common in Mikuriya’s work; this is obviously not an allegation, as they point to a particular narrowing of the field of bibliographic and reading references, where works highlighting the importance of physical media and the technological dimension of image creation are consistently excluded. Cubitt treats media as physical processes – matter, energy and form – but also tools of communication and mediation.

Light is such a mediation not only between people but also between human and non-human worlds. Light fills and forms the world. For millennia light from the sun and the celestial bodies, and from burning organic matter derived from sunlight, spilled with the seemingly boundless generosity of a god or gods into the human universe.<sup>[15]</sup>

Let us therefore look at how Mikuriya, following the arguments of Plato, Jamblich, Philotheus of Batos and Marsilio Ficino, reconstructs the threads concerning light from their writings and how the writings make it possible to justify the concept that the idea of photography is not only older than the tools used for its production, but appears as early as in ancient philosophical texts. Although her reflections refer to many concepts, I will present the most important ones which form a kind of grid, or a theoretical foundation, for developing her own interpretation of the idea of photography based on the interpretation of the source texts. My analysis will include the following key concepts: *photagogia* (“absorbing of light”, “experiencing light”), *chalepon* (“difficulty”), *chora*

[13] J.T. Mikuriya, op.cit., p. 8.

[14] Ibidem, p. 49.

[15] S. Cubitt, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, MA, – London 2014, p. 2. Marianna Michałowska also draws attention to the reflections on light in the context of “reformulating the definition of media” in

her in-depth review of Mikuriya’s book. Cf. M. Michałowska, *Sokrates patrzy w słońce*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, no. 3 (41), pp. 403–409. Cubitt’s book is developed and complemented by a collective work on “digital light”. Cf. *Digital Light*, eds. S. Cubitt, D. Palmer, N. Weaven, London 2015.

(a concept that is not clearly defined, this is both a place and a non-place, something that is formless and, at the same time, takes up every form, it is this and that, present and absent), *triton genos* (“third kind”). A separate place in this set is occupied by the term *phôteinographeisthai*, a verb meaning as much as: “to photograph” (in other words it is “light writing”). To this day, there are disputes about who was the first to use the term “photography”, created as a combination of Greek *phōtos* and *graphé*; for a long time, authorship was ascribed to John Herschel (1839). However, in the late 1970s, Brazilian photographer and researcher of the history of photography Boris Kossoy proved that in Brazil, completely independently to the events occurring in Europe, Hercules Florence, a painter and inventor, not only developed a negative-positive method but also, in 1834, used the French term *photographie* in his notes.<sup>[16]</sup> It is a relatively little-known but an extremely interesting story which sheds a whole new light (*nomen omen*) on the beginnings of photography and once again proves that the Eurocentric point of view on media history has often led to false diagnoses being now verified by media archaeology.

Before I proceed to the aforementioned keywords, I would like to discuss the concept of *phôteinographeisthai*, because its origin can tell us a lot about the beginnings of the idea of photography. Its creator was the monk Philotheus of Sinai (also called Philotheus of Batos), about whom almost nothing is known except for the fact that he lived in the 9th or 10th century and wrote a work entitled *Forty Texts on Watchfulness*, later incorporated by St. Nicodimos of the Holy Mountain and St. Makarios of Corinthc into *The Philokalia* – a collection of writings by Eastern Orthodox Church mystics of the hesychast school of spirituality. Unfortunately, the passage on “light writing” cannot be found in the English edition of *Forty Texts on Watchfulness*.<sup>[17]</sup> I base the information about the fragment on Georges Didi-Huberman’s essay *Celui qui inventa le verbe “photographier”* (*The Man who Invented the Verb “to Photograph”*), which Mikuriya also refers to. So, this important discovery was made by a Frenchman; unfortunately I am unable to determine whether he used the Greek original (the first edition of *The Philokalia* was published in 1792 in Venice) or other sources while writing his essay. To the best of my knowledge, the French translation did not exist at that time. Didi-Huberman wrote:

Today we no longer know where the scarp in Sinai was on which Philotheus of Batos opened his eyes wide to the sun and imagined the verb “photograph”. We do not know the incomprehensible name which was interrupting his ravenous vision and breathing. All we know is that the verb “to photograph” came there, under his tongue, not so much as pleasure (*plaisir*) derived from images and forms of reality, but as infinite ecstasy

[16] B. Kossoy, *Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil*, “Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House” 1977, vol. 20, no. 1.

[17] Cf. *The Philokalia. The Complete Text Compiled by St Nikodimos of the Holy Mountain i St Makarios of Corinthc*. vol. 3, transl. and eds. by G.E.H. Palmer, P. Sherrard, K. Ware, London 1984.

(*jouissance*) of an amorphous image. The pure tactile intensity which light fluctuates on our face with – a face viewed by the light as if by a mother feeding a newborn.[18]

How did it happen that it was the meditating and praying Philotheus who created the term “to photograph”? His meditations were based on a mystical school of in-person prayer which consists in maintaining inner balance and peace by means of *napsis*, that is, vigilance combined with a prayer whose rhythm is adjusted to breathing. Immobility and psychosomatic technique of staring at one’s own navel (because this is supposedly the place occupied by the soul), all this was to contribute to the search for transcendent light, that is, to see the Light of God and to be united with God, and, consequently, to become a pure image and to abandon one’s body. This process can be interrupted by images which one may call ordinary images. While commenting on Didi-Huberman’s reflection, Pierre Taminiaux in *The Paradox of Photography* notes that Philotheus was not attracted by

the creation of finite and visible objects. To the contrary, Philothée was highly suspicious of the power of images. He intended to chase them instead. Paradoxically, this negation (or disappearance) of images was only made possible through the presence of pure light internally and externally. The experience of light ultimately defined the profound and almost overwhelming sensation of a “pure tactile intensity.”[19]

To see God and to be seen by God, to see and to be seen are equivalent phenomena; to see the light and to be “photographed” by it is the path to become the light you contemplate yourself – this is how the metaphysics of light, available only to the chosen, are revealed. Mikuriya asks an important question in this context: “And what are its implications for the history of photography, if we consider that the word we would later come to know as «photography» was in fact invented by a mystic?”[20] The mystical sources of reflection on the issue of light and photography must lead to the conclusion that, actually, the idea of “light writing” has a great interpretive potential and forces us to ask questions not only in the field of technique and technology, but, above all, of philosophy and metaphysics of image(s). Most often, when images (static or moving, the latter being impossible without the first ones, just like in films based on a traditional photosensitive medium) were discussed in the past, the focus was on metaphysics present in images, on transcendence as an element transgressing possibilities of human understanding, something that exists beyond the reality available to the senses and operational capabilities of the human mind. This was

[18] G. Didi-Huberman, *Celui qui inventa le verbe “photographeur”*, [in:] idem: *Phasmes. Essais sur L’Apparition*, Paris 1998, pp. 55–56. A rather non-accidental usage of the terms *plaisir* and *jouissance*, which must be immediately associated with Barthesian interpretation of these terms, should be indicated

here. Cf. R. Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York 1975.

[19] P. Taminiaux, *The Paradox of Photography*, Amsterdam – New York 2009, p. 132.

[20] J.T. Mikuriya, op.cit., p. 83.

reflected in many outstanding filmmakers' deeds, but also in photographic works.

Less often, however, the discussions dealt with the metaphysics of the image itself, with its mysterious nature which eludes not only an unambiguous, but actually any at all, attempt to be defined. In this sense, every image can be described as transcendent, going beyond all boundaries, like in the case of photographic image and photography as a medium, which, by using light for imaging, triggers well-known and today technologically understandable processes in order to finally create something that we have been struggling with for centuries. The image remains a mystery requiring explanation. That is why the attempts to unravel it, the hard work aimed at illuminating the darkness surrounding the images, are so fascinating. In traditional photography, the process of creating images begins with light (projected on a photosensitive material), then it moves towards darkness (a negative form of the image) and ultimately back to light, in the form of a positive image – a photograph/photo which presents an already visible (in full light) image.

It is worth adding that in 2019, Italian photographer Nicolai Ciannamea, inspired by Georges Didi-Huberman's essay, created a series of photographs entitled *Il verbo Fotografare*, presented at the exhibition *Viandanti a Sud* organised by Museo Pino Pascali in Polignano, Italy. According to the artist himself, the photographs taken near the shrine of Madonna della Scala in Massafra, Taranto Province and in Masseria San Marco di Fasano present caves which were excavated for people to live in, pray and defend themselves. These caves used to be houses, shops and churches, but, in his opinion, they resemble eyes directed towards light.<sup>[21]</sup> I can only add that it is also impossible not to associate these caves with the one described by Plato in *Republic*, the cave Junko Theresa Mikuriya begins the essential part of her book with. Let us go back now to the aforementioned key terms in order to present Mikuriya's concepts more broadly.

The statement that writing about photography has been difficult is a truism. But this difficulty has different degrees and reference points. *A History of Light* is not about the difficulty for many years faced by all those who have taken up the issues referring to, for instance, defining photography, which Mikuriya does not actually deal with, treating it is an essentially unproductive task because the versatile nature of photography results in not only terminological but also material and conceptual instability. *Chalepon* (meaning not only something difficult, but also dangerous and troublesome) derived from Plato's writings (*Republic* and *Timaeus*), becomes a kind of spell for Mikuriya. In moments of doubts concerning, for example, the beginnings of photography, the spell can be used to protect the author from being accused of lack of

[21] Cf. <[https://www.nicolaiciannamea.com/il\\_verbo\\_fotografare-r11884](https://www.nicolaiciannamea.com/il_verbo_fotografare-r11884)>, accessed: 2.11.2020.



precision or of over-interpretation. Especially when the author goes so far as to state

that Socrates is in fact functioning as a photographer who captures and fixes images [...]. This first photograph taken by Socrates would probably resemble a negative image, all darkness except for the areas lit by the single light source inside the cave. What we see in the photograph are shadows, the shadows on the walls, the silhouettes of the inhabitants, the hazy outlines of the puppeteers and the dancing firelight.[22]

Undoubtedly, defining photography is difficult, but it is also truly hard to accept this kind of adjustment of certain opinions to one's own statements. Mikuriya recalls a sentence taken out of a broader context; its author, James Elkins, when asked about the cause of difficulties in conceptualising photography, answered that "One immediate reason is that it is not one subject, but several." [23] Therefore, doubts are raised as to why she does not even try to combine her readings of philosophical literature with the prospect of studying material sources that shape fundamental philosophical ideas. It is not even a question of the relationship between creation of certain ideas and their media embodiment, but of an attempt to transgress a self-limiting discourse consisting in a more or less fortunate analysis of terms, which often seems to be a mere speculation, or perhaps a voluntary over-interpretation. I do not deny that it is sometimes intellectually stimulating and thought-appealing, but too often it transforms into a kind of far-reaching hypothetical judgements. Or perhaps, this might be the value of philosophising, also on photography, which makes the play with concepts encouraging for thought and reinterpretation, a kind of remix of the beliefs established and preserved over the years in the discourse of photographic experts.

The subsequent keywords are Platonic *chora* and *triton genos*. The literature discussing the first concept in particular is as impressive as it is not easily digestible; it is enough to mention the writings of Martin Heidegger, Julia Kristeva or Jaques Lacan. In the basic sense, *chora* means a rural territory surrounding an ancient polis, located outside a city. But this definitely does not exhaust the subject of *chora*, which in Plato's works is presented as *triton genos*, the "third kind", and in Mikuriya's reflections it can be understood as photography. To demonstrate this, the author refers to perhaps the most famous deconstructive interpretation of *chora* presented by Jacques Derrida. The following passage quoted by Mikuriya proves that it can be successfully applied to photography:

*Khôra* receives, so as to give place to them, all the determinations, but she/it does not possess any of them as her/its own. She possesses them, she has them, since she receives them, but she does not possess them as properties, she does not possess anything as her own. She "is" nothing other than the sum or the process of what has just been inscribed "on" her, on the subject

[22] J.T. Mikuriya, op.cit., p. 30.

[23] *Photographic Theory*, ed. J. Elkins, New York – London 2007, p. 171.

of her, on her subject, right up against her subject, but she is not the *subject* or the *present support* of all these interpretations, even though, nevertheless, she is not reducible to them.[24]

Mikuriya even claims that these words can be “easily” applied to photography, and undoubtedly her ingenuity at this point deserves attention; this type of extrapolation is, of course, a controversial procedure, but at the same time an intellectually attractive one. *Chora* has strange properties; it is a perfect example of an “indeterminate” concept reminiscent of other “indeterminancies”, such as *pharmakon* or *parergon*. *Chora* is neither present nor absent, neither good nor evil, neither alive nor inanimate, it lacks even an elementary identity, it does not fit into the logic of ‘either-or’ because it is what it is not at the same time. As Derrida says while reading Plato’s *Timaeus* and trying to explain (something essentially unexplainable): “One cannot even say of it that it is neither this nor that or that it is both this and that. It is not enough to recall that *khōra* names neither this nor that, or, that *khōra* says this and that.”[25]

The reason why photography is difficult (*chalepon*), according to the author of *A History of Light*, lies in its nature, which resembles that of *chora*; therefore, it belongs to the category of *triton genos*. Being an indefinable “third kind”, it should be identified with light, the latter lying at the heart of the ongoing discussion regarding photography. However, it is understood not as a medium, or a tool for preserving images of reality on a medium, but as an idea going far beyond materiality, functioning in the space of thought and not a physical one, existing beyond material things, beyond any forms of recording, although it consists in light writing. Such an adaptation of Platonic concepts to the analysis of the idea of photography is attractive and questionable at the same time; travestying Derrida (who travestied Plato), it can be said that it is both this and that without being at the same time this or that. Remaining in this convention of a linguistic game but also of my assessment of Mikuriya’s ideas, I may declare that I both agree and disagree with her hypotheses; I accept them, but simultaneously, I consider them to be the evidence of interpretive abuses and too far-fetched suppositions.

And finally, we come to *photagogia*, meaning “absorbing the light”, the last of the keywords, though it would undoubtedly be possible to add others to this necessarily concise set of the most crucial terms. It was described by Iamblichus, a Neoplatonic philosopher living in the 3rd century BC, in the treaty *De Mysteriis*. *Photagogia*, in which the term is also translated as “evoking of light” or “leading of light”. The author once again performs a brilliant analysis of the philosopher’s writings and extracts from them mainly threads related to light. *Photagogia*, according to Iamblichus, is closely connected with theurgy, or ritual practices mostly of a magical nature, aimed at getting closer to

[24] J. Derrida, *Khōra*, [in:] idem: *On the Name*, Stanford 1995, p. 99.

[25] Ibidem, p. 89.

divinity. They are far more important than the intellectual reflection, as the author notes, “For Iamblichus, it is theurgy and not philosophy that possesses salvific possibilities.”[26]

This ritualistic dimension of the theurgic activities is to serve religious practices, unlike in the case of magic – even if the latter uses religious formulas, they serve secular purposes. *Photagogia* is close to photography because it uses light, through theurgic activities one can move towards divinity by absorbing light, opening up to its absorption. After all, this is how a photo camera works: by absorbing light which reacts with a photosensitive material, it records/writes images. In fact, it is not about an image but about a metaphysical experience of communing with the pure phenomenon of light. Just like an iconographer writes icons[27], light can “expose” a man who wants to meld with the essence of divinity identified with light. It is a kind of illumination, enlightenment (in various meanings of the word), a theurgist is transformed into “a ‘container’ for light”[28], they become a camera in which, owing to light, the process of producing an image – a photography takes place. It should be emphatically repeated that the image is here secondary, the metaphysics of the image as a phenomenon transgressing human senses gives way to the very act of experiencing something which exceeds the possibilities of rational explanation. Mikuriya concludes:

I suggest that Iamblichean theurgy is the site where one sees a re-emergence of *chora* as photography. In the theurgist’s encounter with the divine, his soul is transformed into a camera which captures the light emanating from the deities.[29]

In one of the subsequent chapters, Mikuriya presents yet another understanding of *photagogia*, which she encountered in several texts by a Renaissance philosopher, Marsilio Ficino. With this part, she concludes her fundamental considerations, followed only by *Coda*, the latter being discussed later in this article. She therefore closes her peregrinations by discussing works created during the early Renaissance (Ficino lived in the years 1433–1499), the period which is referred to by many scholars who search for “archaeological” origins of photography associated with popularisation of *camera obscura*. This is, for example, an experiment by Filippo Brunelleschi, who depicted the Florence baptistery of San Giovanni using the Cathedral of Santa Maria del Fiore as

[26] Ibidem, p. 61.

[27] Although there are experts – such as a prominent icon connoisseur, Henryk Paprocki – who argue that the term “writing icons” is inappropriate. “[...] I personally don’t like the phrase ‘icon writer’ as I find it absurd [...]. In Polish using the word «to write» in reference to painting is an obvious Russianism from the word *pisat’* (писáть). In Russian, if we use the word *pisat’*, it refers not only to icons. We say *pisat’ kartinu* (писáть картину) meaning «to paint a picture»: you can *pisat’ akt* (писáть акт) –

paint a nude, *pisat’ pejzaż* (писáть пейзаж) – paint a landscape, and here writing does not mean any activity different from regular painting”. Ks. Henryk Paprocki: *Ikona Nowosielskiego przetrwa jako żywa sztuka. Z ks. Henrykiem Paprockim rozmawiał Karol Grabias*, h<<https://teologiapolityczna.pl/ks-prof-henryk-paprocki-ikona-nowosielskiego-przetrwa-jako-zywa-sztuka>>, accessed: 4.11.2020.

[28] J.T. Mikuriya, op.cit., p. 76.

[29] Ibidem, p. 81.

a kind of *camera obscura*, or Leonardo da Vinci's interest in this invention. This passage focuses on different variants of "photosensitivity" and how "Ficino may in fact be intimating the advent of photography."<sup>[30]</sup> The method of assumptions and bold comparisons in these passages reaches a disturbing level, and once again it should be concluded that this type of reading of philosophical texts susceptible to various interpretations evoked my strong objection at times. To illustrate this, I will quote a longer passage, in which the author first quotes Ficino, and then – with one definite (?) sentence – reiterates the philosopher's view:

For it is probably that, if images have any power, they do not so much acquire it just at the moment of receiving a figure as possess it through a material naturally so disposed; but if an image eventually acquired something when it was engraved, it obtained it not so much through the figure as through the heating produced by hammering. This hammering and heating, if it happens under a harmony similar to that celestial harmony which had once infused power into the material, activates this power and strengthens it as blowing strengthens a flame and makes manifest what was latent before, as the heat of a fire brings to visibility letters previously hidden which were written with the juice of an onion; and as letters written with the fat of a goat on a stone, absolutely unseen, if the stone is submerged in vinegar, emerge and stick out as if they were sculptured. So much Ficino, and now Mikuriya: As we can see, the notion of a chemical photosensitivity is brought to the forefront in this passage.<sup>[31]</sup>

Yes, "basically" it resembles chemical photosensitivity, but can this "reminder" be actually treated seriously? The similar applies to the statement that the human body's particular sensitivity to light is, according to Ficino, supposed to result in transformation of the human soul into the photo camera.

His very interesting book on the relationship between photography and dialectical concepts present in the works of Walter Benjamin, Georg Wilhelm Friedrich Hegel and Jacques Derrida – Dag Petterson begins with the words uttered by the French thinker: "The philosopher should start by meditating on photography, that is to say the writing of light before setting out towards a reflection on an impossible self-portrait."<sup>[32]</sup> In *Coda*, Mikuriya again indicates the source of her methodological and theoretical inspirations which are undoubtedly deconstructive modes of reading philosophical texts under the patronage of Derrida. She focused her attention on photography as a source of Western metaphysics, stressing that these references are not metaphors, they rather express her "intuitions". Does she create her own philosophical self-portrait in this way? Is it really possible to create it?

[30] Ibidem, p. 107.

[31] Ibidem, p. 116.

[32] D. Petterson, *The Art of Reconciliation. Photography and the Conception of Dialectics in Benjamin, Hegel, and Derrida*, London 2013, p. VIII. This quote comes from an extraordinary book, actually an album

by Steve Pyke, which includes photographic portraits of eminent contemporary philosophers completed by citations from their writings. Cf. S. Pyke, *Philosophers*, London 1995. The project was continued in the second volume. Cf. S. Pyke, *Philosophers*, New York 2011.

It is just as problematic as the question of credibility of a photographic portrait which is a way of perpetuating and memorising images of a person, but it can also be treated as a form of a counter-memory, as Roland Barthes was well aware.<sup>[33]</sup> Franz Kafka addressed the topic of photography with disapproval during conversations with his friend Gustav Janouch. “Nothing can be so deceiving as a photograph”, he used to say, adding, “We photograph things in order to drive them out of our minds. My stories are a kind of closing one’s eyes.”<sup>[34]</sup> According to him, the camera obscures a hidden life rather than brings it to the surface, even though it uses light. One could add that photography brings things down into the dark. Franz Kafka, of course, was not isolated in his views. A long list could be made of, for example, painters who thought that it is the last attribute of a photograph, and more broadly photography, to truly represent the captured object.

However, let us give up this thread and return to *Coda*, and more specifically, to Jacques Derrida’s book *Athens, Still Remains* which is an aphoristic commentary on a series of thirty-four photographs by Jean-François Bonhomme, depicting both modern Athens and the ruins of this ancient city. In his youth, the artist attended the Paris film school, and later, he studied philosophy under the supervision of Gilles Deleuze and Jean-François Lyotard, and participated in seminars by Roland Barthes and Michel Foucault. It is not surprising that he took up philosophical threads in his photographic practice. Derrida, when writing about Bonhomme’s works, once again implicitly returns to the reflection on ancient philosophers (Plato, Socrates) while creating his own interpretation of the photographic medium. As Mikuriya writes, “The imminence of death, its inevitability and its momentary suspensions are considered photographic by Derrida.”<sup>[35]</sup> It is also Derrida’s recollection of his stay on the headland of Cape Sounion during his trip to Greece, when, looking out to sea, he imagined the portrait of Socrates: “I would thus have photographed Socrates awaiting death.”<sup>[36]</sup> Once again, in the theoretical reflection on photography, an association with death appears. The photagogic dimension of photography consisting in absorbing light is close to eternal darkness, to an imminent death, at the same time. Although it is true that “[e]very photograph is of the sun,”<sup>[37]</sup> it was the dialectics of light and darkness that for years used to set the logic of photograph creation. Today, in the age of the actual dominance of digital photography, this dialectics is suspended; light coming through the lens into the camera no longer operates on a photosensitive material in a “dark chamber”, it is subjected to the operational action of mathematical algorithms managing digital sensors. Have we thus come to the end of the history of light, or just to the end

[33] R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York 1981, p. 91.

[34] G. Janouch, *Conversation with Kafka*, New York 2011, (Kindle), no pagination.

[35] J.T. Mikuriya, op.cit., p. 122.

[36] J. Derrida, *Athens, Still Remains. The Photographs of Jean-François Bonhomme*, New York 2010, p. 29.

[37] Ibidem, p. 65.

of traditional photography? In this point, I will for the last time quote the author of *A History of Light*, who asks a provocative question and presents her assumptions again:

Does *Demeure, Athènes* [it is the French title of Derrida's book – P.Z.] mark the end of analogue photography? Perhaps we can view the two models of *photagogia* – the continual drawing down of light and the sudden burst of light – as exemplifying the differences between continuity and interruption, analogue and digital.[38]

I would be happy to read further reflections on the second model of *photagogia* suggested here. But is it possible to subject digital photography, which actually deals with light as well, to this kind of analysis? Or can the theoretical proposals presented here be simply extrapolated to it? I leave these questions unanswered.

Reading this book was a difficult (*chalepon*) experience, but I do not consider it worthless; it undoubtedly allowed me to look at photography from an unprecedented point of view, which in itself significantly compensated for the hardships of reading. For the purpose of this article, the variety of threads had to be confined to the analysis of only several basic notions; therefore, it does not fully reflect the erudition and ingenuity of the exegetic author reading the philosophers of light.

#### BIBLIOGRAPHY

- Barthes R., *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York 1981
- Barthes R., *The Pleasure of the Text*, New York 1975
- Batchen G., *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge, MA, – London 1999
- Batchen G., *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge, MA, – London 2002
- Cadava E., *Words of Light. Theses on the Photography of History*, New Jersey 1997
- Cubitt S., *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, MA, – London 2014
- Derrida J., *Athens, Still Remains. The Photographs of Jean-François Bonhomme*, New York 2010
- Derrida J., *Khôra*, [in:] J. Derrida, *On the Name*, Stanford 1995
- Dick K., Ziering Kofman A., Derrida J., *Derrida: Screenplay and Essays on the Film*, Manchester 2005
- Didi-Huberman G., *Celui qui inventa le verbe „photographier”*, [in:] G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur L'Apparition*, Paris 1998
- Digital Light*, eds. S. Cubitt, D. Palmer, N. Tkacz, London 2015
- Foucault M., *Orders of Things. An Archaeology of the Human Science*, London – New York 2002
- Gernsheim H.A., *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London 1969
- Janouch G., *Conversation with Kafka*, New York 2011

[38] J.T. Mikuriya, op.cit., p. 126.

- Kossoy B., *Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil*, „Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House”, 1977 vol. 20, no. 1
- Ks. Henryk Paprocki: *Ikona Nowosielskiego przetrwa jako żywa sztuka*. Z ks. Henrykiem Paprockim rozmawiał Karol Grabias, <<https://teologiapolityczna.pl/ks-prof-henryk-paprocki-ikona-nowosielskiego-przetrwa-jako-zywa-sztuka>> accessed: 4.11.2020
- Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, red. E. Huhtamo, J. Parikka, Berkeley – Los Angeles – London 2011
- Michałowska M., *Sokrates patrzy w słońce*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3 (41)
- Mikuriya J.T., *A History of Light. The Idea of Photography*, London 2016
- Newhall B., *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York 1949
- Pettersen D., *The Art of Reconciliation. Photography and the Conception of Dialectics in Benjamin, Hegel, and Derrida*, London 2013
- Photographic Theory*, ed. J. Elkins, New York – London 2007
- Pyke S., *Philosophers*, London 1995
- Pyke S., *Philosophers*, New York 2011
- Silverman K., *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*, Stanford 2015
- Tagg J., *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, New York 1988
- Tagg J., *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis – London 2009
- Taminiaux P., *The Paradox of Photography*, Amsterdam – New York 2009
- The Philokalia. The Complete Text Compiled by St Nikodimos of the Holy Mountain i St Makarios of Corinthe*. vol. 3, transe. and ed. by G.E.H. Palmer, P. Sherrard, K. Ware, London 1984
- Zielinski S., *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Media*, Cambridge, MA, – London 2006





## Bartosz Tobała

Zapewne jest tak, że fotografowanie architektury przywodzi nam na myśl skojarzenie ze zdjęciem na widokówce. Nie wiedzieć czemu – czy to na przekór przyzwyczajeniom, czy w wyniku przewrotnego spojrzenia na rzeczywistość – po wymierzeniu obiektywu w dany obiekt architektoniczny na matrycy mojego aparatu rejestrują się nie piękne widoki, a układy pełne paradoksów. Nie ma co ukrywać – nierzadko w proces ten wdzierają się ironia, sarkazm czy poczucie humoru. Toteż nie przypadkiem udało mi się uchwycić znane obiekty architektury sakralnej (antycznej i nowożytnej) w nieoczywistym anturażu, tworzącym niekiedy zabawny, niekiedy zaskakujący kontekst dla postrzegania tych budowli. Elementem zakłócającym pocztówkowy odbiór bywa zazwyczaj rusztowanie bądź dźwig, duży halogen czy siatka ochronna, barak budowlany lub przęsło mostu, choć czasem także... kamaz ekipy Red Bull. Albo po prostu inny trend w architekturze, inny wiek, inny pomysł na świat.



Watykan, plac Świętego Piotra



Paryż, kościół Świętego Eustachego (dzień)



Paryż, katedra Notre-Dame



Valence, katedra Saint-Apollinaire



Paryż, kościół Świętego Eustachego (noc)



Rzym, Koloseum



Lyon, Teatro Galo-Romano





Ateny, Akropol (Parthenon)



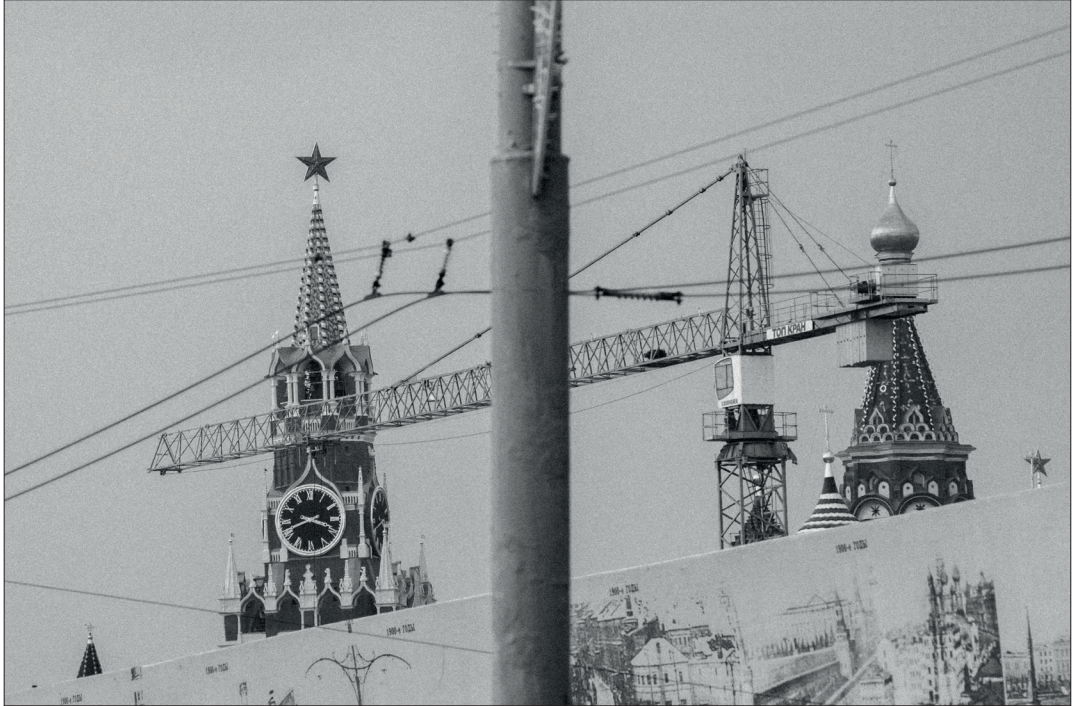
Ateny, Akropol (Pandroseion)



Moskwa, sobór Wasyla Błogosławionego



Moskwa, świątynia Świętego Jerzego Zwycięskiego



Moskwa, Państwowe Muzeum Historyczne



Rzym, Forum Romanum

# WARSZTAT FILMOWCA



Fot. Agnieszka Powierska



## *Shimmer and whisper*

**ABSTRACT.** Stok Witold, *Shimmer and whisper*. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 313–322. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.15.

The author of the article, one of the acclaimed Polish cinematographers, describes his practical efforts involved in making two short documentary films on Holocaust directed by him. The first one, *Sonderzug* (1978), was based on Stok's idea to recreate his first emotional reaction to the landscape around Treblinka in the film that lasts 9 minutes, as long as the way of the Jews from the ramp to their end in the death camp. The other film, *Prayer* (1981), is the portrayal of a Japanese Buddhist monk praying at the site of the former Auschwitz-Birkenau concentration camp. The formal inspiration of the film came from Japanese visual art.

**KEYWORDS:** Holocaust, documentary film, author cinema, Japanese art, making-off, short film

Ingmar Bergman writes: "as far back as I can remember, I carried a grim fear of death."<sup>[1]</sup> His wrestling with it in *The Seventh Seal* was a powerful personal early influence. How to grasp the spiritual dimension in visual form? How to tackle in a documentary the memory of a death factory, an immense, indescribable subject?

Maciej M., the editor-in-chief of one of Warsaw's minor documentary production outfits, phoned me: – 'I saw your directing debut *Time Falls* at the Kraków Festival; we'd like you to make a short for us, too.' – 'Right. What about?' – 'Treblinka...' – I froze. – 'A cemetery again, and a wartime extermination camp at that, no. I've had enough of depressing subjects for now, thanks, but no thanks.' I feared the unspeakable evil of the subject, the enormity of suffering. I was also apprehensive of getting pigeonholed in martyrology after the Powązki cemetery film. A couple of weeks passed. He kept badgering me: – 'Let's keep talking, at least do go and have a look at the place and then decide', he insisted. I agreed to make the trip and finally close the matter.

I left behind our driver and production manager. The vast eerily empty meadow was spookily still; even the birds had left it. I was alone, in stunned silence save for the hiss of the wild eternal flames of the monument. Tall blades of lush grass gently waved in a breeze. A thick duvet of unnaturally intense green covered the horrible place. But the surrounding countryside was yellowed, burnt by the sun. It hit me that layer upon layer of human ashes are so fertile. Elsewhere, German farmers from around the Gross Rosen concentration camp had to put their names on a waiting list for sacks of the best fertiliser, human ashes from the crematorium. A German expression goes that "grass grows over everything", or "time heals", as we would say. But not there. Here was

[1] Ingmar Bergman, *Images*.

a strong feeling of a presence. Some visitors of the Somme battlefield feel the disquieting pull of the place, hellish and paradisaical, poisoning yet cathartic, lonely and strikingly beautiful. The 19th-century Scottish anthropologist J.G. Frazer captured the feeling: “In the summer after the battle of Landen, the most sanguinary battle of the 17th century Europe, the earth, saturated with the blood of 20 thousand slain, broke forth into millions of poppies, and the traveller who passed that vast sheet of scarlet might well fancy that the earth had indeed given up her dead.”

A couple of kilometres away, on a rail side-track stood a few old rusting cargo-carriages, like abandoned mute witnesses. These cattle carriages looked eerily like they conceivably could have come from that other horrible time. We found remnants of rusty rail tracks leading to nowhere. An old wartime ramp for unloading human cargo lay overgrown in the middle of the field, left untouched as part of the monument.

On my return, I could not get the devastating impression of the visit out of my head. The Jewish martyrology of a chosen nation, their world and culture vanished in the war years, was deeply ingrained, still hot for Poles and Jews. And I loved the metaphysics of Kafka, for good measure. One could sometimes overhear an anti-Semitic joke. The pogroms[2] were a not easily touched taboo, a painful place in the subconscious. A controversial Israeli author[3] recalls his father urging him to try to comprehend *the other*: “We are living with Arabs, we have to understand them... through knowing the Arabs, you know yourself better.” His Arabs were my Jews. I worked with some of the Jewish friends whose parents fervently served their communist Big Idea, the Idea that had my uncles and my father imprisoned. Now their sons often contested that ideology. The different pasts and separate traditions entwined. These people with quite another identity were, in many respects, a mystery. The compulsion to delve into this gruesome subject came from all of this. I was already deep into it, even though not knowing yet how to proceed.

[2] Anna Bikont, the journalist of a wide-reach daily founded on the wave of 1989 velvet revolution, *Gazeta Wyborcza*, wrote a non-fiction book about the pogrom in Jedwabne, one of the nastier stains on the 20<sup>th</sup>-century history of this corner of Europe. When, following the Molotov-Ribbentrop pact, in 1939 Soviets invaded Polish Eastern territories, the Jewish community invited them. Poles remembered it bitterly and also the forcible mass expulsions of Poles to Siberia led by many KGB's Jewish officers. Jews feared Nazis, naturally. After the eruption of the German-Bolshevik War in June 1941, the new anti-Semitic occupants cruelly persecuted Jewish families, their houses requisitioned, shops ruined. In Jedwabne, the worst crime was committed. Incited by the Germans, on 10 July 1941 the mob murdered over a thousand Jews. This is an incontestable fact.

The newspaper's editor, Adam Michnik, one of the regime's leading contestants in the 70s and 80s, a historian from education, Jewish from origins, initially hesitated to engage his team in digging up this politically hot subject. But the factually source-based book *The Crime and the Silence* emerged, hotly debated by various political orientations. Bikont, who only as an adult learned about her Jewish ancestry, passionately reaches to her roots, clear in her interpretations and conclusions. In a knot of social animosities, fallible memories can be one-sided. Jewish survivors at times sharpen their undoubtful suffering. The shadow of the crime still divides families in Jedwabne. They don't want to return to such memories, refuse to speak out. Some, however, talk.

[3] A.B. Yehoshua.

I sifted through piles of documents and photographs in the archives of the Courts at Warsaw's Leszno, files of post-war investigations, statistics, sources from the Nuremberg trials, scant depositions of the few escapees and witnesses. A Polish railway worker involved in the resistance at the time recorded the passing transports: "I stood there in that station day after day and counted the figures chalked on each truck. I added them up over and over again. The number of people killed in Treblinka must have been 1,200,000, no doubt about it whatsoever." The official German evaluation was 900,000. In a careful estimate, during only one year, at least 800,000 died there. What were the people behind the numbers like? I considered several variants of tackling this hellish subject. Some fifteen years later, Spielberg staged it in *Schindler's List*. I thought re-enactments unimaginable for this documentary. Primo Levi described it in *If This Is a Man*[4] and Tadeusz Borowski in *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*[5] and Imre Kertész, quite differently, in *Fatelessness*,[6] but the film adapted years later from the latter novel seems to me now a step too far, too beautifully rendered for the everyday enormity of its horror.

What if I were to recall the immediate impact of my encounter, here and now? I did not at the time know Ansel Adams' thought: "a great photograph is one that fully expresses what one feels, in the deepest sense, about what is being photographed". He also wrote, "when I see something, I react to it and I state it, and that's the equivalent of what I felt. So, I give it to you as a spectator, and you get it or you don't get it, but there's nothing on the back of the print that tells you what you should get". That is what I felt. *Time Falls* was a precisely thought out and structured documentary; now I sought to embrace and catch on film – almost impossible to pull off – my transient first impression. See the place with bleary eyes, like thirty years earlier the condemned victims saw it when pushed out of the goods carriages. To make a restored emotion graspable, if only ever partially – a reawakening of a sensual imprint, rather than action or insistent information. Shoot only what I felt there, no archives, interviews, stills, documents.

Making a film, even on a small scale, is complex. The impulse of the initial emotion gets filtered through other people and applied technology. To concentrate on the overview of telling my story, I usually did not photograph the films I directed. This time, I feared diluting my first shuddering flash of recognition.

[...] I don't like to rely only on myself. My cameramen colleagues helped me a great deal, Jacek Petrycki in my directing debut, Piotr Kwiatkowski in the film about Katarzyna Gawłowa, a folk painter from near Kraków. In *Sonderzug*, though, my input as cameraman was greater. A recreation of my private initial shock of confrontation with this place seemed too difficult

[4] P. Levi, *Se Questo è un Uomo*, US title *Survival in Auschwitz*, first published 1947.

[5] T. Borowski, *Proszę państwa do gazu*, Warszawa 1947.

[6] Novel first published in 1975, the subsequent Lajos Koltai film *Fateless* (Hungarian: *Sorstalanság*), 2005.



Il. 1. Sonderzug /Special Train/, screenshot

to pass on to another cameraman. [...] I wanted to change the point of view from an objective to a subjective one. I returned to my original first experience. In *Sonderzug*, I tried to, as faithfully as possible, recreate my first emotional reaction, hold on to what usually escapes during shooting, live it rather than show it. (from the 70s interview[7])

I was lucky to be able to go ahead and film it, and not be pushed for a detailed script of such an unfilmable subjective idea. We shot it quickly, from the hip, over two long summer days, dawn to dusk, in all the available daylight hours, always on the trot.

The core of the film consists of two takes. It wasn't just a cameraman's trick, though, but a confrontation of contemporary sensibility with such a place, of the person who knows only a little and tries to imagine the journey of thousands of victims to death.[8]

On the train, uneasy silences and snatches of a still-hopeful Yiddish lullaby intersperse a mother's disjointed whispers to her child. Wisława Szymborska caught the hopelessness of that ultimate trip with no return, in a short poem[9] about the non-Slavic names in the carriages of cries.

In sealed wagons  
Across the country the names travel,  
But where to they go,  
And when they'll arrive,  
Do not ask, I'll not answer, I do not know.



Il. 2. Treblinka site

I did not know that poignant poem at the time, but that is what I was after. Our dried-up time spanned to these incomprehensible times, as their names are mocked by *wheels clamouring on to rails*. It ends:

Yes, so, yes. Through a forest a transport of cries goes.  
Yes, so, yes. Woken up at night I hear,  
Yes, so, yes. Clattering of silence into silence.[10]

The landscape around Treblinka – seen by our camera from the train – was a witness, hardly changed since the War. Flat fields, little dirt roads, someone on a pushbike, only the electricity pylons added.

One can assume that prisoners travelling to Treblinka then could have seen what I show in the first take, shot through the tiny window of a mov-

[7] WS interview by Bogdan Zagroba, *Film weekly: Longing for transcendence (Tęsknota do Transcendencji)*, 1978.

[8] WS interview: *Longing for Transcendence*.

[9] The poem *Still (Jeszcze)*.

[10] „Tak to, tak. Lasem jedzie transport wołań/ Tak to, tak. Obudzona w nocy słyżę/ tak to, tak, łomotanie ciszy w ciszę”.

ing goods train, in haphazard fragments, interrupted by the passing lumps of smoke as though coming from a steam locomotive. [...] And the second shot, using the handheld camera – is the last journey. The vibration of this heated shot infects the whole film.

Weeks passed since I first reced the site and we found some of the buoyant overgrown grass mowed or in places withered in strong summer's heat. But the place stayed as eerie as ever. For the second set-up, impersonating one of the rushed along, condemned new arrivals, I ran – hand-holding camera – through the old railway tracks and the field. Then, I ran into the old goods-unloading railway ramp, too tall to jump on. Continuously moving, I passed the running camera to my assistant Janek, waiting on the ramp just out of frame. I scrambled onto the ramp behind his back, using a prepared wooden step, while Janek panned the camera 360 degrees over the place at the end of which I took the camera back in one swift movement and ran with it again, swaying, for some 100 meters.

Irregular-shaped large stone boulders stood scattered around the site, with carved inscriptions: Greece, Łódź, the names of the towns and countries from which the victims came. Grass underfoot, I could hardly catch my breath, grass again, and already the blackened grate, flames, blackness.

It all lasted a few minutes, exactly as long, we calculated, as the precisely efficient killing machine allowed the arriving disorientated people to live, from the instant when thrown out of *the special train* to the moment of their deaths. The heap of blackened remnants of bricks was the spot of the final destination of the herded Jews: the ovens. They had 9–10 minutes between the ramp and the end. The whole film is 9 minutes long.

Years later, by a strange intuitive convergence, a US composer created *Different Trains*[11]. *Sonderzug* was shown at several film festivals, but I do not for a moment believe he has seen it or just appropriated the idea. A decade apart, on opposite sides of the planet, we both felt this was the natural inroad to try to comprehend that horrible Time.

Incidentally, I learned then about the complexity of crucial attention limits in screen reception. I asked Zygmunt Konieczny to write a score for the film. We had all listened to his heart-wrenching tunes of



Il. 3. Sonderzug

[11] S. Reich, *Different Trains* (1988) 27, for string quartet and tape. The composer writes: "The idea for the piece came from my childhood. When I was one year old my parents separated. My mother moved to Los Angeles and my father stayed in New York. Since they arranged divided custody, I travelled back and forth by train frequently between New York and

Los Angeles from 1939 to 1942 accompanied by my governess. While the trips were exciting and romantic at the time I now look back and think that, if I had been in Europe during this period, as a Jew I would have had to ride very different trains". <<https://www.boosey.com/cr/composer/Steve+Reich>>.

songs created for Ewa Demarczyk, the black-haired diva of Kraków's magical Cellar under the Rams. He arrived from Kraków for the screening of the first edit, his nose freshly bitten-off by his dog. He was tipsy, playing with the dog, he said, and – chomp – the tip of the nose was gone. They sewed on, not quite convincingly, a replacement. Zygmunt fervently threw himself into composing the score. His soul-catching, haunting echoes of whispers and howling winds were beautiful. And that brought a problem. When we added his splendid, expressive score to the assembled images - strong in themselves – the film fainted. Both highly expressive, the picture and the music cancelled out each other's impact, to a disastrously flat effect. I had to make a tough decision. As much as I truly adored his melancholic yet vibrant score, I had to abandon most of it to save the film's power. We replaced chunks of the score with sound effects, like the squeaks of the goods-carriages' gates being unbolted. We blended at a lower volume what was left of the music with the distant howling wind and natural diegetic sounds of the field. The film breathed again, returned to that original expression of the first-felt moment. For a time, Zygmunt pretended he did not know me. That was the price I had to pay. Later on, when we saw each other, the Maestro did not touch on the subject. Perhaps he did not realise we had recut the music, or he had come to understand and forgave.

Music and film image should complement each other, but occasionally too strong a score fighting for the room can muddle a film. Ennio Morricone, the wizard of screen music, says: "Some very nice music doesn't work because of that: it is too strong, it can become an element that disturbs the film, rather than giving something to it. Yet in some cases, the music must be very, very strong when it is necessary to give a particular dynamic to the storytelling course of the film, rather than, say, a person's feelings." [12] Hearing music happens in an abstract domain of the mind, best if it does not conflict with the film's image, of its nature figurative and object-orientated, except when film music steps out of creating feelings, moods, emotions, and sets to convey or even to illustrate, literal meanings. It is treacherous terrain.

\*

My documentary *Prayer* started from a brief mention in a daily newspaper. A Japanese Buddhist monk on a solitary pilgrimage from Hiroshima was fasting for several days while praying for peace at the site of the former Auschwitz-Birkenau concentration camp. A Buddhist offering amidst Christian onlookers, at a very special place where mostly Jews, but also Gypsies and Poles, were annihilated during the war, seemed an intriguing capsule of emotions, conflicting cultures and the cleansing powers of meditation. The event was already underway; the

[12] *The Guardian*, JL Walters interview, 7 Nov 2003.

project involved a tiny crew for a brief shoot. The WFD studio made an instant decision. The next day, we were on our way.

The expression of simple, transient humane serenity in face of ultimately unspeakable man-made horror needed a concise form. We wanted the film to approach the essence of the monk's experience, his deep immersion in extreme solitude. He had shed earthly attachments, all the better to concentrate. We seldom talk about our prayers, and we show our spiritual journeys even less frequently. Is Buddhist meditation, predicated as it is on the impermanence of all things, Buddhism included, graspable at all in a visual expression?

I hoped a stylistic texture somewhat akin to a Japanese film might lead us closer to our monk's world. The aesthetics of Japanese films has always attracted me. Hiroshi Teshigahara's *Woman of the Dunes*, in sparse black and white, is a cruel and sensual story of a Man and a Woman of whom we know little, trapped in an eerie ever-encroaching universe of unforgiving sand dunes. Or *Hara-kiri*, or anything by Kurosawa. Washizu's death in the hypnotic *Throne of Blood*, pinned down by a storm of arrows like an oriental St Sebastian, is etched in a collective movie-making memory, just like Eisenstein's pram on the Odessa Steps. The strong discipline of composition, precision and economy of expression in diagonal lines, like that of roof tiles in the overhead shots, rules the frame. The Japanese love the formal symmetrical composition, something I instinctively shirk from. But a calming accord of a single hanging branch or a serene floating plume often delicately breaks the symmetry. Peripheral elements are planted not to clutter the corners, but as a promise of possibilities that may open beyond the frame. Decorative nostalgia merging with nuances of calligraphy, highly refined subtleties obedient to the rules of settled traditional codes and symbolic matrixes, falls into a dense system of simplicity. The landscape's clarity broken by the silhouette of a tree clasped to the edge of a precipice – the universe and I, escape and salvation. Taming the concentrated energy of nature in a stylistically locked convention. Intimate and quietly intense mysteries flow from Taoist spirituality and the essence of Buddhism. The refined moment living in the ephemeral "floating world", the concept of *Ukiyo* complements the elaborate rituals of tea-houses and gentle movements of geishas. An allusion of a silhouette, quietly resonating stylistic condensation, may disquiet the never-resting impatience of "long noses" imagination. Many ancient, sophisticated Eastern cultures prefer matte surfaces, a soft touch, understatements of shimmer and whisper. Eastern beauties admire the mystery of jade's mature depth; Western blonds prefer the bright shooting sparkles of diamonds.

The grounded design of interior and exterior harmonise in contemplative reticence, as opposed to the forceful tale-plotted definite direction of an insistent narrative 'tune'. The piety of subtle, only reflected and filtered, smooth light permeates traditional Japanese house, its sources carefully secreted behind matte-paper lanterns or a shoji screen. The feeling of the interiors' ambient lighting reflects the

appreciation of the nuances of a praised atmosphere. Save for Bergman/Nykvist psychological masterpieces, one had never seen such extremely softened light as in some Japanese films.

I thought about a pictorial organisation of Japanese prints. Tranquillity, the delicate refinement and softness of reined-in outrages of violence embracing undercurrents of emotional forces. A range of pain, sorrow, humour, joy, wisdom, mystery, stretching between the extremely stripped-down haiku verse so lightweight it almost does not exist, and the exuberance of a kabuki play. We might find Far-Eastern eruptions of phantasms, brutal dream scenes, violent apparitions and extreme cries of passion beyond our Western outsiders' 'good taste'. Like Kipling, we react to "a strain of bloodthirstiness in their /Japanese/ composition" with squeamish unease: "the grim fidelity that makes you uncomfortable". Now, an invasion of the anonymous alienation of nervous neon energy drives modern Tokyo or Shanghai. Driving to the location, we talked about all these things, mixing Chinese and Japanese art disciplines in our dilettante understanding of the 'Eastern style'.

The monk prayed continuously only during daylight hours, so we did not even load any lights. With only two days left to shoot, we took two cameras. We did not take a dolly; for a couple of top shots, one of us with a handheld Arri 2C climbed a ladder borrowed from local firefighters. Only the black and white stock was available, but that suited the formal unity. The distracting colours of visitors' dresses, etc., did not interfere. The opening b&w archive shot of a deserted road taken directly after the 1945 Hiroshima explosion set the tone. The monk came from there.

We photographed the first sequence of swaying overgrown grasses that cover the Auschwitz camp's terrible reality. The landscape, grim but alive, was laden with heavy meaning. One could physically feel a chill of absolute, distilled hatred, an inhuman concentration of acute evil. The quiet sparseness of mostly static shots, in step with the monk's becalmed rhythm of monotonous drumming and perpetual wailed incantations, seemed a fitting choice. Focused internally, he barely moved, not even to twitch or swat a fly away. We allowed little camera movement during his prayer and only deviated from that to follow his minute movements when setting up his praying altar. In the introduction, the panning telephoto-lens shot follows the arriving monk: he is moving, but in the filmed effect he is kept within the same part of the frame as the background moves behind him. The image of the road book-ends the film: he walks into the place at dawn and at dusk departs to the place of his next prayer. There is the Japanese concept of reading poetry backwards, starting at the end and working gradually to the beginning. That would be the best reception of *Prayer*, to look back from here and now, and to reflect on how and why.

We did not understand the words of his cyclical mantra at the time and could not organise a Japanese translator at such short notice, but his humbly quiet persistence was involving enough. The Warsaw



University's Japanese faculty later translated his incantation as *beauty is in the lotus flower*. Only when the film was finished and shown did I realise that the lotus flower is an age-old Buddhist symbol of purity. It emerges from muddy waters, white slowly turning into pink, like Buddha rising from the corruption of the material world into enlightenment. The monk's subtle but by no means weak message of the healing power of beauty against the ultimate cruelty became ours. We kept information scarce, avoided commentary or interview. No early establishing shots reveal where we are. Only gradually, towards the final dusk sequence, wider shots disclose the environment's context as we make out the severe shapes of sinister structures looming behind the monk. The iconically recognisable concentration camp watchtowers, dominating the flat landscape, connect with the horrors of the Holocaust.

Our two cameras quietly witnessed his gestures, hands, robes, not daring to intrude on his actions. The face blessed with the all-embracing smile he shared with onlookers. To resonate with the sense of his departure into the trance of boundless meditation, we disregarded editing direction rules, crossing the axis line to strengthen the impression of stepping out of the normal rhythm of everyday experience into a non-space, nowhere and anywhere. In a day's timeframe, as the hours unfold, groups of visiting and curious local people, drawn in by the sound of the monk's drum, encircle him, a little unsure of what is going on. In postproduction, we looked for an element in the soundtrack to correspond to the presence of their world. We wanted to expand the perception of space beyond the sparse frames - through a perspective of sound enriched by a hint of another dimension of, as if drifting on the wind, subliminal echoes from the surrounding rural countryside. Together with Małgosia Jaworska, my inventive soundwoman, we found a recording of tinkling altar bells and a murmur of Christian communal praying, in the studio's sound archives. But then, a little too keen to put my stamp on it, we overdid it in one respect. We came across an authentic sound recording of John Paul's II praying at the very spot: - 'From hunger, fire and war,' - [here he repeated it in a voice trembling from emotion] - 'and war...' - 'deliver us, oh Lord.' It was temptingly fitting and we included it in the track of the closing sequence. The use of voice was extremely limited in the film and, with hindsight, I feel that forcing the Pope's message in his speech was possibly my mistake. Instead of trying to help the Polish audience grasp the incomprehensible enormity of evil in a close-felt encounter, maybe I should have put the distant sound of a Hebrew Kaddish floating on the wind. More appropriate. It would not have been motivated by the



II. 4. Prayer

present time reality we found there, but rather by a thought arching over time. It would have been even subtler, more in keeping with our images, to restrain completely from words.

\*

Why bundle in one breath my reflections on the practical efforts involved in making these two short documentaries? Bergman talks of “walking through dark portal” as an opaque euphemism for death. In my little way, I was exorcising the same anxiety of life coming to an end. These films were for me an entrance to, or rather an exit from, a theme-obsession. Dealing with a transcendental domain proves how these ungraspable subjects are resistant to being pinned down, expressed or explained in words. I feel still far from seizing the enormities of human suffering in the places these two shorts encounter, but perhaps an attempt to open a screen space to the viewer’s imagination while not over-commenting verbally gives a chance to conspire together in a chain: the Deed (genocide, in these events) – Memory – Filmmaking – the Viewer. Sharing a feeling in an unlocked, not over-described mental space, a lingering thought may cast itself into the present. I felt that words were getting in the way. On this opaque territory, the mood, emptiness of spaces, movement or stillness, the impulse, presence in absence – all outplay an awkward verbalised interpretation. When is absence stronger than presence? There is rarely a univocal, correct recipe. Ludwig Wittgenstein suggests that the limits of our knowledge are determined by the limits of our language: “What we cannot speak about we must pass over in *silence*”[13].

©Witold Stok 2020

PS. I review this text amidst the 2020 virus plague, with daily deaths and the impermanence of our existence very much on our minds...

[13] Translation by DF Pears and BF McGuinness, from *Tractatus Logico-Philosophicus (Logisch-Philos-*

*ophische Abhandlung)*, first published in German in 1921.

## Noty o autorach

**Jan Biedny** – student filozofii oraz filmoznawstwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się z jednej strony na filozofii nauki, szczególnie na badaniu pozanaukowych uwarunkowań nauki i na analizie współczesnych ruchów negujących naukę. Z drugiej strony zainteresowany jest współczesnym kinem artystycznym, głównie europejskim, oraz teorią filmu, szczególnie tą zorientowaną na filozoficzne rozumienie kina. ORCID 0000-0001-6901-4273.

**Janusz Bohdziewicz** – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, teoretyk mediów i kultury, adiunkt w Instytucie Filologii Akademii Pomorskiej w Słupsku. Autor książki *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu* (2014) wyróżnionej nagrodą Dyrektora Narodowego Centrum Kultury. Publikował w „Kontekstach”, „Kwartalniku Filmowym”, „Panoptikum”. Interesuje się szczególnie myślą postsekularną i teorią „elektralności”. ORCID 0000-0002-5148-3706.

**Justyna Czaja** – profesor uczelni w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuki Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka monografii *Historia Polski w komiksowych kadrach* (2010), *Idź i patrz. Klasyka kina* (2013) oraz *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym* (2018) nagrodzonej przez Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami. W swoich zainteresowaniach badawczych koncentruje się przede wszystkim na kulturze popularnej, komiksie i kinie rosyjskim. ORCID 0000-0001-8939-6598.

**Adam Domalewski** – filmoznawca i teatrolog, doktor nauk o sztuce, adiunkt w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Naukowo zainteresowany studiami nad filmem i religią oraz europejskim kinem dia-

sporycznym w XXI wieku. Publikował artykuły w czasopismach: „Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media”, „Kwartalnik Filmowy”, „Images”, „Ekrany”. ORCID 0000-0002-4313-5146.

**Michał Dondzik** – filmoznawca, w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego przygotowuje dysertację *W kadrze i poza nim. Fabularne filmy Grzegorza Królikiewicza*. Interesuje się kinem polskim oraz filmem dokumentalnym. Publikował w „Kwartalniku Filmowym”, „Pleografie”, „Panoptikum” oraz tomach zbiorowych. Jest autorem książek *Leszek Wronko. Dźwięk filmu polskiego* (2013) oraz *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych* (2018; wraz z K. Jajką i E. Sowińskim). ORCID 0000-0002-6661-7420.

**Tomasz Kłys** – profesor Uniwersytetu Łódzkiego, teoretyk i historyk filmu. Obszarem jego zainteresowań badawczych są: teoria filmowej diegezy, narratologia filmu, kino niemieckie w Republice Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy, francuski impresjonizm filmowy, autorzy kina francuskiego: Abel Gance, Robert Bresson, Jacques Rivette, Eric Rohmer. Opublikował książki: *Film fikcji i jego dominanty* (1999), *Dekada doktora Mabuse* (2006), *Od Mabusego do Goebbelsa* (2013). Współautor podręcznika *Kino bez tajemnic* (2009). ORCID 0000-0001-7443-9479.

**Iwona Kolasińska-Pasterczyk** – doktor habilitowana nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła filologię polską i filmoznawstwo. Uzyskała doktorat w 1995 r. (rozprawa o widzu w horrorze) i habilitację w 2008 r. (książka o Buñuelu). W latach 1995–1997 pracowała w Université de Bourgogne w Dijon we Francji. Opublikowała książki: *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego* (2003) [1.X. 2004 Nagroda Indywidualna Ministra Edukacji Narodowej i Sportu] i *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum* (2007) [Nagroda JM Rektora UJ]. Współredaktorka (obok Eugeniusza Wilka) książki *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?* (2008). Obecnie pracuje nad książką

poświęconą kwestiom relacji pomiędzy filmem a teologią. ORCID 0000-0001-5242-281X.

**Krzysztof Koczyński** – doktor habilitowany sztuk filmowych, profesor uczelni w Instytucie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Główne zainteresowania: film polski, film dokumentalny, romantyzm, filozofia filmu, edukacja w dziedzinie mediów i filmu. Nagradzany reżyser i producent filmów dokumentalnych. Członek Europejskiej Akademii Filmowej i Polskiej Akademii Filmowej. ORCID 0000-0002-6702-6374.

**Natasza Korczarowska** – doktor habilitowany, profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, amerykańskim i brytyjskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu. ORCID 0000-0003-3130-128X.

**Krzysztof Kornacki** – doktor habilitowany, filmoznawca, pracownik Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w historii kina polskiego. Autor książek *Kino polskie wobec katolicyzmu 1945–1970* (książka nominowana do nagrody im. Bolesława Michałka), „*Popiół i diament*” *Andrzeja Wajdy* („Pióro Fredry” za Książkę Roku 2011); współredagował tomy *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie* (2002) oraz *Sacrum w kinie. Dekadę później* (2013). ORCID 0000-0002-1246-2275.

**Justyna Machaj** – absolwentka studiów teatrolologicznych i filmoznawczych I stopnia, obecnie studiuje na kierunkach filmoznawstwo oraz sztuka pisania na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureatka stypendium artystycznego Miasta Poznań za rok 2019 oraz

absolwentka Studia Aktorskiego STA w Poznaniu. Pisze teksty krytyczne dla „Dialogu”, „Czasu Kultury” oraz „Teatraliów”. Studentka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. ORCID 0000-0001-6124-3565.

**Anna M. Piskorska** – filmoznawczyni, teatrolożka i absolwentka studiów międzywydziałowych (filozofia, religioznawstwo, kulturoznawstwo). Doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi autorski cykl spotkań filmowych *Kino w tyglu kultur* oraz *Spotkania filozoficzne* we współpracy z firmą Gutek Film i magazynem „Filozofuj”. Jej zainteresowania to: współczesne kino artystyczne, postsekularyzm, antropologia filmu i psychologia kognitywna. W swojej pracy badawczej zajmuje się migracją pojęć do teorii filmu. Autorka kilkunastu artykułów o tematyce filmoznawczej i religioznawczej. ORCID 0000-0003-4278-2699.

**Witold Stok BSC** – operator filmowy i reżyser filmów dokumentalnych, współtwórca kilkudziesięciu filmów realizowanych w Polsce i Wielkiej Brytanii. Autor zdjęć do takich filmów jak *Refren* (1972), *Murarz* (1973), *Personel* (1975), *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977), *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978) i *Dworzec* (1980) Krzysztofa Kieślowskiego, *Nie płacz* (1972) Grzegorza Królikiewicza, *Happy end* (1973), *Zderzenie czołowe* (1975), *Dotknięcie* (1978) i *Egzamin dojrzałości* (1979) Marcela Łozińskiego, *Przepraszam, czy tu biją* (1976) Marka Piwowskiego, *The Grave Case of Charlie Chaplin* (1994) i *The Stringer* (1998) Pawła Pawlikowskiego a także *Galerianek* (2009) Katarzyny Rosłaniec i *Ślubów panińskich* (2010) Filipa Bajona. Jest autorem między innymi takich filmów dokumentalnych jak *Zapada czas* (1977), *Święci nie chcą mówić do mnie* (1978), *Sonderzug – pociąg specjalny* (1978), *Jeden z nas* (1979), *Modlitwa* (1981), *Film o babci* (1982).

**Beata Waligórska-Olejniczak** – profesor uczelni i kierownik Zakładu Komparatystyki Litera-

cko-Kulturowej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest autorką monografii *'Sacrum' w drodze. 'Moskwa-Pietuszki' Wieniedikta Jerofiejewa i 'Pulp Fiction' Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania* (2013) oraz *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa 'Mewa' oraz 'taniec wyzwolony' jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej* (2009). Jako współautorka napisała również *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy* (2020) oraz *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i kulturowej* (2017). Jest członkinią Executive Committee European Society of Comparative Literature i redaktorką naczelną „*Studia Rossica Posnaniensia*”. W swoich badaniach koncentruje się głównie na współczesnym kinie rosyjskim, tendencjach modernistycznych i postmodernistycznych w literaturze rosyjskiej. ORCID 0000-0002-0433-9920.

**Piotr Zawojski** – profesor doktor habilitowany, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, wykłada na Wydziale Intermediów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się problematyką fotografii, filmu i kina, sztuki nowych mediów, cyberkultury i technokultury. Autor książek: *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią* (2000); *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik* (2007); *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, II wydanie 2018); *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012); *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016) i *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* (2017). Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Kieruje działem Filmu i Mediów w „Opcjach”. ORCID 0000-0003-2291-0446.

## Notes about authors

**Jan Biedny** – philosophy and film studies student at Adam Mickiewicz University, Poznań. His research interests on the one hand focus on the philosophy of science, especially on identifying non-scientific determinants of science and on the analysis of contemporary movements that deny science. He is also interested in contemporary artistic cinema, mainly European, and the film theory, especially theory-oriented towards the philosophical understanding of cinema. ORCID 0000-0001-6901-4273.

**Janusz Bohdziewicz** – doctor of humanities, literary scholar, media and culture theorist at Pomeranian University in Słupsk, Institute of Philology. Author of the book *The Beauty of the Relevance. Television of being on the threshold of time* (2014). Awarded the Award of the Director of the National Center for Culture. He has published in „Konteksty”, „Kwartalnik Filmowy”, „Panoptikum”. He is particularly interested in post-secular thought and the theory of „electracy”. ORCID 0000-0002-5148-3706.

**Justyna Czaja** – Professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University, Poznań. She is the author of the monographs *Polish History in Comics Frames* (2010), *Come and See. Classics of Cinema* (2013) and *The Myth on Screen. Warsaw Uprising in Polish Feature Films* (2018), which was awarded by the Polish Society for Film and Media Studies. Her research interests are focused primarily on popular culture, comics and Russian cinema. ORCID 0000-0001-8939-6598

**Adam Domalewski** – graduate of film and theater studies, Doctor of Arts, and Assistant Professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University. He is interested in film and religion studies, and European diasporic cinema in the twenty-first century. He has published papers

in a number of journals, including “Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media”, “Kwartalnik Filmowy”, “Images”, and “Ekran”. ORCID 0000-0002-4313-5146.

**Michał Dondzik** – a film expert, currently preparing the PhD thesis *In the frame and beyond. Feature films by Grzegorz Królikiewicz*. He is interested in Polish cinema and documentary film. He has published in „Film Quarterly”, „Pleographies”, „Panoptikum” and collective volumes. He is the author of books about *Leszek Wronko. Sound of Polish Film* (2013) and *Elementary of Educational Film Studio* (2018; with K. Jajko and E. Sowiński). ORCID 0000-0002-6661-7420.

**Tomasz Klys** – Professor of film studies at the University of Łódź, film theorist and historian. His research interests include theory of film’s diegesis, narratology, German cinema in the Weimar Republic and the Third Reich, French Impressionist Film, *auteurs* of French cinema: Abel Gance, Robert Bresson, Jacques Rivette, Eric Rohmer. Books: *Film fikcji i jego dominancy* (1999), *Dekada doktora Mabuse* (2006), *Od Mabusego do Goebbelsa* (2013). Co-author of the text-book *Kino bez tajemnic* (2009). ORCID 0000-0001-7443-9479.

**Iwona Kolasińska-Pasterczyk** – PhD of Humanities, prof. at the Jagiellonian University. She graduated in Polish philology and film studies. She obtained her doctorate in 1995 (dissertation about the viewer in horror) and habilitation in 2008 (book about Buñuel). In 1995–1997, she worked at the Université de Bourgogne in Dijon, France. She has published the books: *Woman and Demons. On the viewer of a horror film* (2003) [1.X. 2004 Individual Award of the Minister of National Education and Sport] and *Luis Buñuel’s Hell. Around the problems of the sacred and the profane* (2007) [JM Rector’s Award]. Co-editor (next to Eugeniusz Wilk) of the book *New audiovisuality – a new paradigm of culture?* (2008). She is currently working on a book on the relation-

ship between film and theology. ORCID 0000-0001-5242-281X.

**Krzysztof Kopczyński** – PhD, Professor at the University of Warsaw, Institute of Applied Polish Studies. Main interests: Polish film, documentary film, Romanticism, philosophy of film, film and media literacy. Award-winning documentary filmmaker and producer. Member of the European Film Academy and the Polish Film Academy. ORCID 0000-0002-6702-6374.

**Natasza Korczarowska** – Professor at the Department of Film and Audiovisual Media, Institute of Contemporary Culture, University of Lodz. She specializes in the history of Polish film, contemporary American and British cinema, and the problems of historiography. She published the books: *Ojczyzny prywatne [Private Homelands]* (2007) and *Inne spojrzenie [Another Way]* (2013) – the latter devoted to the images of history in the Polish feature film after 1965. Since 2008, she has been cooperating with the Polish Film Institute and the National Film. ORCID: 0000-0003-3130-128X.

**Krzysztof Kornacki** – Dr. Hab. Film expert, employee of the Institute of Cultural Research of the University of Gdańsk. Specialises in the history of Polish cinema. Author of the books *Kino polskie wobec katolicyzmu 1945–1970* (nominated for the Bolesława Michałka award), „*Popiół i diament*” *Andrzeja Wajdy* („*Pióro Fredry*” for Book of the Year 2011); co-edited the volumes *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie* (2002) oraz *Sacrum w kinie. Dekadę później* (2013). ORCID 0000-0002-1246-2275.

**Justyna Machaj** – bachelor's degree graduate in Theatre Studies and Film Studies, currently studying for a master's degree in Film Studies and The Art of Writing at Adam Mickiewicz University in Poznan. City of Poznan Artistic Scholarship holder in 2019 and a graduate of the STA Acting Studio in Poznań. Critical texts writer for *Dialog*, *Czas Kultury* and *Teatralia*.

A student at the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznan. ORCID 0000-0001-6124-3565.

**Anna M. Piskorska** – scholar of film & theatre studies, alumna of interdepartmental studies (philosophy, religious studies, cultural studies); PhD student at the Institute of Audiovisual Arts of the Jagiellonian University. She curates her own series of film meetings, *Cinema in the Cultural Melting Pot (Kino w tyglu kultur)*, and leads *Philosophical Meetings (Spotkania filozoficzne)* in cooperation with Gutek Film and the magazine *Filozofuj*. Her research interests revolve around contemporary artistic cinema, postsecularism, anthropology of film and cognitive psychology. In her work, she deals with the migration of terms to film studies theory. She has authored more than a dozen of articles in the field of film studies and religious studies. ORCID 0000-0003-4278-2699.

**Witold Stok BSC** – cinematographer and director of documentary films, co-creator of several dozen films made in Poland and Great Britain. The cinematographer for such films as *Refrain* (1972), *The Bricklayer* (1973), *Personnel* (1975), *From the Night Porter's Point of View* (1977), *Seven Women of Different Ages* (1978) and *The Railway Station* (1980) by Krzysztof Kieślowski, *Don't Cry* (1972) ) by Grzegorz Królikiewicz, *Happy end* (1973), *Front Collision* (1975), *The Touch* (1978) and *Matriculation* (1979) by Marcel Łoziński, *Excuse Me, Is It Here They Beat Up People?* (1976) by Marek Piwowski, *The Grave Case of Charlie Chaplin* (1994) and *The Stringer* (1998) by Paweł Pawlikowski, as well as *Mall Girls* (2009) by Katarzyna Rosłaniec and Filip Bajon's *Maiden Vows* (2010). He is the author of such documentaries as *Time Falls* (1977), *Saints Don't Want to Talk to Me* (1978), *Sonderzug - Special Train* (1978), *One of Us* (1979), *Prayer* (1981), *A Film About Grandma* (1982).

**Beata Waligórska-Olejniczak** – a University Professor and the head of the Department of

Comparative Studies in Literature and Culture at the Institute of Russian and Ukrainian Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. She is the (co)author of 4 monographs (in Polish): “Contemporary Russian cinema in the light of war traumas. Literary and cultural context” (2020); “New Russian cinema in view of literary and film tradition” (2017); “*Sacrum* on the way. Venedict Erofeev’s *Moscow-Petushki* and Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction* from the angle of montage reading” (2013); “*Theatrical gesture* in A.P. Chekhov’s drama *the Seagull* and *free dance* as the aesthetic context of the Great Theatre Reform” (2009). She is a member of the Executive Committee of European Society of Comparative Literature and editor-in-chief of “*Studia Rossica Posnaniensia*”. In her research, she focuses mainly on contemporary Russian cinema, as well as on modern and postmodern literature in Russia. ORCID 0000-0002-0433-9920.

**Piotr Zawojski** – prof. dr hab., Institute of Culture Studies, University of Silesia in Katowice. He also work at Faculty of Intermedia, Academy of Fine Arts in Krakow. His research interest focus on the theory of photography, film and cinema, new media and new media arts, cyberculture and technokulture. His book’s publications includes *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią* (2000); *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik* (2007); *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, II edition 2018); *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012); *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016) and *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* (2017). He is a chief of Film and Media section at polish cultural quarterly “*Opcje*”. Member of The Committee on Cultural Studies of the Polish Academy of Sciences. ORCID 0000-0003-2291-0446.