

Daria Mazur

Poszukując *sacrum* w polskim filmie religijnym

Bezreligijność myśli polskiej jest zdolna doprowadzić do rozpacz. Tu wypowiada się jakby instynktownie wyczuły brak wszelkiego związku z długotrwałymi, powszechnie dojrzewającymi sprawami życia gatunkowego. Nie chcemy mierzyć samych siebie wielką miarą¹.

Ten krytyczny osąd, sprecyzowany w 1911 roku przez Stanisława Brzozowskiego, Józef Czapski przywoływał w eseju z roku 1963. Obu autorów łączyła troska o intensywność życia duchowego, świadomość wagi problematyki religijnej i poszukiwanie wzorców umacniających autentyczną postawę wiary. Opinia Brzozowskiego, sprowokowana dominacją skostniałych form polskiego katolicyzmu ludowego, niepopartego głęboką refleksją i moralną dyscypliną, jak również symptomatycznym dla przełomu XIX i XX wieku rozprzestrzenianiem się światopoglądu naukowego wydaje się właściwym mottem także dla rozważań nad rodzimym filmem religijnym, czy też raczej nad nikle zaznaczającą się w naszej kinematografii obecnością świadomie podejmowanych i interpretowanych treści religijnych².

Szczególnie wyraziście narzuca się ta teza, kiedy rozpatrujemy twórczość polskich reżyserów w kontekście kina europejskiego, bogatego w obrazy służące ekspresji *sacrum* i pobudzające do teologicznej refleksji. Dlaczego w kraju, w którym niekwestionowane są historyczne

¹ Cyt. za J. Czapski, *O Stanisławie Brzozowskim*, [w:] tegoż, *Patrząc*, Kraków 1983, s. 288-289. Zob. S. Brzozowski, *Pamiętnik*, reprint, Kraków-Wrocław 1985, s. 143.

² Koncentruję się na wizualizacjach związanych z rytmem i doktryną Kościoła rzymskokatolickiego, niekiedy tylko przywołując wątki z dzieł filmowych nawiązujących do innych wyznań chrześcijańskich.

i kulturowe wpływy tradycji chrześcijańskiej, tak słabo zaznaczyło się w kinie zjawisko „transmediacji” (filmowych adaptacji *Biblii*)? Już w 1978 roku Andrzej Kowalski w szkicu poświęconym powojennej rodzimej twórczości filmowej zwracał uwagę na znikomy w niej udział dzieł wykorzystujących elementy sakralne. Warto też zastanowić się, na ile aktualna jest diagnoza precyzowana blisko trzydzieści lat temu:

Nie ma jednak wśród polskich filmów dzieła, które moglibyśmy w całości określić mianem: film religijny (uwzględniając bardzo szerokie znaczenie tego słowa)³.

* * *

Wielu autorów piszących o historii filmu religijnego i biblijnego podkreśla, że tematyka ewangeliczna inspirowała twórców już w okresie kina niemego. Jednak produkcja kierowana do niewybrednego widza często nie wynikała z pobudek religijnych, stanowiąc raczej świadectwo komercyjnych źródeł podaży i popytu na tematykę pasyjną, ujmowaną w formie widowisk ludowych⁴. Twórczość okresu niemego, zaspokajającą potrzebę rozrywki i ekscytującego przeżycia, znamionował styl ilustratorski w oleodrukowej czy też chromolitograficznej konwencji epoki. Incydentalna produkcja na ziemiach polskich pod zaborami nie mogła stanowić konkurencji dla realizowanych z coraz większym rozmachem w USA, Egipcie i Palestynie widowisk (*Od kołyski do krzyża*, 1912; *Chrystus*, 1914), podporządkowanych zasadniczemu celowi: zaprezentowania interesującej fabuły.

Mizerne środki finansowe, którymi dysponowała międzywojenna kinematografia polska, nie pozwalały na stworzenie dzieł, które nawiązywałyby do stylistyki obrazów Cecila B. De Mille’a, twórcy pierwszych wielkich filmowych widowisk biblijnych (*Dziesięcioro przykazań*, 1923; *Król Królów*, 1927). Warto przypomnieć, że ojciec reżysera był duchownym Kościoła episkopalnego, ale postawa afirmacji wiary i ambicja przełożenia *Biblii* na język współczesności nie pobudzały De Mille’a do głębszej filmowej refleksji nad zagadnieniami metafizycznymi. Atrakcyjność komercyjna, która odgrywała niebagatelną rolę w przypadku formuły filmów polskich podejmujących wątki religijne,

³ A. Kowalski, *Sacrum we współczesnym filmie polskim*, „Więź” 1978 nr 21, s. 119.

⁴ Por. W. Leszczyński, *Kościół i film. Z problematyki stosunku Kościoła katolickiego do filmu w latach 1895-1987*, Warszawa 1990, s. 25-26.

była istotnym czynnikiem kształtującym także oblicze ówczesnej światowej produkcji wykorzystującej tematykę sakralną.

Jedynym przykładem, który przełamywał ów trend był wczesny niemy obraz Carla Theodora Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc* (1927). Dzieło to zapowiadało dopracowaną w późniejszych filmach odrębność stylistyczną reżysera, która zyskała miano „metafizycznego realizmu”. Dzięki roli Renée Falconetti udało się stworzyć przejmujące patetyczne studium „nagiej duszy”. Duchowa walka, którą toczyła ze swymi oprawcami bohaterka, ukazywana w umiarkowanej konwencji ekspresjonistycznej, odsłaniała pełnię jej człowieczeństwa. Filmowe środki ekspresji, wśród których najważniejsze wydaje się operowanie wizerunkiem Joanny (gra twarzy), posłużyły ewokowaniu transcendencji; jak głosił napis dialogowy: „Męczeństwo było zwycięstwem, a śmierć wyzwoleniem”. Dreyer przeniósł więc ciężar opowieści z dramatu historycznego na dramat eschatologiczny.

Polskie filmy przedwojenne, w których pojawiały się nawiązania do kwestii religijnych, powstawały natomiast według recepty: szczypta melodramatu, sensacji i cudowności. Dwa czynniki pozafilmove oddziaływały też niewątpliwie na specyfikę obrazów z lat 30. – silna pobożność maryjna wiernych Kościoła rzymskokatolickiego i stanowisko tegoż Kościoła wobec filmu. Po okresie wyrażanej przez papieża niechęci i negacji kina, traktowanego jako zjawisko laicyzujące świadomość społeczną, podważające wartości religijne, oficjalny stosunek Kościoła zmienił się wraz z pojawieniem się radia i cechował się inicjatywami, które zmierzały do adaptacji i wykorzystania w ewangelizacji nowych mediów. Zaznaczmy, że wcześniejszą nieufność najwyższych władz kościelnych budziły również filmy o tematyce religijnej, niepowstające z reguły z ich inspiracji, a zawierające niezgodne z przepisami prawa kanonicznego wizerunki Chrystusa, Matki Boskiej i innych postaci kultu⁵.

W okresie międzywojennym udało się w Polsce założyć wytwórnię katolicką i wyprodukować kilka filmów, w których wykorzystano wątki sakralne. Jednym z nich był dramat sensacyjno-religijny *Pod Twoją obronę*, zrealizowany w roku 1934 przez Edwarda Puchalskiego i Józefa Lejtesa (nazwisko Lejtesa, który był pochodzenia żydowskiego, pominięto w czołówce ze względu na niechęć niektórych środowisk kościelnych i prasy endeckiej). Film opowiadający o sparalizowanym w wyniku katastrofy samolotu (wątek szpiegowski) lotniku, który dzięki

⁵ Por. tamże, s. 24.

niezachwianej wierze swojej narzeczonej odzyskuje zdrowie w czasie pielgrzymki na Jasną Górę, odniósł znaczący sukces kasowy.

Finałowy cud nie został pokazany wprost, lecz ekspresyjnie zasugerowany poprzez grę twarzy w zbliżeniach konfrontowaną z ujęciami procesji pątników z feretronami i cudownym obrazem. Film wywołał ogromne wrażenie na polskiej publiczności.

Oto w wielu kinach na terenie całego kraju w trakcie projekcji sceny cudu uzdrowienia i scen następnych widzowie klękali w przejściach i modlili się⁶.

Trudno ocenić, na ile było to powodowane zatarciem poczucia fikcjonalności fabuły i silnie ujawniającym się mechanizmem projekcji-identyfikacji, na ile zaś impulsem do uzewnętrzniania potrzeb duchowych, który w owej epoce najwyraźniej nie nakazywał dostosować ich do mających znamiona sakralności czasu i miejsca.

Spektakularny sukces prowokował do kontynuacji, a wątki maryjne rozwijały się w kinematografii, przybierając postać rywalizacji kultów: w roku 1937 powstał film *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*. Obraz Jana Nowiny-Przybylskiego służył ponownie egzemplifikacji potocznego twierdzenia, że wiara czyni cuda. Marię Bogdę, predestynowaną po *Pod Twoją obronę* do ról poświęcających się i pobożnych pańien, obsadzono zgodnie z systemem samoodniesień jako narzeczoną wynalazcy materiału wybuchowego. Według wersji zmystyfikowanej przez szajkę barona, usiłującą wykraść tajemnicę wynalazku, bohater ten zginął w katastrofie kolejowej. Jednak gorące modlitwy narzeczonej przekonanej, że jej ukochany ocalał i potrzebuje pomocy, oddziałują na współpracę barona Irmę i doprowadzają do cudownego ocalenia wynalazcy, podczas gdy wszyscy prześladowcy giną.

Reżyser rozwiązał intrygę dzięki połączeniu wątku rzeczywistego „zmarłychwstania” bohatera ze zmarłychwstaniem duchowym jego antagonistki. Kluczową rolę odegrała jedna z nielicznych w polskim kinie scen wizyjnych, przedstawiająca spotkanie Irmę (*femme fatale*) i Chrystusa. Stanowi ona finał sekwencji obrazującej strumień świadomości, wyrzuty sumienia dziewczyny wywołane podniosłą atmosferą modlitewną przed ostrobramskim obrazem. W teatralnie przedstawionej wizji postać Jezusa, ubrana w długą szatę, ukazana jako cień na

⁶ B. i L. Armatysowie, *Film fabularny w latach 1930-1934*, [w:] B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. II, 1930-1939, s. 244.

rozświetlonym płótnie, głosi odpuszczenie grzechów i zbawienie Irmie – ewangelicznej jawnogrzezsnicy. Przemieniona duchowo *femme fatale* umiera z modlitwą na ustach, a film kończy scena dziękczynienia składanego przed Ostrą Bramą przez wynalazcę, jego matkę, narzeczoną i służącą.

Zarówno *Pod Twoją obronę*, jak i zrealizowana w 1939 roku przez Jana Fethkego i Henryka Korewickiego kontynuacja losów jego bohaterów – *Bogurodzica*, oraz *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, spełniając wymogi produkcji komercyjnej, propagowały nieskomplikowany wzorzec pobożności, służyły utrwalaniu tradycyjnego polskiego kultu świętych obrazów, oddziaływały na wyobraźnię widzów ujęciami procesji i pielgrzymek, jako demonstracji wiary społeczeństwa. W kinie międzywojnia nie znajduje więc odbicia pogłębiona refleksja twórców katolickiej nauki społecznej i propagatorów personalizmu, związanych z redakcjami: „Verbum”, „Przeglądu Powszechnego”, „Ateneum Kapłańskiego”, „Prądu”, „Ruchu Katolickiego”, „Przewodnika społecznego” czy „Kultury”. Nie ma w nim śladu działań i publikacji grup katolickich intelektualistów, podejmowanych w celu dokonania umysłowego przewrotu, walki z typem katolika tradycjonalisty, związanego z konserwatyzmem społecznym lub skrajną prawicą. Brak też świadectw, które potwierdzałyby próby adaptacji młodej literatury katolickiej. Przypomnę, że debiutowało wtedy pokolenie urodzone około roku 1910 (Jerzy Andrzejewski, Hanna Malewska, Zofia Kossak, Antoni Gołubiew, Karol Ludwik Koniński).

Zaznaczyła się natomiast w przedwojennej twórczości filmowej tendencja do łączenia symboliki religijnej i patriotycznej. W 1934 roku chrześcijańska wytwórnia filmowa Rymofilm wyprodukowała wysokobudżetowy dramat historyczno-religijny *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (reż. Edward Puchalski), który stanowił kompilację elementów potocznej wiedzy historycznej, romansu, dziewiętnastowiecznej ikonografii i realizowanych w odpustowym guście wizualizacji ingerencji świata nadprzyrodzonego w historię Polski. Film w osnowie wątku romansowego prezentował rodzimy wzorzec postawy religijno-rycerskiej, przedstawiał obronę Jasnej Góry przed Szwedami jako obronę wiary, nawiązując, jak trafnie zauważyła Alina Madej, do heroicznego narodowego mitu, w którym to, co swojskie – *sacrum*, ściera się z tym, co obce – *profanum*⁷.

⁷ Zob. A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 116.

Natomiast w powojennej kinematografii, służącej ówczesnym władzom do walki światopoglądowej, formuła kina wykorzystującego wątki religijne stała się z przyczyn politycznych bezużyteczna. Dygnitarzom partyjnym nie zależało na umacnianiu wiary katolików, obawiali się jednak także reakcji opinii publicznej na wątki antyreligijne, co prowadziło w okresie 1945-1948 do akcentowania w filmach motywów antyklerykalnych, koncentrowania uwagi na aspekcie instytucjonalnym i unikania jawnej polemiki wobec doktryny wiary. Nie mogły też powstawać dzieła, które byłyby nacechowane afirmatywnym stosunkiem do samego katolicyzmu, czy chociażby tylko związanej z nim postawy moralnej czy społecznej. Dlatego postać doktora Brusa, jako ucieleśnienia chrześcijańskiego poczucia obowiązku, była jedną z przeszkód uniemożliwiających wejście na ekrany *Dwóch godzin* (1946) Stanisław Wohla i Józefa Wyszomirskiego. Później nastąpił w polskim kinie czas ostrej socrealistycznej kampanii antyklerykalnej. Symptomatyczne były dla niej kreacje deprawujących młodzież, związanych z reakcyjnym podziemiem duchownych, oraz wiernych – reprezentantów tzw. obskurantyzmu religijnego.

Uwarunkowania polityczne, w których funkcjonowało powojenne polskie kino, czyniły je zamkniętym na inspiracje płynące z kinematografii europejskiej, w tym kształtującą się stylistykę filmu religijnego. A niewątpliwy wpływ na formułę kina podejmującego wątki sakralne w Europie miała koncepcja estetyczna, osadzona w myśli protestanckiej (Nicolasa Frederika Grundtviga, Kaja Munka), która zaowocowała w filmach Carla Theodora Dreyera ekspresją *Numinosum* poprzez kreację bohatera bądź jego historię. Skoncentrowanie na obrazie człowieka zagubionego, błądzącego, ale wciąż poszukującego Boga (*Dzień gniewu*, 1943; *Słowo*, 1954) pozwalało na ewokowanie bezpośredniego kontaktu z Absolutem, indywidualnej relacji zapośredniczonej w lekturze Biblii.

Podobnie samodzielną, osobną poetykę filmów religijnych, całkowicie przeciwną rozrywkowym widowiskom, wypracował Robert Bresson. Jego kino skupionej obserwacji, inspirowanej refleksją Blaise'a Pascala, Georges'a Bernanos i Fiodora Dostojewskiego, odsłaniało element sakralny w banalnej przyrodzonej rzeczywistości. Oczyszczając obrazy filmowe ze składników mimetycznych, wykorzystując modelowość niezawodowych aktorów, Bresson tworzył dramaty samotnych dusz, filmowe moralitety, których kanwą była tematyka grzechu, świętości, ascezy, łaski, odkupienia (*Dziennik wiejskiego*

proboszcza, 1950; *Proces Joanny d'Arc*, 1961; *Na los szczęścia*, *Baltazarze*, 1966; *Mouchette*, 1966). W głównym nurcie kina polskiego nie odnajdujemy śladów inspiracji twórczością obu wspomnianych autorów. Natomiast na subtelne nawiązania stylistyczne, które udało się odnaleźć w kilku filmach, wskażę później.

Przełom październikowy 1956 roku nie oznaczał pełnoprawnego przywrócenia czy podjęcia problematyki sakralnej w ujęciu afirmatywnym; odbija się ona w obrazach „szkoły polskiej” raczej à rebours⁸. Krzysztof Kornacki dokonał przeglądu motywów potwierdzających, że twórczość tej formacji:

- 1) ilustruje proces utraty wiary w Boga i zdolności religijnego odczuwania świata przez jej bohaterów;
- 2) obrazuje proces tworzenia się modelu moralności świeckiej i człowieka laickiego;
- 3) odnosi się krytycznie do społeczeństwa katolickiego;
- 4) krytykuje instytucję Kościoła i jego rolę społeczno-polityczną, wykazując w tej kwestii zbieżność, a w niektórych wypadkach – zależność od oficjalnej polityki państwa⁹.

Pozycja utraconej wiary, z której twórcy „szkoły polskiej” podejmowali polemikę z katolicyzmem, jako formą instytucjonalną, była jednak zdecydowanie różna od statusu ówczesnych władz, cel dyskursu mieli oni również odmienny. Trudno więc potraktować ich dzieła jako świadomie konstruowany i wyzyskany oręż w politycznej walce. Natomiast mimo pewnego podobieństwa krytycznego stanowiska „szkoły polskiej” i oceny powojennej kondycji Kościoła w Polsce wyrażanej przez Jerzego Turowicza, przekonanego o dysproporcji grupy świadomych wyznawców wobec masy „katolików paszportowych, katolików z metryki”¹⁰, koncepcja katolicyzmu otwartego, postępowego, kształtująca się w środowisku „Znaku” i „Tygodnika Powszechnego” nie inspirowała twórców kina popaździernikowego. Niechęć intelektualna

⁸ Przykładem mogą być wskazywane przez Krzysztofa Kornackiego: *Pokolenie, Popiół i diament* i *Lotna* Andrzeja Wajdy, *Pociąg* i *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza, *Baza ludzi umarłych* Ewy i Czesława Petelskich, *Krzyż Walecznych* Kazimierza Kutza, *Zaduszki* Tadeusza Konwickiego, *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna. Zob. K. Kornacki, „Szkoła polska” wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego (*rekonesans*), [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłpiak i K. Kornacki, Gdańsk 2002, s. 92-109.

⁹ Tamże, s. 94.

¹⁰ J. Turowicz, *Sprawa katolicyzmu*, „Tygodnik Powszechny” 1945 nr 11.

odstręczała ich też od katolicyzmu ludowego o charakterze masowym, który silnie wiązał się z pojmowaniem przez prymasa Stefana Wyszyńskiego roli Kościoła jako państwa zastępczego i pozwalał na wzmocnienie jego pozycji wobec ówczesnych władz. Wydaje się jednak, że zabiegi demitologizacyjne, którym autorzy „szkoły polskiej” poddali sferę religijności i demonstrowana przez nich osobność postawy „utraconej wiary”, stały się swoistym zaczynem dla późniejszych zjawisk filmowych.

W kinie lat 60. zaznaczyła się tendencja, poprzez którą wyrażała się koncepcja koegzystencji na określonych warunkach przedstawicieli Kościoła i władzy. Wątki religijne wykorzystano w filmach takich jak: *Czerwone i złote* (1969) Stanisława Lenartowicza oraz *Pełnia nad głowami* (1970) Andrzeja Czekalskiego, w ramach prezentacji w wymiarze prowincjonalnym stosunków państwo – Kościół, która wydaje się nawiązywać do specyficznie pojmowanego przez środowisko PAX-owskie integralizmu i wynikać z motywacji, mającej związek z koniunkturą polityczną. Dodajmy, że współscenarzystą filmu *Czerwone i złote* był debiutujący w organie prasowym PAX-u Stanisław Grochowiak.

Natomiast w innych obrazach rozpoznajemy konsekwencje, zapoczątkowanego w owym czasie, procesu kształtowania się religijności prywatnej czy też selektywnej. Cechuje ją odinstytucjonalizowanie wyznania, wyalienowanie ze wspólnoty wiernych, swoboda w traktowaniu kwestii doktrynalnych. Sakralność odrzucona przez „szkołę polską” zdawała się więc powracać, ale w dość niekonsekwentnej formule. Można ją scharakteryzować, korzystając z pojęcia „sacrum dryfujące”, przy którego pomocy Marcin Czerwiński określał źródła ruchu New Age¹¹.

Ujawniło się to poprzez tendencję do swego rodzaju homogenizacji filmowych wątków religijnych, do dowolnej kompilacji symboliki wywiedzionej z rytu Kościoła rzymskokatolickiego z motywami historyzoficznymi, psychologizmem i różnymi wpływami kulturowymi. Użyte w *Barierze* (1966) Jerzego Skolimowskiego, *Popiołach* (1965) Andrzeja Wajdy, *Grze* (1969) Jerzego Kawalerowicza, *Skorpionie, Pannie i Łuczniku* (1971) Andrzeja Kondratiuka, *Trzeciej części nocy* (1972) Andrzeja Żuławskiego, motywy lub symbole religijne nie implikują odczytania, które nie mogłoby być zobrazowane w inny sposób i odsłaniałoby się wyłącznie poprzez nie same. Tymczasem taki jest

¹¹ M. Czerwiński, *Sacrum dryfujące*, [w:] tegoż, *Pytając o cywilizację*, Warszawa 2000; tenże, *Wiara niewierzących*, [w:] tamże.

warunek użycia symboli religijnych jako „niekodowalnych”¹². W polskim kinie przełomu lat 60. i 70. ich wykorzystanie służyło wystylizowaniu rzeczywistości przedstawionej, nie wynikało zaś z przekonania, że są one realnym nosicielem pozwalającym na emanację sfery transcendencji.

Przypomnę, że to przecież właśnie z woli filmowej ekspresji *Numinosum* wyrosła twórczość Bressona i Dreyera. W kontekście koncepcji duńskiego reżysera warto więc przywołać dwa obrazy filmowe spoza głównego nurtu polskiego kina. Pierwszym z nich jest *Samotność we dwoje* (1968) Stanisława Różewicza. Pierwowzór literacki, którym było opowiadanie Karola Ludwika Konińskiego, dawał szansę ekranizacji interpretującej zagadnienie boskiej opatrności oraz winy i kary w aspekcie religijnym. Jednak dramat ciężko doświadczanego pastora Hubiny, mimo wspólnoty użytych w dyskursie kategorii teologii protestanckiej, mrocznej atmosfery symptomatycznej dla czasów prześladowań i symboliki biblijnej, nie zbliżył się do dramatu pastora Absalona z *Dnia gniewu*. Film Różewicza pozostał laicką interpretacją konfliktu sumienia.

Rys antropocentryczny, koncentracja na sferze psychologii i wyabstrahowanie opowieści z kontekstu metafizycznego różni też debiut Witolda Leszczyńskiego *Żywoł Mateusza* (1968) od dzieł Dreyera, w których z całą mocą ujawnia się tożsamość religijno-teologiczna reżysera. W inspirowanym powieścią norweskiego pisarza Tarjei Vesaasa filmie Leszczyńskiego nie odnajdujemy realiów obyczajowości i religijności skandynawskiej. Stanowi on natomiast uniwersalny portret samotnika – „bożego prostaczka”, który odsuwa się na swą wyspę od pokus świata doczesnego. Jednak jego prywatny wybór nie jest wyborem religijnym. Nie cechuje go determinacja wiary, podobna do tej, która czyni z Johanesa bohatera *Słowa „szaleńca bożego”*. Czytelna jest natomiast inspiracja estetyczna, którą rozpoznał także Rafał Marszałek, podkreślając, że *Żywoł Mateusza* powstał „pod patronatem myśli Carla Theodora Dreyera: »Nie interesuje mnie obraz akcji, lecz akcja obrazu«”¹³.

Nieliczne są w polskim kinie, nawiązujące do Bressonowskich, filmowe analizy postaci duchownych, fabuły opowiadające o poddawaniu próbom postaw wiary. Symptomatyczną dla stylistyki Bressona

¹² L. Kołakowski, *Symbole religijne i kultura humanistyczna*, [w:] tegoż, *Kultura i fetysze*, Warszawa 2000, s. 222.

¹³ R. Marszałek, *Film fabularny*, [w:] M. Czerwiński et al., *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, Warszawa 1994, s. 117.

duszną atmosferę prowincji i samotność, niezrozumienie, zagubionych na niej księży, udało się wykreować w dwu obrazach. *Milczenie* (1963) Kazimierza Kutza przedstawia problem grzechu zaniechania, którego dopuścił się stary proboszcz, reagując milczącym przyzwoleniem na ostracyzm parafian wobec kalekiego chłopca, niesłusznie posądzonego o próbę zamachu na duszpasterza. Okaleczony w wypadku sierota – pierwszy męczennik (co sugeruje nazwanie go przez jedną z postaci Szczepanem) – przywołuje skojarzenia z podobnie wyobcowaną postacią Mouchette, której ofiara jest równie niezrozumiała. Dramat sędziwego księdza zmęczonego życiem i pozbawionego chrześcijańskiej łaski, którego finałem będzie zapewne tak jak w *Dzienniku wiejskiego proboszcza* opuszczenie parafii, rozgrywa się na tle ponurego prowincjonalnego miasteczka jesienią i zimą 1945 roku. W filmie Kutza, podobnie jak w historii księdza z Ambricourt, łaska, duchowa pomoc dająca szansę zadośćuczynienia, przychodzi poprzez postać dziecka (młodszy brat kalekiego chłopca). Jednak stary proboszcz jej nie rozumie, nie podejmuje i pozostaje do końca sam ze swoją winą.

Podobny obraz posępności, beznadziejności i niezrozumienia odnajdujemy w *Rysiu* (1981) Stanisława Różewicza, adaptacji opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Miejscem akcji toczącej się podczas okupacji jest niemal wyludnione po deportacji Żydów miasteczko, w którym zdają się mieszkac już tylko ludzkie cienie. Oniryczna atmosfera towarzyszy opowiadanej historii księdza Konrada, który chcąc ratować duszę młodego partyzanta Rysia, decyduje się wykonać za niego wyrok śmierci na zdrajcy. Grzech pychy, związany z uzurpacją w sferze działania Boskiej opatrności, wywołany jest kuszeniem demona przybierającego postać partyzanta. Zauważmy, że podobnego zabiegu „uzwyczajnienia” szatana przyobleczonego w ludzkie ciało dokonał też Maurice Pialat w ekranizacji powieści Georges’a Bernanos *Pod słońcem szatana* (1986). Zobrazowane przez Różewicza mocowanie się ks. Konrada ze złym, mimo pozorów psychicznego kryzysu bohatera, ma autentyczny wymiar metafizyczny. Poprzez symptomatyczną także dla poetyki Bressona oszczędność, prostotę gestów i zachowań uwyrażnia się zarówno w *Milczeniu*, jak i w *Rysiu*, wymiar duchowy psychomachii.

Bardzo dalekim echem stylistyki francuskiego reżysera wydają się też wybrane elementy rzeczywistości filmowej kreowanej przez Jana Jakuba Kolskiego. Historia dwóch księży zmagających się ze swoim powołaniem (*Cudowne miejsce*, 1989) toczy się na prowincji, która ma

pewne cechy wspólne ze światem przedstawionym filmów Bressona: wszechobecny grzech, doświadczenie zła i cierpienia, któremu poddawane są najsłabsze dusze. Jednak aura pogańskiej magiczności, apokaliptyczne przerysowanie, koncentracja na powierzchni zdarzeń, na rekwizytach, oddała obraz Kolskiego od dramatu religijnego, zdolnego odsłonić wymiar sakralny i wydobyć wewnętrzne napięcia świata w kontekście eschatologicznym.

Rozpatrując kwestię obecności treści religijnych w kinematografii polskiej nie można pominąć filmu stanowiącego odosobniony, oryginalny przykład inspiracji biblijnej. Nakręcony w 1972 roku przez Andrzeja Wajdę *Piłat i inni*, na motywach powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*, wyrósł z zainteresowania „ruchem Jezusowym” na Zachodzie, który znalazł spektakularny wyraz w rock-operach *Godspell* i *Jesus Christ Superstar*, mających premiery w roku 1971 i zekranizowanych w rok po filmie Wajdy. Przypomnę, że kontestatorskiej swobodnej interpretacji postaci Jezusa z lat 70. otworzyła drogę daleka od tradycji ikonograficznej kreacja buntownika, czy też niemalże rewolucjonisty, z *Ewangelii według świętego Mateusza* (1964) Piera Paola Pasoliniego.

Wydaje się jednak, że czyniąc jednym z protagonistów św. Mateusza, Wajda podejmował polemikę z inscenizacją Pasoliniego, wierną wobec ducha opisu Mateuszowej ewangelii. W obrazie, którego narracja ograniczona jest do motywu Pasji, zaznacza się to szczególnie poprzez scenę złorzeczenia Bogu przez Mateusza i scenę spisywania ewangelii. Ta ostania otwiera nierozwiązany wątek wierności przekazanego Słowa, kontrowersji związanych z interpretowaniem przez uczniów przesłania Jezusa. Ponadto samotny refleksyjny Chrystus (Wojciech Pszoniak) z *Piłata i innych* nie ujawnia charakterystycznej dla protagonisty Pasoliniego pasji zmieniania świata, jest jakby zatrzymaną w Ogrójcu postacią świadomą obojętności ludzi wobec zbliżającej się męki i odczuwającą człowieczy lęk.

Aktualizując i transformując interpretację tematu pasyjnego, przenosząc akcję do nowoczesnego miasta, Wajda stawiał filmowych przechodniów wobec dziejącej się na ich oczach drogi krzyżowej. Konfrontował także widza z pytaniem o miejsce ewangelicznych treści w jego życiu. Oddziałując dramaturgią i plastycznością obrazu na emocje *Piłat i inni* niósł też jasne konfesyjne przesłanie wyrażone w finałowej scenie, w której Mateusz wędruje autostradą ciągnąc krzyż. Film Wajdy

okazał się pierwszym obrazem w polskim kinie, w którym tak otwarcie w pełni zaznaczyła się chrześcijańska inspiracja.

Równie jednoznaczne wyobrażenie manifestowanej postawy religijnej odnajdujemy w *Austerii* (1982) Jerzego Kawalerowicza. Film, oparty na powieści Juliana Stryjowskiego, jest artystycznym hołdem dla wymarłego świata sztetlu, a zarazem kontynuacją przedwojennych filmowych obrazów w języku jidysz, w których odzwierciedlała się duchowość i religia Żydów. Udało się, przedstawiając w *Austerii* świat społeczności małego galicyjskiego miasteczka tuż przed wybuchem I wojny światowej, oddać w ekspresyjnych scenach chasydzkiego tańca – modlitwy sens mistycznego doświadczenia, w którym dziękczynienie za urodę doczesnego świata, za życie, miesza się nieodłącznie z perspektywą transcendentną; gdyż w chasydzkim rozumieniu wszechświat winien być traktowany jako zmierzający do zjednoczenia, do pełni w jednym Bogu. Film Kawalerowicza obrazuje religijność opartą na dążności do wglądu w sferę zjawisk nadprzyrodzonych i pojmowaną jako fundament warunkujący tożsamość.

Niewątpliwie prawdziwe jest zjawisko opisane przez Tadeusza Lubelskiego, który podkreślając rolę cenzury, wskazał na przejawy religijności niestematyzowanej, na „ukrytą religijność kina Peerełu”¹⁴. W kinematografii polskiej do roku 1989 zaznaczyła się także tendencja do podejmowania problematyki sakralnej w sposób, który trudno uznać za w pełni zgodny z dogmatyką określonego wyznania, a który natomiast wydaje się wyrazem poszukiwań duchowych suwerennych wobec instytucji Kościoła. Niektóre filmowe obrazy Krzysztofa Zanussiego (*Śmierć prowincjała*, 1966; *Struktura kryształu*, 1969; *Iluminacja*, 1973; *Spirala*, 1978; *Constans*, 1980; *Imperatyw*, 1982) mają charakter osobistych spekulacji teologicznych bądź intuicji dotyczących wewnętrznego imperatywu, sprowokowanych poszukiwaniem uzasadnienia dla postaw etycznych, kryzysem osobowości, cierpieniem, lękiem przed śmiercią.

Warto zwrócić uwagę, że w *Imperatywie* wykorzystany został niezwykle rzadki w polskim kinie wątek związany ze specyfiką duchowości prawosławnej (odosobnioną postacią jest „święty pijak”¹⁵ z *Milczenia* Kazimierza Kutza, który nawiązuje do charakterystycznego dla duchowości

¹⁴ Zob. T. Lubelski, *Ukryta religijność kina Peerełu*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. ks. M. Lis, Opole 2002, s. 51-58.

¹⁵ Losy podobnej postaci przedstawia *Legenda o świętym pijaku* (1988) Ermanno Olmiego.

wschodniej zjawiska *jurodiwych* – „szaleńców Chrystusowych”). Jednak nie stał się on tematem szerszego dyskursu, a posłużył jedynie jako dramaturgiczny katalizator zachowań bohatera. Zderzenie agnostycyzmu młodego naukowca z postawą duchową i żywą tradycją modlitewną małej wspólnoty wiernych miało zbliżyć do istoty przeżycia religijnego. Efekt metafizycznego *qui pro quo* wywołało natomiast obsadzenie w roli Augusta Roberta Powella, który zagrał Jezusa w *Jezusie z Nazaretu* Franco Zeffirellego (1977). Ważniejsze jednak wydaje się subtelne nawiązanie, przez zwieńczenie czarno-białego filmu kolorową sekwencją, do *Andrieja Rublowa* Andrieja Tarkowskiego (1966). W ten sposób, dzięki fabularnie uzasadnionemu pośrednictwu ikony, która w tradycji prawosławnej interpretowana jest jako droga otwierająca na transcendencję, zasygnalizowana została w *Imperatywie* pełnia sfery materialnej i duchowej.

Zainteresowanie źródłami świętości, dążeniem do doskonałości jest stałym rysem twórczości Krzysztofa Zanussiego. Biografia Jana Pawła II (*Z dalekiego kraju*, 1981) zainicjowała ekranizacje zrealizowane już po przełomie 1989 roku, w których świętość wydaje się domeną osób konsekrowanych i jest analizowana wprost. Jednak w filmowych hagiografiach *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (1990) i *Brat naszego Boga* (1997) nie udało się przybliżyć jej fenomenowi. W obrazie poświęconym ojcu Maksymilianowi Kolbe relacje różnych osób pozwalają na odtworzenie okoliczności męczeńskiej śmierci zakonnika, ale nie wyjaśniają duchowych źródeł heroicznego czynu. Natomiast film opowiadający o rozpoznawaniu powołania i dylematach związanych z wyborem przez brata Alberta (Adama Chmielowskiego) życiowej drogi służby najuboższym, został zrealizowany w nudnej, przegadanej i silnie steatralizowanej formule. Nie udało się Zanussiemu poprzez wyraz formalny, podobny do zastosowanych przez Alaina Cavalliera w *Teresie* (1986) serii statycznych *tableau* na mało wyrazistym tle, wydobyć ukrytych napięć i wyzyskać dramaturgii emocji, a tym samym zbliżyć się do tajemnicy inności, odrębności postaci świętego.

Reżyserem, który jeszcze przed przełomem roku 1989 stworzył obrazy filmowe prezentujące osobistą interpretację zagadnień religijnych, niepodporządkowaną ściśle kanonom wyznania rzymskokatolickiego, był Krzysztof Kieślowski. Jego telewizyjny cykl *Dekalog* (1988), „transformacja interpretująca i aktualizująca”¹⁶ przekaz biblijny,

¹⁶ ks. M. Lis, *Audiowizualny przekład Biblii. Od translatio do transmediatio*, Opole 2002, s. 92.

zrodził się z motywacji filozoficznej, moralnej, społecznej, kulturowej, a nawet estetycznej. Mimo kontrowersji wokół twórczości Kieślowskiego, która z pewnością nie jest przykładem kina religijnego *sensu stricto*, udaje się odnaleźć w niej znaki służące filmowej ekspresji doświadczenia hierofanii. Odniesienia metafizyczne, poszukiwanie „bezwzględnego punktu odniesienia”¹⁷ nie wynikają jednak z ambicji prowadzenia przez Kieślowskiego teologicznej dysputy.

Jego humanistyczne spojrzenie na Dziesięć przykazań, odabstrakcyjnione przez zakotwiczenie zekranizowanych historii w doświadczeniu codzienności życiowych zbiegów okoliczności, wynika z głębokiego przekonania o sensie pytań zasadniczych. *Homo ethicus* niekoniecznie musi znaczyć *homo religiosus*. Jednak *Dekalog* nie obrazuje przecież tezy o prawie moralnym uzasadnionym praktycznie, prowokuje natomiast widzów do zastanowienia się, co znaczą współcześnie starotestamentowe nakazy. Wydaje się więc, że zjawisko wzmożonej deklarowanej religijności Polaków z początku lat 80. (poprzedza je wątek konfesji Witka z *Przypadku*, 1981), którego istotnym źródłem była chęć skorzystania w warunkach policyjnego terroru z azylu politycznego, kulturowego, społecznego oferowanego przez Kościół katolicki, sprowokowało Kieślowskiego do zrealizowania filmu, zmuszającego przez refleksję nad fundamentem wiary do rekapitulacji postaw, do rewizji motywacji.

Czy nowa sytuacja społeczno-polityczna po roku 1989 okazała się także przełomem pod względem obecności wątków sakralnych w polskim kinie? Niewątpliwie tak, gdyż tematyka religijna przestała być kamuflowanym tabu. Przypomnę jednak, że według ks. Józefa Tischnera postkomunistyczny polski katolicyzm był obarczony wynikającymi z politycznych przyczyn podziałami wspólnot wiernych, resentymentem oznaczającym niezdolność do dialogu i charakterystycznym dla religijnego sentymentalizmu cierpiętnictwem¹⁸. Kino podejmujące wątki religijne po 1989 roku nie ujawnia żadnej z tych cech, gdyż zwraca się w stronę przeszłości.

Do najdalszej sięgnął Jerzy Kawalerowicz, tworząc wystylizowane na komercyjne, hollywoodzkie widowisko biblijne *Quo vadis* (2001). Historia miłosna, w której zasadniczy akcent położono na wizualizację scen męczeństwa, nie posłużyła jednak wyjaśnieniu źródła determinacji,

¹⁷ K. Kieślowski, *O sobie*, opr. D. Stok, Kraków 1999, s. 115.

¹⁸ Zob. J. Tischner, *Jacy jesteście?*, [w:] tegoż, *Nieszczęsny dar wolności*, Kraków 1993, s. 23-26.

z jaką ginęli pierwsi chrześcijanie, ani tajemnicy przemiany postawy uczuciowej Winicjusza z erotycznej w *caritas*. Natomiast ostatnia scena, w której św. Piotr kieruje się do współczesnego widzowi Rzymu, by tam zginąć, wydaje się przejawem niekonsekwencji stylistycznej, bowiem final łamiący hollywoodzką konwencję, który posłużyć ma – być może – poruszeniu religijnej refleksji odbiorcy, nie koresponduje z charakterem całości filmu jako widowiska oferującego rozrywkę.

Istotna tendencja, która łączy się z przedstawianiem wątków religijnych po roku 1989, wynika z motywacji rozrachunkowej. *Prymas* (2000) Teresy Kotlarczyk, obrazujący prześladowania Kościoła i jego przedstawicieli w czasach stalinowskich, nawiązuje do *Zabić księdza* (1988) Agnieszki Holland, filmu o zamordowaniu ks. Jerzego Popiełuszki. *Prymas*, który stanowi interpretację wydarzeń historycznych związanych z internowaniem kardynała Stefana Wyszyńskiego przez komunistyczne władze w latach 1953-1956, to gatunkowa hybryda, łącząca elementy kina religijnego i wątki typowe dla *political fiction*. Operując dychotomicznym podziałem na sferę sakralną i demoniczną, symboliką światła i ciemności, motywem kuszenia Teresa Kotlarczyk zaprezentowała na przykładzie losów jednego człowieka wizję Kościoła prześladowanego. Przesłaniem filmu wydaje się zaś teza o ingerencji czynnika irracjonalnego w historię, o konieczności zawierzenia Bożej opatrności.

Przypomnijmy, że *Prymas* zawiera jedną z nielicznych w polskim kinie scen wizyjnych. Ukazuje ona kardynała Stefana Wyszyńskiego, który dostrzega przez otwarte okno Matkę Boską, przedstawioną jako postać kobieca z dzieckiem na ramieniu. Wizja w rozświetlonym ogrodzie, odczytywana w kontekście uzdrowienia chorego współwielżnia – księdza Stanisława, a szczególnie ocalenia głowy Kościoła katolickiego w Polsce, ma znamiona cudu, gdyż następuje po niej scena, w której rozmodlony prymas oddaje się w opiekę Matce Boskiej. Zwróćmy uwagę, że takie obrazowanie ma związek z charakterem silnej pobożności maryjnej protagonisty, a pośrednio nawiązuje też do tradycji ślubów składanych orędownicze narodu (Apeli Jasnogórskich).

Dziełem konsekwentnie umotywowanym paradygmatem religijnym jest *Faustyna* z 1994 roku. Jerzy Łukaszewicz zaprezentował w tym filmie statyczny wzorzec świętości, podkreślając wyjątkowość konstrukcji psychicznej i duchowości, eksponując heroizm, a nawet fizyczne piękno siostry Faustyny. Hagiografia, przedstawiająca autonomiczną wizję życia konsekrowanego w międzywojennej Polsce, jest

wyjatkowym w polskiej kinematografii filmem, bogatym w sceny obrazujące doświadczenie mistyczne. Łukaszewicz, próbując uniknąć cudowności wyobraźniowej, bajkowej, operował tzw. estetyką powierzchniową i starał się odsłonić boski ślad w ekranowym obrazie człowieka. Pragnienie uzyskania efektu przeniesienia postaci Chrystusa ze sfery transcendencji nie zdominowało zasadniczego postulatu – oddania istoty stanu zachwycenia duszy głównej bohaterki i jego konsekwencji (przyjęcia postawy naśladowcy Miłosiernego Odkupiciela w cierpieniu), nie prowadziło też do zastosowania nadmiaru tricków. Łukaszewicz nie nadużywał obrazowania mistycznych objawień, a wizyjność posłużyła ukazaniu fenomenu człowieka doznającego hierofanii.

Wątki religijne wykorzystywano po 1989 roku także w dość zaskakujący sposób w ramach produkcji, których charakter był daleki od formuły kina religijnego. Dowcipnie zainscenizowane w komedii Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem* (1998) sceny przedstawiające modlitwy proboszcza, jego metody ewangelizacji oraz bynajmniej nie teologiczne polemiki toczone z popem, posłużyły ukazaniu obyczajowości prowincjonalnej parafii, mentalności kierującego nią duszpasterza i specyficznej polskiej praktyki ekumenizmu. Osobisty kontakt z ks. Józefem Tischnerem sprowokował natomiast Artura Więcka „Barona” do nakręcenia *Anioła w Krakowie* (2002) – ciepłego filmu z nutką moralizatorską, w konwencji kina rodzinnego. Na głęboki film religijny, zainspirowany refleksją społeczno-teologiczną, koncepcją filozofii dramatu ks. Józefa Tischnera przyjdzie nam jeszcze czekać.

Filmografia

- Andriej Rublow* (ZSRR 1966), reż. Andriej Tarkowski
Anioł w Krakowie (Polska 2002), reż. Artur Więcek „Baron”
Austeria (Polska 1982), reż. Jerzy Kawalerowicz
Bariera (Polska 1966), reż. Jerzy Skolimowski
Baza ludzi umarłych (Polska 1959), reż. Ewa i Czesław Petelscy
Bogurodzica (Polska 1939), reż. Jan Fethke i Henryk Korewicki
Brat naszego Boga (Polska 1997), reż. Krzysztof Zanussi
Chrystus (Christo), Włochy 1915, reż. Giulio Antamoro
Constans (Polska 1980), reż. Krzysztof Zanussi
Cudowne miejsce (Polska 1994), reż. Jan Jakub Kolski
Czerwone i złote (Polska 1969), reż. Stanisław Lenartowicz

- Dekalog* (Polska 1988), reż. Krzysztof Kieślowski
- Do widzenia, do jutra* (Polska 1960), reż. Janusz Morgenstern
- Dwie godziny* (Polska 1946), reż. Stanisław Wohl i Józef Wyszomirski
- Dziennik wiejskiego proboszcza* (*Le journal d'un curé de campagne*, Francja 1950), reż. Robert Bresson
- Dzień gniewu* (*Dies Irae/Vredens Dag*, Dania 1943), reż. Carl Theodor Dreyer
- Dziesięcioro przykazań* (*The Ten Commandments*, USA 1923), reż. Cecil B. DeMille
- Ewangelia według świętego Mateusza* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Włochy 1964), reż. Pier Paolo Pasolini
- Faustyna* (Polska 1994), reż. Jerzy Łukaszewicz
- Godspell* (*Godspell*, USA 1973), reż. David Greene
- Gra* (Polska 1969), reż. Jerzy Kawalerowicz
- Iluminacja* (Polska 1973), reż. Krzysztof Zanussi
- Imperatyw* (*Imperativ*, Francja/RFN 1982), reż. Krzysztof Zanussi
- Jesus Christ Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, USA 1973), reż. Norman Jewison
- Jezus z Nazaretu* (*Gesù di Nazareth*, Włochy 1977), reż. Franco Zeffirelli
- Król Królów* (*The King of Kings*, USA 1927), reż. Cecil B. DeMille
- Krzyż Walecznych* (Polska 1958), reż. Kazimierz Kutz
- Legenda o świętym pijaku* (*La leggenda di santo bavitore*, Włochy 1988), reż. Ermanno Olmi
- Lotna* (Polska 1959), reż. Andrzej Wajda
- Matka Joanna od Aniołów* (Polska 1961), reż. Jerzy Kawalerowicz
- Męczeństwo Joanny d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Francja 1927), reż. Carl Theodor Dreyer
- Milczenie* (Polska 1963), reż. Kazimierz Kutz
- Mouchette* (*Mouchette*, Francja 1966), reż. Robert Bresson
- Na los szczęścia, Baltazarze* (*Au hasard Balthazar*, Francja 1966), reż. Robert Bresson
- Od kołyski do krzyża* (*From the Manger to the Cross*, USA 1912), reż. Sidney Olcott
- Pelnia nad głowami* (Polska 1970), reż. Andrzej Czekalski
- Piłat i inni* (*Pilatus und andere*, RFN 1972), reż. Andrzej Wajda
- Pociąg* (Polska 1959), reż. Jerzy Kawalerowicz
- Pod słońcem szatana* (*Sous le soleil de Satan*, Francja 1987), reż. Maurice Pialat
- Pod Twoją obronę* (Polska 1934), reż. Edward Puchalski i Józef Lejtes
- Pokolenie* (Polska 1955), reż. Andrzej Wajda
- Popioły* (Polska 1965), reż. Andrzej Wajda
- Popiół i diament* (Polska 1958), reż. Andrzej Wajda

- Proces Joanny d'Arc (Procès de Jeanne d'Arc*, Francja 1961), reż. Robert Bresson
- Prymas* (Polska 2000), reż. Teresa Kotlarczyk
- Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (Polska 1934), reż. Edward Puchalski
- Przypadek* (Polska 1981), reż. Krzysztof Kieślowski
- Quo vadis* (Polska 2001), reż. Jerzy Kawalerowicz
- Ryś* (Polska 1981), reż. Stanisław Różewicz
- Samotność we dwoje* (Polska 1968), reż. Stanisław Różewicz
- Skorpion, Panna i Łucznik* (Polska 1971), reż. Andrzej Kondratiuk
- Słowo (Ordet*, Dania 1954), reż. Carl Theodor Dreyer
- Spirala* (Polska 1978), reż. Krzysztof Zanussi
- Struktura kryształu* (Polska 1969), reż. Krzysztof Zanussi
- Śmierć prowincjała* (Polska 1966), reż. Krzysztof Zanussi
- Teresa (Thérèse*, Francja 1986), reż. Alain Cavalier
- Trzecia część nocy* (Polska 1972), reż. Andrzej Żuławski
- Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* (Polska 1937), reż. Jan Nowina-Przybylski
- U Pana Boga za piecem* (Polska 1998), reż. Jacek Bromski
- Z dalekiego kraju (Da un paese lontano: Papa Giovanni Paolo II/From a Far Country*, Polska/Wielka Brytania/Włochy 1981), reż. Krzysztof Zanussi
- Zabić księdza (To Kill a Priest*, Francja/USA 1987), reż. Agnieszka Holland
- Zaduszki* (Polska 1961), reż. Tadeusz Konwicki
- Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (Niemcy/Polska 1990), reż. Krzysztof Zanussi
- Żywot Mateusza* (Polska 1968), reż. Witold Leszczyński