

Metafizyka w wersji pop

Refleksje nad wybranymi filmami dekady 1998-2008

Twórcy kina od początków jego istnienia interesowali się religią. Sięgali po opowieści biblijne, aby zobrazować je w postaci superprodukcji przyciągających tłumy widzów. Filmowe widowiska, nawiązujące do przedstawień pasywnych i średniowiecznej tradycji *biblia pauperum*, pozbawione były głębszej refleksji teologicznej, wyróżniała je zaś ilustracyjność i dostosowanie do ustalonego schematu przedstawień. Zgodnie z tą tendencją wykorzystywano także problematykę religijną w popularnym nurcie polskiego kina międzywojnia. Dramaty sensacyjno-religijne *Pod Twoją obronę*, *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, *Bogurodzica*, oparte na sensacyjnej akcji wzbogaczonej wątkami melodramatycznymi i motywami mirakularnymi, miały służyć pouczeniu i grupowej konsolidacji rzesz odbiorców¹. Ważnymi uwarunkowaniami wpływającymi na ich produkcję były wyraziste odwołania do wyobrażeń łączących się z maryjną pobożnością rzymskokatolickich wiernych oraz ujawniana przez wyższą hierarchię duchowną tendencja do wykorzystania filmowego medium nie tylko w celach ewangelizacyjnych, ale i dla utrzymania pozycji Kościoła w państwie.

Pierwszorzędna rola czynnika politycznego hamowała zainteresowanie zagadnieniami religijnymi w kinie powojennym. Filmy miały służyć walce światopoglądowej, ideologicznej propagandzie; unikano w nich nie tylko problematyki sakralnej, ale i polemiki z doktrynami wiary, koncentrowano się zaś na sferze instytucjonalnej Kościoła, kreując obrazy o wymowie antyklerykalnej². Przełom październikowy 1956 roku nie

¹ Zob. D. Mazur, *Poszukując sacrum w polskim filmie religijnym*, [w:] *Filmowe zwierciadła Europy*, red. P. Zwierchowski, Bydgoszcz 2006, s. 99-101; też: *An Alliance of Religion and Thriller Conventions. Pod Twoją obronę and Ty, co w Ostrej świecisz Bramie and the Ideological Tendencies of Popular Polish Literature, 1918-1939*, „Images” 2008/2009 nr 9/10. Inną tendencją odzwierciedlającą się we wspomnianych filmach były odwołania do rodzimej postawy religijno-rycerskiej. Zaznaczyło się to najwyraźniej w dramacie historycznym *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934) Edwarda Puchalskiego.

² Zob. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 39-115; D. Mazur, *Poszukując...*, s. 102-103.

wniósł według Krzysztofa Kornackiego radykalnych zmian w traktowaniu kwestii religii w polskim kinie, a obrazy filmowe inspirowane wątkami metafizycznymi zaczęły powstawać dopiero po roku 1968³. Niektóre z tworzonych w kolejnych dekadach PRL-u filmów autorskich znamionowała niewątpliwie swoista „ukryta religijność”⁴. Jednak w nurcie popularnym motywy takie występowały rzadko i zwykle prezentowane były w konwencji satyrycznej (szczególnie w latach 60.), która sankcjonowała traktowanie ich jako przejawów anachronicznej metafizyki z lamusa⁵. Przełom roku 1989 sprawił, że tematyka religijna przestała być tabu w polskim kinie. Powstały takie filmy jak *Prymas. Trzy lata z tysiąca* i *Faustyna*, których fabuły oparte na motywach sakralnych odwoływały się wprost do kategorii świętości, miłosierdzia, przeżycia mistycznego, wspólnoty modlitewnej. Problematyka związana z kwestiami wiary i religijności okazała się również użytecznym elementem w konstruowaniu opowieści filmowych nurtu popularnego; do polskich komedii obyczajowych i romantycznych wniknęły obrazy, które miały ilustrować doświadczenie religijne, a więc „czynności poznawcze lub przeżycia związane z życiem religijnym”⁶. Postulowano się w nich także odwołaniami do niepoznawalnej zmysłowo sfery metafizycznej i usiłowano kształtować przy pomocy środków filmowych wizje zaświatów⁷.

Jacek Bromski wykorzystał w narracji *U Pana Boga za piecem* (1998) motyw modlitwy, nadając mu szczególną funkcję. Sekwencje, w których ksiądz proboszcz prowadzi monologi kierowane ku Matce Boskiej – indaguje Najświętszą Panienkę w kwestiach dość przyziemnych, pointują, a zarazem dynamizują akcję, zapowiadając jej kolejny etap. Stanowią one regularnie powtarzające się ogniwo w opowieści Bromskiego; pierwszy raz zdecydowano się na taką skalę wprowadzić do filmu tego rodzaju obrazy. Rzadki w polskim kinie motyw modlitwy wykorzystywany był wcześniej bądź jako element wzbogacający i waloryzujący społecznie sceny zbiorowe, bądź jako jednostkowa ilustracja moralnych dylematów głównego bohatera, które nabierały szczególnej ostrości poprzez ukazywaną na ekranie próbę kontemplacyjnego kontak-

³ Zob. K. Kornacki, *Kino polskie...*, s. 119-198 i 311-342; D. Mazur, *Poszukując...*, s. 103-106.

⁴ T. Lubelski, *Ukryta religijność kina Peerelu*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. ks. M. Lis, Opole 2002, s. 51-58.

⁵ Takie ujęcie znamionuje filmy: *Zacne grzechy*; *Piekło i niebo*; *Czerwone i złote*; *Jadą goście, jadą*; *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*. Zob. K. Kornacki, *Kino polskie...*, s. 283-298.

⁶ P. Moskal, *Doświadczenie religijne*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. II, red. A. Maryniarczyk, M. J. Gondek, W. Daszkiewicz, Lublin 2001.

⁷ Pojęcie metafizyka ujmowane jest w tym artykule jako kategoria, która od XVIII w. określa „ogół rozważań filozoficznych odnoszących się do tego, co niepoznawalne zmysłowo [...] rozważania o charakterze refleksyjno-intelektualnym, wyrażające często przeżycia religijne”. *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańka, Warszawa 2003, s. 813.

tu z *sacrum*⁸. Tego rodzaju ujęcia nie pojawiały się jednak w filmach reprezentujących gatunki kina popularnego, w których incydentalne modlitwy wypowiedane były raczej nie na serio (*Sami swoi*, 1967). Szczególne rozbudowanie sekwencji modlitewnych w *U Pana Boga za piecem*, których wymowa wpisuje się w ogólne przestanie filmu, stanowi więc oryginalny zabieg. Reżyser zastosował go też konsekwentnie w kontynuacji losów mieszkańców Królowego Mostu w *U Pana Boga w ogródku* (2007) oraz w *U Pana Boga za miedzą* (2009).

Sceny modlitw proboszcza rozgrywają się w naturalnym, zwyczajnym otoczeniu. Operator nie nadużywał w nich sposobów pozwalających na upoetycznienie scenarii; malowniczości jest w nich tyle, ile potrzeba, by pomóc widzom odczuć nastrój modlitwy. Tłem jest pejzaż, który konwencjonalnie kieruje uwagę ku Stwórcy natury, albo grube mury zakrystii z rozproszonym w niej miodowym światłem słonecznym i wirującymi pyłkami kurzu, bądź skromny pokój na plebanii, wypełniony starymi sprzętami, wśród których centralne miejsce zajmuje klęcznik stojący naprzeciw zawieszonoego na ścianie krucyfiksu i obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Istotnym elementem obrazowania jest kameralność sceny i odosobnienie. Modlitwy proboszcza z Królowego Mostu zawieszono są między tradycją a współczesnością i na tym polega siła ich oddziaływania na widza, a zarazem ich autentyzm.

Postać księdza odtwarza charyzmatyczny naturszczyk kompozytor Teatru Lalek z Białegostoku Krzysztof Dzierma. Przypomnijmy, że do realizacji komedii obyczajowej rozgrywającej się na peryferiach Polski zainspirowali reżysera aktorzy wspomnianego teatru, których następnie Jacek Bromski w niej obsadził. Stąd śpiewność, inkantacja dialogów w *U Pana Boga za piecem* i *U Pana Boga w ogródku*. W kwestiach wypowiedanych przez księdza zaznacza się jednak nie tylko wschodni zaśpiew, ale także konsekwentne utrzymanie jednej monotonnej tonacji. Treści, które proboszcz wypowiada, mają wszak charakter wiecznych prawd, a w sekwencjach jego modlitw jednostajny, recytacyjny ton nabiera dobrotliwego wymiaru, pozbawiony jest jakiegokolwiek ekstatyczności, napięcia. Proboszcz z Królowego Mostu to postać zwyczajna, daleka od skrajnych reprezentacji polskiego duchowieństwa. Dlatego też jego modlitwa wpisana jest w naturalny sposób w codzienność małego miasteczka i w niej zakotwiczona. Sposób prowadzenia modlitewnego monologu nie tylko podkreśla autentyzm, ale także pozwala uzmysłwić sobie społeczny kontekst postawy księdza. Zawieszona pomiędzy skrajnościami nie mieści się ona zarówno w konwencji dysput

⁸ Zob. K. Kornacki, *Polskie modlitwy*, „W Drodze” 2002 nr 2, s. 95-106. Warto przywołać także nieanalizowane przez Krzysztofa Kornackiego dwie skrajne formuty, w których ów motyw zaistniał w polskim kinie – demaskatorska, szydercza modlitwa osiedlowych sąsiadów w *Dniu świra* oraz bezgłośna modlitewna kontemplacja w finale *Kontraktu*.

współczesnych elit intelektualnych Kościoła, jak i w ramach radykalnego dewocyjnego katolickiego konserwatyzmu.

Modlitwa jest formą. Proboszcz z Królowego Mostu nie okazuje się więźniem gotowego systemu kultystycznego, nie przemawia starymi, znanymi modlitwami, lecz używa własnego języka – człowieka ukształtowanego w określonych warunkach, wychowanego na wschodnich rubieżach Polski i przywiązanego do tego regionu, dość błyskotliwego i odczytanego, z poczuciem humoru⁹. Jego modlitwy nie mają charakteru „urzędowego”, a zdecydowanie prywatny, spontaniczny; sugerują ciągłą potrzebę kontaktu z sacrum. Są wyrazem konieczności konfrontowania każdej decyzji ze sferą transcendencji. Szczególnie kontrastuje z ich naturalnym, regularnym, wpisanym w egzystencję tokiem (wykraczającym poza brewiarz) scena z *U Pana Boga za piecem*, w której ukazano komendanta policji odmawiającego w pośpiechu *Ojcze nasz* obok przydrożnej kapliczki. „Zaliczona” bezrefleksyjna i pozbawiona jakiegokolwiek śladu wiary modlitwa z przymusu (proboszcz sygnalizuje pagerem obowiązek odprawienia pokuty) nie przynosi w przypadku komendanta żadnego owocu wewnętrznej przemiany. Natomiast regularność i ścisłe powiązanie modlitw księdza z rozwojem akcji sprawiają, że widzowi narzuca się sugestia, iż są one wysłuchiwane.

Spektakularnym przejawem tego jest związek dwu sekwencji w *U Pana Boga w ogródku*: wyświęcenia domu nowego mieszkańca Królowego Mostu byłego gangstera – świadka koronnego Bociana i jego tajemniczego ocalenia za sprawą wizerunku Matki Boskiej Ostrobramskiej podczas napadu zorganizowanego przez pozostających na wolności członków gangu. Rozwiązanie akcji, które nawiązuje do baśni lub przypowieści poprzez motyw cudownego ujarzemia zła, opanowania trapiących ludzi plag i nawrócenia złoczyńcy mieści się w konwencji zarówno komedii obyczajowej, jak i kryminalnej¹⁰. Proboszcz pełni w filmach Bromskiego rolę depozytariusza woli Stwórcy, jest swego rodzaju narzędziem transcendencji w świecie przedstawionym. Wynika to nie tylko z chęci zilustrowania społecznej hierarchii panującej na wschodnich rubieżach Polski, która uzasadniana jest autorytetem religijnym duchownego – stróża ładu i przywiązaniem mieszkańców do tradycji. Motywowane jest to również pewnością i sensem wartości, które zostały wcześniej przez księdza poddane refleksji podczas modlitwy.

Interesujące jest to, że ksiądz nie zwraca się w swych modłach do Boga, lecz do Matki Boskiej, tak jakby nie wypadało kłopotać Najwyższego doczesnymi sprawami wiernych. Ukazanie codziennych modlitw do Najświętszej Paniенki postużyło oddaniu

⁹ Zob. J. St. Pasierb, *Modlitwa współczesnych Polaków*, [w:] tegoż, *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983, s. 110-116.

¹⁰ Por. T. Lubelski, *Sami swoi z końca wieku*, „Kino” 1998 nr 12, s. 34-35. Zob. też K. Kubisiowska, *Miętus za piecem*, „Film” 1998 nr 12, s. 76.

specyfiki rodzimej pobożności, katolicyzmu ludowego. Film, który mówi o roli Kościoła w polskim życiu, operuje więc tradycyjnym religijno-kulturowym kodem – silnego związku pobożności katolików w Polsce z kultem maryjnym (szczególnie cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, jako protektorki i pośredniczki)¹¹. Autorskim komentarzem nawiązującym do tej kwestii jest zdanie wypowiedziane podczas modlitwy w czasie przesilenia akcji w *U Pana Boga za piecem*, po momencie kulminacyjnym, w którym komendant postrzelił ukraińskiego bandytę. Działanie w samoobronie nie usprawiedliwia według proboszcza użycia broni, które groziło zabójstwem, mimo iż poszkodowany to grzesznik stanowiący zagrożenie dla innych ludzi. Stwierdzenie kierowane do wizerunku Matki Boskiej: „U nas ludziom w głowie się poprzewracało od tego, że Ty Królową Polski jesteś”¹² wskazuje, że ksiądz, nie interpretuje owego zawieszenia jako okazji do przywilejów i łatwych rozgrzeszeń dla „poddanych” Maryi, którym na Jej ziemi wszystko wolno, ale jako zobowiązanie do wierności literze Ewangelii.

Proboszcz z obu filmów Bromskiego to „szeroka dusza” – osobowość, w której łączą się sprzeczności. Jest poczciwy i spoufalony z mieszkańcami Królowego Mostu. Stawia on wysokie wymagania moralne sobie i innym, ale też potrafi okazać zrozumienie i łagodność wobec błądzących parafian. Sam nie pozostaje posągowo czysty, mimo że bezkompromisowo odróżnia dobro od zła; jego słabością jest zamiłowanie do dobrego wina. Proboszcz ma krytyczny stosunek do nowych trendów cywilizacyjnych, niechęć do obcych wnoszących moralny zamęt w jego parafii, a zarazem trudno przypisać mu ksenofobię. Potrafi on równie troskliwie zająć się potrzebującą pomocy Białorusinką Marusią, jak i bezpardonowo walczyć z ciemnoskórym włoskim pseudobiznesmenem, którego działania zagrażają utrzymaniu tradycyjnego porządku w Królowym Moście. Konstrukcja duchownego bohatera *U Pana Boga za piecem* i *U Pana Boga w ogródku* stanowi nawiązanie do postaci Don Camilla, kreowanej przez Fernandela w serii filmów z lat 50. i 60.¹³. Był to katolicki proboszcz z małej włoskiej miejscowości położonej nad rzeką Pad – człowiek jowialny, rubaszny, łatwo zaciętrzewiający się, odważny (podczas wojny walczył w partyzantce) i zaangażowany politycznie (członek partii Chrześcijańskich Demokratów). Jego najbliższym przyjacielem, a zarazem głównym adwersarzem i przeciwnikiem politycznym był dawny towarzysz broni komunistyczny burmistrz Giuseppe Bottazzi zwany Peppone.

¹¹ Zob. A. Niedźwiedz, *Obraz i postać. Znaczenie wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005; J. St. Pasierb, *Matka Boska Częstochowska w kulcie i kulturze polskiej*, [w:] tegoż, *Pionowy wymiar kultury...*, s. 117-131.

¹² Tekst według ścieżki dźwiękowej filmu.

¹³ Był to bohater serii powieści napisanych przez Giovanniego Guareschiego, a następnie zekranizowanych przez Julię Duviviera (*Mały świątek Don Camilla*, 1952; *Powrót Don Camilla*, 1953), Carmine Gallone (*Wielka bitwa Don Camillo*, 1955; *Czcigodny Don Camillo*, 1961), Luigię Comenciniego (*Don Camillo w Rosji*, 1965).

Don Camillo miał podobnie jak proboszcz z Królowego Mostu swoje słabości. Jednak w jego kreacji przybierały one formę parodystycznego przerysowania. Lubił on nie tylko wino i cygara, ale chętnie spędzał też czas na grze w karty i polowaniu, a swoją pobudliwość ujawniał używając przemocy fizycznej. Postać księdza z filmów Jacka Bromskiego jest raczej pozbawiona natrętnych elementów komicznych i nie wpisuje się w tradycję oświeceniowej satyry na duchowieństwo. Mimo pewnych cech przedstawionych krytycznie polski ksiądz nie staje się obiektem ośmieszenia. Reżyser unikał formalnej gry, wyrafinowanej ironii, absurdu i oparł swą wizję prowincji raczej na dobronudusznych wzorcach ciepłego humoru. Wyraźne podobieństwo między polskim i włoskim proboszczem polega zaś na zastosowaniu motywu modlitwy jako czynnika charakteryzującego bohatera, a zarazem kształtującego fabułę. Don Camillo prowadzi częste „dysputy” z wizerunkiem Chrystusa ukrzyżowanego, który znajduje się w głównym ołtarzu jego kościoła. Problematyka poruszana podczas wypowiedzianych modlitewnych kwestii, podobnie jak polskiego proboszcza, związana jest ze sprawami doczesnymi, codziennymi, a wątki eschatologiczne stanowią w nich marginalny kontekst. Jest to uzasadnione gatunkowo. Kino rozrywkowe, które reprezentują komedie Jacka Bromskiego i seria filmów o Don Camillo, unika nie tylko zagadnień wymagających poważnego potraktowania, ale także i tego co nie jest fotogeniczne, a więc wysiłku duchowego, trudności w modlitwie, stanów określonych przez chrześcijańskich mistyków „ciemną nocą” duszy¹⁴.

Inna potencjalna paralela z Don Camillo, która wiązałaby się z wprowadzeniem do fabuły elementu teologicznej dyskusji przedstawicieli dwu przeciwnych opcji, nie została przez Jacka Bromskiego w pełni wykorzystana. Mimo że rysowała się ona w *U Pana Boga w ogródku* poprzez skonfrontowanie proboszcza z rubasznym dziadkiem Ignacym (przypominającym nieco postać dziadka z *Amarcordu* Federico Felliniego) ostentacyjnie demonstrującym swą areligijność i przywiązanie do ziemskich uciech. Oddalił się on od Kościoła i odrzucił wiarę przed laty, zawiedziony nieskutecznością modlitw w intencji uzdrowienia ukochanej śmiertelnie chorej żony. Podczas przypadkowego spotkania proboszcz usiłuje bezskutecznie ewangelizować opornego parafianina, jednak owa próba sił w dyspacie dotyczącej eschatologii rozmywa się, gdyż dziadek Ignacy niedługo po tym umiera. Pojawiający się w związku z przywołaną sceną kontekst cierpienia bliskich, bądź ich utraty, nie daje się łatwo oswoić w ra-

¹⁴ Komedie występują w różnych odmianach gatunkowych, wyróżniających się swoistymi dla nich regułami. Formuła, którą obrał Bromski różni się radykalnie od parodii, zjadliwej satyry używanej w komediach grupy Monty Pythona, odwołujących się do kwestii religijnych. Dlatego też wspomniane treści nie mogły w niej zostać ukazane. Zob. M. Hendrykowski, *Komedia filmowa – wczoraj i dziś*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 68-83.

mach konwencji gatunku komediowego; dlatego zapewne wątek teologicznych debat dwu adwersarzy w *U Pana Boga w ogródku* został przez reżysera urwany.

Interesującą próbę pogodzenia elementu melodramatycznego z formą komedii zaproponował Artur Więcek „Baron” w *Aniele w Krakowie* (2002). Dramatyzm ukazanej w finalnych sekwencjach śmierci bohaterki – matki samotnie wychowującej syna został zneutralizowany i zasymilowany przez konsekwentną religijną wykładnię, której podporządkowany jest film (w jej ramach mieści się wiara w życie pozagrobowe) oraz częściowo odrealnioną konwencję, wiążącą się z przedstawieniem wizji zaświatów i ich przedstawicieli – aniołów. Jeden z nich, główny bohater filmu o imieniu Giordano, ma nie tylko spełnić na ziemi służącą swoistej resocjalizacji misję, która polega na wykonaniu codziennie dobrego uczynku. Jemu zostaje też powierzona opieka nad osieroconym chłopcem. Zabieg ten pozwolił na rozładowanie dramatycznego napięcia wywołanego śmiercią matki (samotne dziecko otrzymało wszak szansę posiadania wyjątkowego pod każdym względem taty, a widz zapewnienie, że zastępy anielskie czuwać będą nad parą bohaterów) oraz na kontynuację ziemskich losów Giordana w roli ojca i odkrywającego swą tożsamość mężczyzny w *Zakochanym Aniele* (2005). Jednak próba stworzenia hybrydycznego filmu, łączącego elementy komedii obyczajowej z motywami fantastycznymi oraz wątkiem rodem z melodramatu macierzyńskiego nie została doceniona przez część krytyków¹⁵.

„Widz nie oczekuje w komedii filmowej pojawienia się nowych reguł gatunkowych. Oczekuje natomiast ich inteligentnego spełnienia”¹⁶. Dlatego też reżyser, mimo iż przeniósł do sequelu wątek opieki sił pozaziemskich nad bohaterami, to jednak jako jego dominującą formułę gatunkową wybrał komedię romantyczną, która pozwoliła na wyeksponowanie problematyki doczesnej, a szczególnie miłosnych perypetii bohaterów¹⁷. Pozornie szokujące zestawienie w *Zakochanym Aniele* scen o wyraźnym podtekście erotycznym i sekwencji rozgrywających się w swoistym archanielskim centrum operacyjnym, z którego można podglądać ziemian, było działaniem uzasadnionym fabularnie i podporządkowanym reżyserskiemu założeniu. Film służy propagowaniu wartości rodzinnych; seria nieporozumień i gagów prowadzi do szczęśliwego finału – połączenia w małżeńskim związku Giordana, który stał się człowiekiem,

¹⁵ Zob. krytyczne recenzje: K. Demidowicz, *Anioł w Krakowie*, „Film” 2002 nr 9, s. 65; B. Janicka, *Aniołowie się radują*, „Kino” 2002 nr 9, s. 50-51. Zob. też: O. Katafiasz, *Melodramat macierzyński*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, współpraca A. Garbicz, Kraków 2003, s. 622; G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.

¹⁶ M. Hendrykowski, *Komedia filmowa...*, s. 69.

¹⁷ Opierają się one na biologicznej różnicy płci oraz tradycyjnych kulturowych i społecznych podziałach z niej wynikających. Są one też przedstawiane „z jednakową dozą wzruszenia i humoru”. G. Stachówna, *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 151.

z jego ukochaną Romą. Postać anioła zakochującego się w pięknej kobiecie wystąpiła wcześniej także w innym filmie reprezentującym kino popularne. Brad Silberling, zainspirowany *Niebem nad Berlinem* Wima Wendersa, wykorzystał ten wątek w *Mieście aniołów* (1998) – amerykańskiej produkcji w konwencji melodramatu. Jednak Giordano z filmów Artura Więcka ma więcej wspólnego z anielskim bohaterem amerykańskiej komedii *Michael* (1996), odtwarzanym przez Johna Travoltę, niż ze smutnym, snującym się po Los Angeles, beznadziejnie zakochanym aniołem, granym w *Mieście aniołów* przez Nicolasa Cage'a.

Giordano, choć jest członkiem zastępów anielskich, nie jest święty. Podobnie jak Michael z komedii Nory Ephron burzy on stereotypowe wyobrażenie o bezcielesnych istotach zamieszkujących niebiosa. Lubi palić papierosy, nie stroni od alkoholu, chętnie odwiedza czyściec, by tam cieszyć się rock'n'rollową muzyką Elvisa Presleya. Ziemski rys postaci anioła doceniającego doczesne uciechy uatrakcyjnia widowisko popularne, ułatwia mechanizm projekcji-identyfikacji; stanowi element wpisany w konwencję kina rozrywkowego, jako dostarczającego widzowi relaksu i niepodważającego jego przyzwyczajień. Reżyser *Zakochanego Anioła* wykorzystał też kluczową dla struktury melodramatu rolę powierzchowności i motyw zewnętrznej przemiany bohaterów, którzy pięknieją pod wpływem uczucia miłości¹⁸. Odmieniony, zadbane Giordano zdobędzie Romę i dostąpi stanu zakochania z wzajemnością, paralelnego do wyobrażeń niebiańskiej szczęśliwości.

Artur Więcek kreując filmowe wyobrażenie sfery pozaziemskiej, nie sięgnął wprost po gotowy wzorzec zastosowany w polskim kinie już w latach 60. Pewne elementy, takie jak teatralność, która zaznaczyła się szczególnie w statycznej sekwencji czyścica (istotną rolę odgrywa w niej jednolita biel scenerii – monochromatyczna kolorystyka służy odrealnieniu), przywiązanie do obrazowania zdominowanego przez kostium, a zarazem wprowadzenie atrybutów budzących skojarzenia z ziemską sferą, stanowią nawiązanie do komedii fantastycznej *Piekło i niebo* (1966) Stanisława Różewicza¹⁹. *Anioł w Krakowie* i *Zakochany Anioł* wyrastają jednak z przeciwnych światopoglądowych założeń przedstawiania zaświatów. Filmy Artura Więcka znamionuje (podobnie jak komedię Stanisława Różewicza) swoisty rys epikurejski, ale teologiczne przesłanie, elementy dewocyjne, franciszkański wzorzec, przesądzają o ich ogólnej wymowie. Zaprezentowane w nich obrazowanie niebios pozbawione jest ironicznego

¹⁸ G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, [w:] *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991, s. 57.

¹⁹ Autorami scenografii do tego filmu byli Tadeusz Wybult i Kazimierz Mikulski, który zaprojektował także kostiumy. Plastykzny wyraz *Piekła i nieba* był więc wynikiem współpracy jednego z największych polskich scenografów filmowych z wszechstronną krakowską osobowością artystyczną, o bogatym teatralnym doświadczeniu i swoistym stylu.

dystansu i dalekie od szyderczej wizji scenarzystów *Piekła i nieba*, która miała stanowić krytykę naiwnych eschatologicznych wyobrażeń rodaków²⁰. Artur Więcek nie podejmuje tego rodzaju polemiki, nie operuje też forsowaną przez Stanisława Rózewicza laicką interpretacją śmierci, w której istotniejsze od wartości religijnych okazują się humanistyczne. Wizja zaświatów w *Aniele w Krakowie* podporządkowana została konwencji, która pozwala ukazać niebo jako miejsce przyjemne, łatwe w potocznym rozumieniu. Stąd sielskość, arkadyjskość pejzażu (kwitnący sad), operowanie soczystymi, klarownymi barwami, rozświetlenie ujęć, biel skrzydeł aniołów, które sprawiają wrażenie miłych w dotyku, puszystych (budzą skojarzenia z reklamami proszków do prania). Reklamowa poetyka (która wyraża się też poprzez wykorzystanie przestrzeni znaczącej np. sakralnej scenerii krużganków klasztornych) nie jest podszyta dystansem, służyć ma jedynie plastycznemu, z łatwością adaptowanemu przez widza, bo opartemu na odwołaniu do ziemskich kryteriów, oddaniu sfery transcendencji. Owa dostowność, ilustracyjność mogłaby wywoływać wrażenie kiczu, jednak wykreowane przez Artura Więckiego sceny są wyraźnie zapośredniczone w konwencji literackiego kabaretu i zyskują swoisty liryczno-artystyczny wymiar. Potwierdzają tę tezę skeczowe rozwiązania dramaturgiczne, charakter dialogów wpisanych w odrębne samodzielne epizody, udział znanych reprezentantów artystycznego środowiska Krakowa, inscenizacja, jak i staromodne, pochodzące jakby z rekwizytorni krakowskich kabaretów kostiumy aniołów²¹.

Warstwa refleksji teologicznej filmów Artura Więckiego jest *sui generis* interesująca i wartościowa. Religijność potoczna unika dyskursu, natomiast w *Aniele w Krakowie* znalazła się scena na łące, podczas której Giordano opowiada Hance o Bogu, operując w swym wywodzie negacją i ambiwalencją, co nawiązuje do *teologii apofatycznej* Wschodu²². Podkreśla ona bezradność ludzkiego wysiłku zmierzającego do opisania tajemnicy Boga; każde twierdzenie o Stwórcy musi być jednocześnie poddane zaprzeczeniu, gdyż w sposób nieskończony przekracza On kategorie dyskursywne. Wiedza ta nie jest więc czysto intelektualna, ale polega na zbliżaniu się do tajemnicy przez moralne i religijne oczyszczenie. Ilustrują tę tezę w filmie postaci Giordana i Hanki, jako tych którzy starają się żyć zgodnie z Ewangelią, przypisując zarazem większą wagę osobistemu kontaktowi z Absolutem, niż zinstytucjonalizowanym formom kultu i teologicznym studiom. Kreację głównego bohatera *Aniota w Krakowie* znamionują

²⁰ Por. K. Kornacki, *Kino polskie...*, s. 284-288.

²¹ Bożena Janicka także wskazywała na kabaretową genezę *Aniota w Krakowie*. Zob. B. Janicka, *Aniołowie...*

²² Zob. G. O'Collins SJ, E. G. Farrugia SJ, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych*, tłum. ks. Jan Ożóg SJ, Barbara Żak, Kraków 2002.

też cechy, które przywodzą pewne skojarzenia z niektórymi rysami rosyjskich *jurowych* (bezdomnych, znajdujących się bezustannie w drodze, nieprzystosowanych do ziemskiego życia, naiwnych, niedbających o wygląd, mówiących niezrozumiałym językiem, ocenianych przez otoczenie jako *głupcy boży*, symulujących, odgrywających swoisty spektakl służący demaskacji zła, zaburzających harmonię między tym co czyste i nieczyste, oraz skoncentrowanych na ciągłym odniesieniu do transcendentacji)²³. Wszystkie te elementy zostały wykorzystane przez reżysera *Anioła w Krakowie*, natomiast w *Zakochanym Aniele* zaznaczyły się wyraźnie takie komponenty kreacji Giordana, które nadają mu rysy *bożego prostaczka* – wcielenia postawy franciszkańskiej. Wyrazem tego jest troska o bliźnich i zwierzęta (sceny z sąsiadami i z rannym gołębiem), nieużywanie przemocy (scena z rabusiami w parku), skromność (scena wizyty u Karioki), pokorna cierpliwość (sceny rozmów z Romą) i zachwyt nad pięknem świata (scena na łące).

Podobną, choć nie aż tak wielowalorową prostotę i wrażliwość znamionującą egzystencję zwykłego świętego udało się zobrazować dzięki kreacji Janusza Gajosa grającego brata Zdrówko w *Jasminum* (2006) Jana Jakuba Kolskiego. Ten mrukliwy, małomówny furtian, który dba o swą trzódkę, współbraci, goszczącą w klasztorze Nataszę i jej córeczkę Eugenię; potrafi okazać współczucie zagubionym duszom (postać fryzjerki); reprezentuje naiwną prostoduszną wiarę; na co dzień żyje modlitwą, a w finale filmu zostaje obdarzony stygmatami, jako zewnętrznym znakiem naśladowcy Chrystusa²⁴, jest jedyną postacią w *Jasminum* mającą związek z refleksją religijną. Prawdopodobnie dlatego, że jego silnie zakorzeniona w doczesności egzystencja jest wyraźnie naznaczona nie tylko potrzebą miłości stworzenia, ale też uwagą i umiejętnością czynienia dobra²⁵. Mimo iż reżyser osadził swą opowieść w przeważającej mierze w murach klasztornych (oraz przestrzeni sąsiadującego z konwentem miasteczka), a w fabule pojawiają się motywy ściśle związane z życiem zakonnym, to jest to film zdominowany przez wątki romansowe. Jednak to nie konstrukcja fabularna, ani forma gatunkowa z pogranicza komedii obyczajowej i romantycznej oraz melodramatu wpłynęły na wrażenie sztuczności, które wywołują nawiązania do sfery metafizyki w *Jasminum*.

Jan Jakub Kolski przyjął fałszywe założenie, że sama scenografia, kostiumy, tricki filmowe wystarczą, aby ukazać istotę mistycyzmu i skoncentrował się na oddaniu

²³ Zob. C. Wodziński, *Jurodiwy. Portret niebywalca*, „Więź” 2000 nr 3.

²⁴ Motyw ten wpisuje się w charakterystyczną dla widowiska popularnego poetykę nadmiaru. Mimo iż tok fabuły przekonuje, że to postać brata Zdrówko jest wcieleniem świętości, to spektakularny finałowy akcent ma jeszcze upewnić widza o słuszności tej tezy.

²⁵ Podobnie interpretuje tę postać także Tadeusz Sobolewski. Zob. T. Sobolewski, *Drzewa nie pachną*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 104, s. 17. Por. inne recenzje filmu: M. Burszta, *Jasminum*, „Film” 2006 nr 5, s. 78; T. Jopkiewicz, *Jasminum*, „Kino” 2006 nr 4, s. 67.

swoiście ezoterycznego nastroju opowieści. Skupienie na efektownych, mających oczarować widzów, spektakularnych sztuczkach (zjawia kuszącej mnichów męczennicy miłości; mistyczne lewitowanie brata Czeremchy – oszukańczy trick, gdyż bohater ten nie osiągnął wszak świętości; cudowne połączenie w doczesnym miłosnym związku fryzjerki i gwiazdora filmowego [Bogusław Linda] oraz pary nieszczęśliwych kochanków w zaświatach; krew wyływająca z ran na dłoniach brata Zdrówko), stało się przyczyną braku reżyserskiej czujności wobec właściwych treści metafizycznych. Pretensjonalność jest wrogiem duchowości, dlatego film przesycony tajemniczością nie przybliży widza do jakiegokolwiek prawdy związanej z tajnikami doświadczenia mistycznego. Ładne i gładkie obrazowanie miłości, która rozsnuwa swój zniewalający *charme* w świecie przedstawionym, oparte jest wyłącznie na odwołaniu do jej zmysłowych przejawów, unika się w nim zaś jakichkolwiek nawiązań do interpretacji teologicznych (np. wzorce biblijne, *Dekalog*). Stodka witalna nuta to kamuflaż. Rzeczywistość pozornie zdominowana przez alchemię miłości jest przeraźliwie wyjąłowiona; świadczy o tym emocjonalny chłód i sztywność Natalii; dystans, egoizm i unikanie odpowiedzialności za bliźnich brata Czeremchy; eksponowany cielesny aspekt związku fryzjerki i gwiazdora filmowego, który z łatwością z zauroczenia (perfumowego „oczadzenia”) może przerodzić się w obojętność.

Przede wszystkim zaś, w filmowej przypowieści Jana Jakuba Kolskiego dotyczącej wszak kilku mnichów, brak śladów miłości do Boga, która winna być podstawową motywacją wyboru zakonnego życia. Wyzwanie prowadzące za klauzurę, określane często w teologii jako stan uwiedzenia przez Boskiego Oblubieńca, ma swoje radosne i dramatyczne aspekty (momenty mistycznej ekstazy, jak również zwątpienia, poczucia opuszczenia). Jan Jakub Kolski unikał tego rodzaju kontekstu, prawdopodobnie ze względu na wybór formy gatunkowej, która miała przede wszystkim dostarczyć widzom rozrywki. Jednak w związku z tym zaniechaniem powstał film, w którym zakonnicy robią wrażenie przebierańców, co podważa status rzeczywistości przedstawionej. Fakt, że w *Jasminum* jest to zakon kontemplacyjny czyni ów brak odniesień do dyskursu religijnego jeszcze bardziej wyraźnym. Reżyser, będący zarazem i scenarzystą, ukazał mnichów jako uciekinierów z „prawdziwego” świata za murami, jako przyjmujących klauzurowe ograniczenia dla wygody, po to by mogli czuć się zwolnionymi z egzystencjalnych decyzji i przede wszystkim uniknąć odpowiedzialności, która łączy się z ziemską miłością²⁶. Owo pseudopoświęcenie zakonników jest daremne

²⁶ Fabuła *Jasminum* osnuta jest na motywie związanym z jednym z ludzkich zmysłów (węch) podobnie jak *Czekolada* (2000) (zmysł smaku). Film Jana Jakuba Kolskiego zawiera te same komponenty gatunkowe (komedii obyczajowej, romantycznej i melodramatu) co obraz Lasse Halströma i przedstawia również historię tajemniczej bohaterki przybywającej z kilkuletnią córką do małej miejscowości, po to by przemienić życie jej mieszkańców.

i nie ma żadnego wymiaru religijnego. Trudno jest zorientować się, w co wierzą filmowi bracia, gdyż Jan Jakub Kolski wykreował własną osobistą wizję konwentu, w której jedynie akcesoria (habity, sandały, klasztorne cele) stanowią mylące widza nawiązanie do realnego życia zakonnego.

Jasminum, które w założeniu miało być także filmem o świętości, co podkreśla ramowa budowa (w jednej z pierwszych scen widz dowiaduje się o przepowiedni Barnaby, a w finale dziecięca narratorka wyjaśnia, że oczekiwanym świętym okazał się brat Zdrówko), markuje przekaz związany z mistyczną drogą osiągnięcia stanu bliskości z Bogiem. Asceza została zawężona w filmie wyłącznie do konwencjonalnie obrazowanej reakcji mnichów na pokusę pięknej niewiasty ukazującej się na klasztornym dziedzińcu. Janowi Jakubowi Kolskiemu nie udało się też oddanie przy pomocy środków filmowych istoty doświadczeń mistycznych bohaterów, które mają przybliżyć do Boga. Tego rodzaju doznania ukazywane są w *Jasminum* albo w postaci spektakularnej – stygmatów (częsty w filmach Kolskiego motyw krwi) i lewitowania, albo w formule cyrkowych wyczynów (dźwigania ciężarów, robienia gimnastycznych pompek i fikołków). Nasuwa to wniosek, że mnisi to dziwacy, uprawiający sztuczki rodem z gabinetu osobliwości na jarmarcznym festynie. Ujęcie takie znajdowałoby uzasadnienie, gdyby reżyser zaprezentował je konsekwentnie w satyrycznej konwencji farsy, a nie obyczajowej komedii z elementami romansu. Postaci brata Czereśni i brata Śliwy, rozpatrywane zaś w szerszym kontekście produkcji Jana Jakuba Kolskiego oraz w powiązaniu z zawartymi w *Jasminum* aluzjami do twórczości filmowej Federico Felliniego (film *Amarcord*, mysz o imieniu Gelsomina), wydają się również motywowane chęcią zaznaczenia intertekstualnego związku z *La Strada* (1954). Jeden z nich przywodzi skojarzenia z siłaczem Zampano, drugi zaś z linoskoczkiem Matto (Głupiec). Postmodernistyczna gra cytatami w połączeniu z formułą tajemniczej romansowej opowieści z klasztorem w tle, à la *Imię róży* (1986), nie odśłania jednak prawdy o miłości, ani nie wywołuje refleksji metafizycznej. *La Strada* pozostawia w widzu głęboką nadzieję, że śmierć Gelsominy odmieniła wewnętrznie zatwardziałego Zampano. Natomiast w *Jasminum* miłość nikogo nie ocala (może z wyjątkiem karykaturalnie kabotyńskiej postaci gwiazdora filmowego, który zarzeka się, iż dochowa wierności w swoim nagłym niewiarygodnym przypiywie miłosnego uczucia). Tadeusz Sobolewski ocenia podjętą przez Jana Jakuba Kolskiego próbę

Jednak polski reżyser potraktował wybrane elementy nawiązujące do religii rzymskokatolickiej wyłącznie jako scenerię i unikał polemiki, nadając życiu zakonnemu nieco upoetyzowaną i naiwnie beztroską formułę. Natomiast film *Czekolada* w niektórych ultrakonserwatywnych amerykańskich środowiskach kościelnych uznawany jest za antykatolicki, propagujący obraz Kościoła jako narzędzia represji. Zob. ranking najbardziej antykatolickich filmów wszechczasów zamieszczony przez amerykańskie pismo „Faith & Family” i przedrukowany na stronie: <http://film.onet.pl/F,6235,995885,wiadomosci.html>.

filmowego zobrazowania historii o miłości, świętości i zakonnej egzystencji zdaniem: „Poezja jest wtedy, gdy nie ma poezjowania”²⁷, można je również sparafrazować – Mistycyzm jest wtedy, gdy nie ma mistycyzowania.

Zgodnie z tezą Katarzyny Krzan zainteresowanie mistyką i zwrot ku sferze sakralnej zaznaczyły się szczególnie w epokach zdominowanych przez myślenie racjonalne, które znamionował również intensywny postęp cywilizacyjny²⁸. Kwestie duchowości od lat 60. stały się modne i popularne w kulturze współczesnej. Doznania religijne, traktowane w związku z powszechną komercjalizacją na równi z innymi tematami – towarami, zostały zaanektowane przez kulturę masową. Czynniki te wpłynęły również na uobecnienie się motywów metafizycznych w polskim kinie po przełomie 1989 roku. Powstałe w dekadzie 1998-2008 filmy nurtu popularnego, które odwołują się do wątków religijnych, nie tylko dostarczają rozrywki, mogą one także pełnić funkcję kompensacyjną, służąc odreagowaniu egzystencjalnych lęków i oferując ucieczkę w sferę medialnie wykreowanego sacrum; zastępując autentyczną refleksję religijną, mogą stwarzać złudzenie łatwego zaspokajania metafizycznego głodu u odbiorców.

Komercyjnej atrakcyjności służy subtelnie sielankowy rys świata przedstawionego oraz nieco wyidealizowane kreacje głównych bohaterów – wzorcowego dobrego duszpasterza w komediach Jacka Bromskiego i sympatycznego anioła z filmów Artura Więcka. Jednak zarówno w *U Pana Boga za piecem*, *U Pana Boga w ogródku*, jak i w dylogii o krakowskim aniele, zaznacza się także dbałość o doczesny konkret i dość wszechstronne sprobematyzowanie wizji egzystencji, a zarazem o klarowność i spójność, dogmatyczną zgodność odniesień do religijnego kontekstu. Jacek Bromski, zakładając, że religijność potoczna szuka łatwych, życiowych rozwiązań i unika dyskursu, nie prowokował widza do przyswojenia skomplikowanego przekazu teologicznego. Operował on dość konwencjonalnymi wyobrażeniami związanymi ze sferą sakralną, które nie wymagają intensywnego interpretacyjnego wysiłku, złożonego procesu rozkodowania. Natomiast Artur Więcek usiłował w swych komediach o aniele Bruno wpleść wątki, które, mimo lekkiej rozrywkowej formuły filmowego widowiska, mogą inicjować u odbiorcy potrzebę namysłu nad zagadnieniami eschatologicznymi, nad formami życia duchowego. Reżyser *Anioła w Krakowie* opatrzył też swój film ważnym odniesieniem (dedykując go pamięci ks. Józefa Tischnera), które prowokuje widza do lektury dzieł tego reprezentanta polskiego katolicyzmu posoborowego, otwartego, o wyraźnym rysie personalistycznym i dialogowym, a zarazem duszpasterza o dużym poczuciu humoru. Znamiennym zjawiskiem w kulturze

²⁷ T. Sobolewski, *Drzewa...*

²⁸ Zob. K. Krzan, *Ekstaza w wersji pop. Poszukiwania mistyczne w kulturze popularnej*, Warszawa 2008, s. 27.

XX wieku, związanym z nowymi formami duchowości postmodernistycznej, okazała się skłonność do abstrahowania od określonej doktryny religijnej na rzecz synkretyzmu i nadrzędności osiągania stanów mistycznych, odrzucania autorytetów i samodzielnego poszukiwania sakralnych źródeł²⁹. Kreacja świata przedstawionego w *Jasminum* jest przykładem tego rodzaju tendencji – dryfowania bez religijnej busoli, bez realnego zakorzenienia refleksji w wybranej doktrynie i opowiedzenia się za jakimś wyznaniowym *credo*. Dlatego podjęte w tym filmie próby obrazowania doświadczeń mistycznych demaskują ich pseudometafizyczny charakter³⁰. Produkcja Jana Jakuba Kolskiego, w znacznie większym stopniu niż filmy Jacka Bromskiego i Artura Więcka, objawia także inny typowy dla współczesności rys. Mimo iż pozornie wskazywać ma na istotność elementu duchowego w człowieku, to zarazem jest świadectwem zgody na narzucony przez kulturę masową prymat cielesności.

²⁹ Zob. tamże, s. 26.

³⁰ Niektórzy badacze wskazują na związek przeżyć o charakterze pseudomistycznym z formami kiczowymi. Obrazowanie doświadczeń metafizycznych w *Jasminum* nawiązuje do niektórych cech przedstawień kiczowych (niedostosowanie, kumulacja, percepcja synestezyjna, zasada przeciętności, zasada komfortu). Zob. P. Kowalski, *Religijność potoczna. Notatki na temat kiczu i religii*, „Dekada Literacka” 2002 nr 3/4; M. Nowak O.P., *Doświadczenie mistyczne a przeżycie kiczowe (na marginesie rozważań św. Jana od Krzyża i Andrzeja Banacha)*, tekst dostępny na stronie: <http://www.dominikanie.pl/~marekn/page10.html>.