

Marek Lis

Immanentna apokryficzność kina biblijnego

Studia Kulturoznawcze nr 2 (6), 139-148

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAREK LIS

Uniwersytet Opolski

Wydział Teologiczny, Instytut Liturgii, Muzyki i Sztuki Sakralnej

Immanentna apokryficzność kina biblijnego

Wstęp

Kwestia kina biblijnego – jego genologicznej tożsamości, stanowienia odrębnego gatunku bądź związków z innymi gatunkami filmowymi – nieraz była poruszana przez filmoznawców¹. Pozostaje chyba zgodzić się z dość bezpiecznym stwierdzeniem, że tym, co definiuje kino biblijne, są jego odniesienia do tekstu biblijnego – podobnie jak dla zdefiniowania filmu historycznego jako gatunku wystarczy sięgnięcie do udokumentowanej przeszłości jako źródła treści, tak dla filmu biblijnego niezbędne jest czerpanie z treści zawartych na kartach Biblii. Stąd mianem filmu biblijnego można określić zarówno dość dosłowne ekranizacje kanonicznych ksiąg (lub ich fragmentów), jak i filmy, w których obok tekstu biblijnego rozpoznawalne są wpływy pozabiblijne².

Jednak księgi Biblii – Starego i Nowego Testamentu – nie były pisane jako scenariusz; niewiele jest tam informacji definiujących precyzyjnie postaci, miejsca i wydarzenia, dlatego nawet ci autorzy filmów, którzy deklarują wierność tekstom biblijnym na poziomie ich treści czy rekonstrukcji świata³, muszą uzupełniać ich zawartość, odsłaniając elementy narracji zawarte *implicite* oraz dodając te, które są wytworem fantazji. Z tego m.in. powodu dla teologa, uznają-

¹ I. Kolańska, *Film biblijny*, w: K. Loska (red.), *Wokół kina gatunków*, Rabid, Kraków 2001, ss. 197-236; przekrojowe spojrzenie ze wstępu do M. Lis, *100 filmów biblijnych. Leksykon*, Rabid, Kraków 2005, ss. 5-10.

² M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Wyd. Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, ss. 35-54 (szczegółowe omówienie kwestii ekranizacji Ewangelii, także w ujęciu figuratywnym).

³ O różnych sposobach kształtowania tej wierności zob. T. Leitch, *Słowo filmem się stało – o dylematach ekranizacji Biblii*, tłum. K. Bykowska, „Studia Filmoznawcze” 25/2004, ss. 197-209.

cego Pismo Święte za tekst znaczący dla wiary i dbającego o właściwy jej przekaz, pojawia się tu problem: film, pretendujący do bycia audiowizualną wersją Biblii, staje się dziełem, którego „biblijność” wynika zaledwie z podobieństwa postaci czy przedstawionych wydarzeń, ale już niekoniecznie ze znaczeń, odmiennych w tekście wyjściowym (literackim) i ekranowym. A różnice bywają duże: Alessandro D’Alatri, przygotowując się do realizacji filmu *Ogrody Raju (I giardini dell’Eden, 1997)*, opowiadającego o „ukrytych” latach Jezusa, stwierdził „z pewnym bólem, że [w Ewangelii – M.L.] została opowiedziana zaledwie jedna dziesiąta życia Jezusa”⁴.

Nie jest to jednak wyzwanie nowe – podobnie w literaturze (i sztuce), poczynając od starożytności, ciekawość ludzka prowadziła do podpowiadania czytelnikom Biblii nieobecnych w niej treści przez tworzenie apokryfów. Wybitny polski znawca problematyki, Marek Starowieyski, ukazuje trudności definicyjne tego terminu – apokryf w znaczeniu biblijnym to utwór niezawarty w kanonie ksiąg świętych, w znaczeniu zaś ogólnym to „utwór nieautentyczny, fałszywy, nieprawdziwy, a upozorowany na autentyczny”⁵. Apokryf Nowego Testamentu (lub chrześcijański) jest utworem „o charakterze biblijnym, to znaczy zawiera treść związaną z okresem i osobami Nowego Testamentu”. Niekoniecznie jednak jest to tekst starożytny⁶. Nieustannie ukazują się nowe – w formie apokryfów literackich lub teologicznych. Literackie to np. powieści lub nowele na tematy biblijne (jak *Listy Nikodema* Jana Dobraczyńskiego, *Barabasz* Pära Lagerkvista, *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza), które uzupełniają „białe plamy” w Biblii czy rozwijają beletrystycznie jej wątki; apokryfy teologiczne koncentrują się zaś na jakimś przesłaniu doktrynalnym⁷. Całkiem niedawnymi apokryfami są m.in. *Piąta Góra* Paula Coelho, *Ewangelia według Piłata* Érica-Emmanuela Schmitta czy *Dobry człowiek Jezus i totr Chrystus* Philipa Pullmana.

Zagadnienie wykorzystania klasycznie rozumianych apokryfów było analizowane wielokrotnie⁸ – dawne (i nowsze) apokryfy oraz legendy chrześcijańskie rozpoznawalne są również w ekranizacjach Ewangelii czy filmach inspirowanych losami jej bohaterów. Jako biblijne można określić dzieła oparte nie wprost na Biblii, lecz na współczesnych tekstach apokryficznych, np. powieść Nikosa Kazantzakisa, zekranizowana przez Martina Scorsese (*Ostatnie kuszenie Chrystu-*

⁴ A. D’Alatri, M. Silvera, *Attraversando i giardini dell’Eden*, Edizioni Frassinelli, Piacenza 1998.

⁵ M. Starowieyski (red.), *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne część 1. Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, WAM, Kraków 2003, s. 20.

⁶ Ibidem, ss. 22-23.

⁷ M. Starowieyski, *Wstęp do polskiego wydania*, w: P. Beskow, *Osobliwe opowieści o Jezusie. Analiza nowych apokryfów*, tłum. J. Wolak, WAM, Kraków 2005, s. 6.

⁸ M. Starowieyski (red.), *Apokryfy Nowego Testamentu*; idem, *Tradycje biblijne. Biblia w kulturze europejskiej*, Petrus, Kraków 2011.

sa, 1988), jak również Dana Browna, sfilmowana przez Rona Howarda (*Kod da Vinci*, 2005).

Jak podkreśla Anna Melon-Regulska, przenikanie się apokryfów i treści biblijnych w kinie prowadzi do pokazywania wydarzeń nieobecnych w tekstach kanonicznych, a usytuowanych w starożytności – są to np. losy czwartego mędrca podążającego za gwiazdą do Betlejem (np. w filmie *Czwarty król*, reż. S. Reali, 1996), życie Jezusa opowiedziane z punktu widzenia Marii, uzupełnione o prawdopodobne myśli i uczucia postaci (*Maria z Nazaretu*, reż. J. Delannoy, 1994), retrospekcje z codziennego życia Marii i Jezusa oraz rozbudowanie wątku Piłata w *Pasji* (reż. M. Gibson, 2004). W grupie filmów apokryficznych znajdują się także opowieści nowotestamentowe przeniesione do współczesności, np. *Twaróg* (reż. P.P. Pasolini, 1962), o powstawaniu filmu z pasyjnym motywem postaci Jezusa w satyrycznej tonacji, oraz *Jezus z Montrealu* (reż. D. Arcand, 1989), w którego centrum znajduje się współczesny spektakl pasyjny, rozgrywany w kanadyjskim mieście. Apokryfami (np. Ewangelią Tomasza) posługują się również współczesne historie nawiązujące do Ewangelii, podważające równocześnie tradycyjne wizje życia i nauczania Jezusa, np. *Stygmaty* (reż. R. Wainwright, 1999)⁹.

W zbiorze dzieł odnoszących się do kanonicznych motywów i symboli znaleźć można więc zarówno filmy powstające pod wpływem dawnych i współczesnych apokryfów literackich, jak i filmy, które same stają się nowymi apokryfami – już nie literackimi, lecz audiowizualnymi. Ks. Starowieyski w odniesieniu do filmów, które za punkt wyjścia przyjmują Biblię, używa właśnie tego pojęcia – mówi nie o apokryfach w filmie czy filmach apokryficznych, lecz wprost o apokryfach „biblijno-filmowych”¹⁰. Podobnie jak apokryfy dawne, również te współczesne, filmowe, włączają w narrację obce elementy, nie pochodzące jednak ze świata Biblii. Pozabiblijne treści współtworzą te swoiste apokryfy, przynajmniej w znaczeniu funkcjonalnym – służą przecież temu samemu zabiegowi co klasycznie rozumiane apokryfy, wprowadzające treści bliskie widzowi, ale wzbogacające emocjonalny odbiór utworu.

Chciałbym zwrócić uwagę na trzy filmy (a raczej ich fragmenty), stawiające w centrum narracji postaci znane ze Starego Testamentu: animowany *Księżę Egiptu* (1998), *Noe. Wybrany przez Boga* (2013) oraz telewizyjny serial *Biblia* (2013). Te trzy utwory są stylistycznie różne, kierowane są też do innej publiczności (filmy kinowe, w tym familijny, oraz serial telewizyjny), charakteryzują się innymi cechami gatunkowymi, lecz łączy je posługiwanie się zapożyczeniami, tak biblijnymi, jak i filmowymi (nawiązania do „klasycznych” wątków i rozwiązań kinematograficznych).

⁹ A. Melon-Regulska, *Apokryfy w filmie*, w: M. Lis, A. Garbicz (red.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Biały Kruk, Kraków 2007, ss. 28-29.

¹⁰ M. Starowieyski, *Tradycje biblijne*, s. 441.

1. Holocaust, Herod i Szczęki

Pełnometrażowy *Księżę Egiptu* (*The Prince of Egypt*, reż. B. Chapman, S. Hickner, S. Wells, 1998) jest pierwszą klasyczną animacją studia DreamWorks. Tytułową postacią jest Mojżesz, kluczowy zarówno dla judaizmu, jak i dla chrześcijaństwa¹¹. Otwierająca film sekwencja – w warstwie dźwiękowej niczym musical włączająca najpierw modlitewne śpiewy niewolników, matki Mojżesza i jego siostrzyczki, wołających o wyzwolenie – ukazuje hebrajskich niewolników, brutalnie zmuszanych do ciężkich robót przy wznoszeniu potężnych królewskich budowli. Planem ogólnym jest plac budowy, skąd opowieść przenosi się do pobliskich biednych przedmieść, koncentrując się na losach matki z trojgiem dzieci, uciekającej przed egipskimi żołnierzami, którzy szukają w domach Hebrajczyków niemowląt, by je zabić. Na brzegu Nilu kobieta wkłada chłopczyka do kosza, ze łzą w oku żegna się z nim i wypuszcza na wodę. Mimo niebezpieczeństw kosz doływa do zatoczki, gdzie dostrzega go księżniczka i wyjmuje zeń dziecko, zapowiadając, że pokaże faraonowi „nowego braciszka” Ramzesa. Po trwającej blisko osiem minut uwerturze rozpoczyna się właściwa akcja filmu, ukazująca wydarzenia z życia dorosłego już Mojżesza, wychowanego na dworze faraona.

Księżę Egiptu rozpoczyna się planszą, na której autorzy informują, że film „jest adaptacją opowieści z Księgi Wyjścia i chociaż pozwoliliśmy sobie na artystyczną i historyczną swobodę, to wierzymy, że film jest wierny istocie, wartościom i pełnej treści opowieści, będącej kamieniem węgielnym wiary milionów ludzi”, zarówno Żydów, jak i chrześcijan. Na czym polega ta artystyczna i historyczna swoboda autorów? Po pierwsze, Księga Wyjścia¹² w pierwszym rozdziale mówi o faraonie obawiającym się zbyt wielu Hebrajczyków – zmusza ich więc do robót publicznych, zaś położnym (a potem „całemu narodowi”) nakazuje zabijać hebrajskie noworodki. Mojżesz przychodzi na świat „w narodzie cierpiącym ucisk”¹³ i rzeczywiście, w pierwszej sekwencji animacji widz dostrzega najpierw nieludzkie traktowanie robotników, po niej – rozpaczliwą próbę uratowania dziecka przez matkę, przemykającą zaułkami w stronę Nilu, by uniknąć żołnierzy zabijających mieczami niemowlęta.

¹¹ Mojżesz dla tradycji żydowskiej jest kluczową postacią jako ten, który wywiódł lud Izraela z ziemi egipskiej. Dla chrześcijaństwa ma szczególne znaczenie jako ten, który spisał Dekalog. W obu tradycjach Mojżesz postrzegany jest jako autor Pięcioksięgu (choć autorstwo to było później podważane przez przedstawicieli obu tradycji).

¹² Pomijam tu kwestię pochodzenia opowieści o Mojżeszu i jej zależności od wcześniejszych, pozabiblijnych tekstów, które przedstawia m.in. A. Läpple, *Od egzegezy do katechezy. Stary Testament*, tłum. B. Białecki, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, ss. 112-116. Punktem wyjścia dla autorów filmu był bowiem tekst biblijny w przyjętej kanonicznej formie.

¹³ R. Motte, M.-F. Lacan, *Mojżesz*, w: X.-L. Dufour (red.), *Słownik teologii biblijnej*, tłum. K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań – Warszawa 1985, s. 504.

Dramaturgia tego fragmentu może zaskakiwać. Scenografia przypomina hitlerowski obóz koncentracyjny – bezwzględni dozorczy, smagający biczami wychudzonych hebrajskich niewolników, brutalnie przynaglają ich do pracy ponad siły, karząc przejawy solidarności pomiędzy robotnikami. Dozorców można dostrzec także wysoko na drewnianych rusztowaniach – z pejcami w dłoniach są niczym strażnicy na obozowych wieżach wartowniczych.

Scena rozgrywająca się w slumsach, gdzie żołnierze zabijają mieczami niemowlęta, nie ma uzasadnienia w tekście Księgi Wyjścia: faraon, obawiający się „ludu synów Izraela”, ostatecznie nakazuje „Wszystkich nowo narodzonych chłopców Hebrajczyków wyrzucić do rzeki, a dziewczynki pozostawić przy życiu” (Wj 1,22¹⁴). Film tymczasem pokazuje rzeź, która przypomina raczej okrucieństwo Heroda, opisane w Ewangelii: „Posłał [oprawców – M. L.] do Betlejem i całej okolicy i kazał pozabijać wszystkich chłopców w wieku do lat dwóch” (Mt 2, 16). Rzeczywiście, w tekście Ewangelii pojawiają się odniesienia do sceny uratowania Mojżesza¹⁵, jednak w filmie ekranizującym księgę Starego Testamentu tak wyraziste przywołanie skojarzeń z Ewangelią, której czas powstania jest znacznie późniejszy, ma charakter apokryfu.

Wreszcie zamykająca początkową sekwencję filmu scena z koszykiem położonym na falach Nilu rozbudowuje dramaturgicznie lapidarny opis tekstu biblijnego, w którym można dostrzec literackie wzorce legendy o narodzinach asyryjskiego króla Sargona czy późniejsze u Herodota¹⁶, a więc i skrytą apokryficzność w samym tekście Księgi Wyjścia – matka, „nie mogąc ukrywać go dłużej, wzięła skrzynkę z papirusu, powlekła ją żywicą i smołą i włożywszy w nią dziecko, umieściła w sitowiu na brzegu rzeki. Siostra zaś jego stała z dala, aby widzieć, co się z nim stanie” (Wj 2, 3). Za sprawą wyobraźni autorów filmu puszczony na wodzie koszyk z dzieckiem narażony jest na niebezpieczeństwa, nagromadzone w groteskowy niemal sposób w trwającym zaledwie 45 sekund fragmencie. Płynący początkowo spokojnie Nil okazuje się zamieszkały przez niebezpieczne zwierzęta: najpierw koszykiem interesują się małpy, siedzące na konarze nad płynącą wodą; gdy ponad kosz wyskakują z wody ryby, zmienia się perspektywa – podwodne spojrzenie kamery, skierowane ukośnie w górę, przypomina sposób filmowania zbliżającego się rekina w *Szczękach* (reż. S. Spielberg, 1975), by pokazać atak krokodyla, powstrzymany przez równie groźne, potężne hipopotamy, próbujące zmiążyć kosz z dzieckiem. Ostatnie momenty grozy – losom koszyka przygląda się z brzegu rzeki przerażona siostrzyczka Mojżesza – wywołują ludzie: kosz wpada w sieć wyciąganą z wody przez rybaków, potem znów wpada

¹⁴ Korzystam z wydania *Biblii Tysiąclecia Online*, Poznań 2003, <http://biblia.deon.pl> [8.07.2014].

¹⁵ J. Lemański, *Księga Wyjścia. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Św. Paweł, Częstochowa 2009, s. 129.

¹⁶ J. Lemański, *Księga Wyjścia. Wstęp, przekład, komentarz*, Biblos, Tarnów 2012, s. 23.

do wody, gdzie o mały włos nie zostaje zgnieciony przez szybko płynący żaglowy okręt. Fala przezeń wywołana spycha, już łagodnie, koszyk do zatoczki, gdzie córka faraona wyciąga niemowlę z wody.

O ile w filmach opartych na Ewangeliach dość częste są odniesienia do chrześcijańskich apokryfów, związanych m.in. z dzieciństwem Jezusa, o tyle *Księżę Egiptu* wykorzystuje intertekstualne skojarzenia z pobiblijnymi doświadczeniami historycznymi, religijnymi i kulturowymi odbiorców, np. z doświadczeniem czy świadomością holocaustu, którego okrucieństwo rozpoznać można także w ciągu prześladowań dotyczących lud Izraela od starożytności do XX wieku. Chrześcijanie w losach chłopców skazanych przez faraona dostrzegą podobieństwo do znanego choćby z bożonarodzeniowych jasełek fragmentu Ewangelii o okrucieństwie Heroda; amatorzy kina mogą z kolei wskazywać wizualne cytaty z wcześniejszych filmów. Paradoksalnie, rolę apokryfu w uwerturze animowanego filmu biblijnego pełni ewangeliczna opowieść o zarządzonej przez Heroda rzezi dzieci z Betlejem, a jest to tekst znacznie późniejszy niż Księga Wyjścia. Podobnie wykorzystany zostaje dramat holocaustu, z którego perspektywy mocniej dociera do widza lapidarny zapis biblijny o „bezwzględnym zmuszaniu synów Izraela do ciężkich prac” (Wj 1,13). Niebezpieczeństwa czyhające na niemowlę w koszyku powierzonym falam też chyba bardziej oddziałują na emocje, gdy sięga się do doświadczenia widzów znanego thrillera o rekinach.

2. Noe w postindustrialnym świecie

Noe. Wybrany przez Boga (reż. D. Aronofsky, 2014) jest kolejnym filmem, który czerpie inspiracje z opowieści o potopie, znajdującej się w Księdze Rodzaju (Rdz 6-9): w Biblii Noe jest „typem człowieka sprawiedliwego, który zdołał ująć kary i zaznać zbawienia”¹⁷. Z nowszych filmów ukazujących dzieje Noego i potopu mającego oczyścić ziemię z niegodziwości warto przypomnieć m.in. kameralny i przemyślany film *Stworzenie świata i potop* (reż. E. Olmi, 1994), utrzymaną w konwencji filmu przygodowego *Arkę Noego* (reż. J. Irvin, 1999); pomocnikiem Noego był nawet kaczor Donald w biblijnym epizodzie animowanej *Fantazji 2000* (reż. J. Algar i in., 1999), arkę budował tytułowy bohater współczesnej komedii *Evan Wszeczmogący* (reż. T. Shadyac, 2007), metafora potopu rozpoznawalna jest w katastroficznym filmie *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (reż. S. Derrickson, 2008), potop jako planetarną katastrofę pokazał też serial *Biblia* (reż. C. Reece i in., 2013).

Czas akcji filmu *Noe. Wybrany przez Boga* – jeśli przyjąć prezentowany z fundamentalistyczną (choć wybiórczą) dosłownością tekst Biblii – to ósme do dzie-

¹⁷ L. Szabó, *Noe*, w: X.-L. Dufour (red.), *Słownik teologii biblijnej*, s. 561.

świętego pokolenia ludzkości, licząc od Adama i Ewy; wciąż żyje wiekowy dziadek Noego, Matuzalem, grany przez Anthony'ego Hopkinsa. Jednak obraz filmowy, daleki od utrwalonej ikonografii filmu biblijnego, zdaje się przeczyć chronologii – akcja filmu rozgrywa się w wyraźnie postindustrialnym krajobrazie wulkanicznej wyspy (film powstawał m.in. na Islandii), w którym dostrzegalne są porzucone, całkiem współczesne, XX-wieczne rurociągi i metalurgiczne piece. Ubrania wegetariańskich bohaterów również w niczym nie przypominają starożytnych kostiumów: robione na drutach wełniane swetry, spodnie i kurtki uszyte z wyglądającego na drelich lub dżins materiału, to z pewnością zamierzony zabieg autorów scenografii, przywołujący m.in. *Wodny świat* (reż. K. Reynolds, 1995) i postapokaliptyczną *Księgę ocalenia* (reż. A. Hughes, A. Hughes, 2010). Warstwa wizualna – pokazująca świat zdewastowany przez ludzi (co może odpowiadać myśli autorów biblijnych, dla których „potop był jednak nie tyle wynikiem kaprysu bogów, ile efektem kary stanowiącej dopełnienie autodestrukcyjnej działalności ludzi, która zniszczyła ziemię”¹⁸) – ma niewiele wspólnego z klasycznym, kostiumowym kinem biblijnym, za to demaskuje współczesną widzowi cywilizację, nadmiernie eksploatującą zasoby Ziemi.

Autorzy filmu wprowadzają wiele elementów nieobecnych w biblijnym opowiadaniu o Noem, budowie arki i potopie: ważną rolę odgrywają tu Strażnicy¹⁹ – „uziemione anioły”, które przypominają ni to *Transformersy* (*Transformers*, reż. M. Bay, 2007 i sequele), ni to Skalne Olbrzymy z Tolkienowskiego *Hobbita* (*Hobbit: Niezwykła podróż*, reż. P. Jackson, 2012), Noe posługuje się magiczną skórą węża-kusiciela z Edenu, życiodajne źródło w cudowny sposób zmienia pustynny krajobraz w las (można tu dostrzec nawiązanie do innych ksiąg Biblii – Ezechiela i Apokalipsy Św. Jana, mówiących o uzdrawiających wodach rzek). W filmie przez niemal rok ukrywa się w arce okrutny Tubal Kain, za to znikają z listy jej pasażerów żony trzech synów Noego, co reżyserowi było potrzebne do ukazania międzypokoleniowego konfliktu, lecz rodzi logiczną zagadkę, nierozwiązywalną w traktowanym przezeń literalnie (acz wybiórczo) przekazie Biblii: czy ludzkość przeżyje za sprawą kazirodztwa, gdyż na pokładzie arki Ila rodzi bliźniaczki – przyszłe żony pozostałych synów Noego? Autor scenariusza nie przejmuje się niespójnością narracyjną, gdy za pomocą palonych ziół usypia na wiele miesięcy dryfowania arki wszystkie zwierzęta – ptaki, płazy, gady, ssaki, także największe, a narkotyzujące opary nie działają na ludzi!

Wiele wcześniejszych filmów z powodzeniem aktualizowało przesłanie Biblii (np. *Jezus z Montrealu*, reż. D. Arcand, 1989) bądź posługiwało się jej treściami

¹⁸ J. Lemański, *Księga Rodzaju. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Św. Paweł, Częstochowa 2013, s. 361.

¹⁹ O tych na poły mitologicznych postaciach, wspomnianych w Rdz 6,2-4 pisze S. Jędrzejewski, *U korzeni zła. Rdz 1-11 w interpretacji apokaliptyki żydowskiej*, Wyd. KUL, Lublin 1997, s. 42 nn.

w formie figuratywnej (m.in. *Opowieści z Narnii. Lew, Czarownica i stara szafa*, reż. A. Adamson, 2005). Autorzy *Noego* dokonują ryzykownej operacji na tekście biblijnym, dokonując jego przekształceń tam, gdzie uznają to za stosowne. Polski dystrybutor filmu do oryginalnego tytułu zawierającego tylko imię dorzucił wyjaśnienie: „Wybrany przez Boga”. Czy rzeczywiście w tym filmie jest Bóg? Być może w wizyjnych snach Noego, które znajdują swoje stopniowe wyjaśnienie w następujących po sobie wydarzeniach (zakrwawiona ziemia)? Poglądy wyrażane przez Noego przypominają raczej etykę Petera Singera, stawiającego zwierzęta przynajmniej na równi (jeśli nie wyżej) z ludźmi²⁰ – Noe stopniowo nabiera przekonania, że on i jego rodzina mają być ostatnimi żyjącymi ludźmi, co prowadzi go do morderczego zamiaru wobec mającej przyjść na świat wnuczki.

Alfred Läpple w opowiadaniu o potopie w Biblii wskazuje jego zasadniczy cel – rozprzestrzenianie się grzechu, beznadziejność sytuacji wywołanej zepsuciem moralnym i przymierze, jakie Bóg zawiera z Noem, który „staje się po katastrofie potopu ojcem i nosicielem obietnicy dla całej ludzkości”²¹. W tym pseudobiblijnym dramacie nie ma jednak miejsca dla Boga – przejmujące są obrazy, w których Noe rzuca wyzwanie skierowane ku niebu, lecz Bóg milczy. Księga Rodzaju opisuje przymierze, jakie Bóg zawiera z Noem i jego synami po ustąpieniu wód potopu – jego znakiem jest tęcza (Rdz 9, 9-17). W filmie nie ma tęczy, być może jej funkcję pełni pulsująca na niebie kosmiczna eksplozja. Bóg jest w tym filmie Stwórcą, jednak zbawieniem ma się zająć człowiek: „Darren Aronofsky chciał podkreślić w filmie, że Stwórca uczynił nas i ten świat, że grzech istnieje i wciąż na nas wpływa, że odrzucenie przemocy (*nonviolence*) i troska o ziemię – oraz wegetarianizm – uratują nas”²².

3. Biblia naszpikowana przemocą

Telewizyjny serial *Biblia* (reż. C. Reece, T. Mitchell, Ch. Spencer, 2013) w 10 odcinkach (w Polsce wyświetlany był jako serial 5-częściowy) ekranizuje wybrane fragmenty Starego i Nowego Testamentu, od Księgi Rodzaju do Apokalipsy. Choć plansza na początku odcinków informuje, że „Film jest adaptacją opowieści biblijnych. Twórcy starali się jak najwierniej oddać ducha księgi”, to również ta produkcja pełna jest współczesnych zapożyczeń i odniesień.

Interesujący jest sposób ich wykorzystania w ekranizacji epizodu odwiedzin trzech wędrowców u Abrahama oraz zniszczenia Sodomy i Gomory: rozdział 18

²⁰ P. Singer, *Etyka praktyczna*, tłum. A. Sagan, Książka i Wiedza, Warszawa 2003.

²¹ A. Läpple, *Od egzegezy do katechezy...*, ss. 54–56.

²² R. Pacatte, „Noah” is not your typical robe-and-sandal Bible film, „National Catholic Reporter”, 28.03.2014, <http://ncronline.org/blogs/ncr-today/noah-not-your-typical-robe-and-sandal-bible-film> [12.07.2014].

Księgi Rodzaju opowiada o tym, jak pod dębami Mamre „Pan ukazał się Abrahamowi”, który dostrzegł trzech ludzi i zaprosił ich do siebie (Rdz 18, 1-5). W rozmowie jeden z gości zapowiedział, że Sara, niepłodna dotąd żona Abrahama, za rok doczeka się dziecka. Dwóch ludzi (nazwanych w Rdz 19, 1 „aniołami”) udaje się do Sodomy, by przekonać się o postępowaniu jej mieszkańców, podczas gdy Abraham w rozmowie z Bogiem pyta o możliwość uratowania miasta ze względu na mieszkających w nim sprawiedliwych. Dwaj ludzie/aniołowie znajdują w domu Lota w Sodomie schronienie przed agresją jej mieszkańców, a o świcie wyprowadzają Lota wraz z rodziną z miasta, na które „Pan spuścił [...] deszcz siarki i ognia” (Rdz 19, 24). Komentarze do Księgi Rodzaju podkreślają w tej scenie spotkanie Jahwe, któremu towarzyszą dwaj aniołowie, z Abrahamem²³.

W filmowej sekwencji, ukazującej treść Rdz 18-19, do namiotu Abrahama zbliża się trzech młodych mężczyzn ubranych w długie peleryny z kapturami, zasłaniającymi twarze. Przyjmują zaproszenie Abrahama, w namiocie odsłaniają twarze: jeden z wędrowców w czerwonym płaszczu ma rysy orientalne, drugi jest czarnoskóry, i to oni po opuszczeniu obozu Abrahama pójdą do Sodomy. Z ubranym w jasny płaszcz jasnowłosym mężczyzną, który zapowiada niepłodnej dotąd Sarze macierzyństwo, Abraham prowadzi spór o ocalenie Sodomy i jej mieszkańców: nazywa go „Bogiem miłosiernym”. Dwaj pozostali czynnie włączają się w obronę zagrożonej rodziny Lota: czarnoskóry swoim spojrzeniem oślepia napastników, co powstrzymuje na chwilę agresję, zaś drugi z „aniołów”, również odziany w zbroję, zrzuca z ramion płaszcz, pod którym na plecach skrywa dwa miecze. Niczym w *Przyczajonym tygrysie, ukrytym smoku* (reż. A. Lee, 2000) czy dalekowschodnich filmach akcji z udziałem Jacka Chana, uzbrojony anioł jak akrobata skacze, obraca się w powietrzu, zadając oboma mieczami śmierć. W walce wspomaga go również czarnoskóry towarzysz. Wtedy dopiero waleczni aniołowie wyprowadzają Lota z rodziną z miasta.

Sekwencja ta ma charakter w pełni apokryficzny – tekst biblijny opowiada jedynie o tym, że aniołowie porazili ślepotą mieszkańców Sodomy, którzy im zagrozili, chcąc dostać się do domu Lota, po czym, gdy zaczynało świtać, wyprowadzili rodzinę Lota. Przemoc stosowana przez aniołów, ukazana tu w atrakcyjnej, zestetyzowanej formie, obecna jest w wielu sekwencjach serialu *Biblia*: służyć ma ona podniesieniu atrakcyjności przekazu telewizyjnego, choć ten element narracji ma niewiele wspólnego z treścią ksiąg biblijnych. Z podobnym zjawiskiem można zetknąć się w ostatnich odcinkach serialu, na potrzeby ekranu kinowego przedstawionego jako *Syn Boży* (reż. Ch. Spencer, 2014), gdzie widza poraża okrucieństwo Rzymian – na telewizyjnym i kinowym ekranie Biblia stała się eposem opowiadającym o nieustannych krwawych konfliktach.

²³ R.E. Brown i in. (red.), *Katolicki komentarz biblijny*, tłum. K. Bardski i in., Oficyna Wydawnicza Vocatio, Warszawa 2004, s. 36.

Zakończenie

Spojrzenie na filmy biblijne odślania cały łańcuch zależności – obok zasadniczego źródła, którym są starożytne teksty Biblii, niejednorodne przecież w swojej strukturze, z rozpoznawalnymi warstwami redakcyjnymi, obecne są w nich elementy pochodzące z innych tekstów kultury. W ascetycznej *Ewangelii według Świętego Mateusza* (reż. P.P. Pasolini, 1964), ograniczającej dialogi niemal wyłącznie do tekstów zaczerpniętych z Ewangelii, apokryficznymi składnikami okazują się muzyka, kostiumy, plenery, nieprofesjonalni aktorzy; w *Pasji* (reż. M. Gibson, 2004), starannie odtwarzającej wygląd antycznego świata, a nawet język w jego starożytnych brzmieniach, apokryficzna jest sama struktura filmu, pozostającego pod wpływem nabożeństwa drogi krzyżowej i widzeń Anny Katarzyny Emmerich.

Wydaje się, że niemożliwe jest nakręcenie filmu biblijnego wolnego od obcych wątków: skazany jest on na apokryficzność, gdyż zbyt wiele elementów scenariusza czy scenografii musi pochodzić spoza Biblii. Interesujące byłoby więc stworzenie „mapy” tych apokryficznych zależności, identyfikującej je w filmach i wskazującej, w jakim stopniu apokryfy dawne (literackie) i nowe (filmy) współtworzą nowe filmowe apokryfy, zwane filmami biblijnymi.

Summary

Immanently apocryphal character of Biblical movies

In spite of debates over the genological status of biblical movies, it is possible to define a biblical movie as an adaptation of a chosen text (or a portion) of the Bible. But the Holy Scriptures are not screenplays and that is why authors of the biblical movies have to introduce elements from external sources, like ancient Apocrypha or modern literature. Marek Starowieyski, an expert in patrology, suggests that we should consider the biblical movies as “new biblical Apocrypha.” Marek Lis in his paper proposes an analysis of three cinematic adaptations of the Old Testament’s books (*The Prince of Egypt*, 1998; *Noah*, 2013 and *The Bible*, 2013), which would enable us to identify apocryphal elements such as references to previous movies, to historical experience of Jews or to the Gospels. The conclusion is that perhaps the term “apocryphal” film would be more appropriate than “biblical.”

Słowa kluczowe: Biblia, film, ekranizacja, apokryf

Keywords: Bible, movie, adaptation, apocrypha