

Adam Regiewicz

Ewangelia w czasach popkultury : o kerygmatyczności obrazu filmowego

Collectanea Theologica 81/1, 101-119

2011

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.

ADAM REGIEWICZ, CZĘSTOCHOWA

EWANGELIA W CZASACH POPKULTURY. O KERYGMATYCZNOŚCI OBRAZU FILMOWEGO

„Caritas Christi urget nos” – to wezwanie św. Pawła do głoszenia Ewangelii w każdej chwili i w każdym czasie, „w porę i nie w porę” wydaje się dziś mocno zagłuszane. Alfred Cholewiński w *Czterech katechezach biblijnych* napisze nawet, że „głoszenie Ewangelii jest dzisiaj w śmiertelnym kryzysie”.¹ Ewangelia Jezusa Chrystusa stała się do tego stopnia elementem tożsamości kulturowej, że jej przekaz zatrzymał się na warstwie *signifie*, rozmywając to, co znaczące. Można zatem przyjąć Ewangelię za zbiór tropów, które prowadzą nas do zrozumienia tekstów czy pewnych idei, ale nie jako słowo żywe, które realizuje się z życiem. Dlaczego tak się stało? Bo w pewien sposób sami okroiliśmy Ewangelię, zmetaforyzowaliśmy ją, odbierając jej cały ten skandal przekazu – tak dobrze widoczny w Kazaniu na Górze, który w tak rewolucyjny sposób zmienił sposób patrzenia człowieka w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Dobra Nowina została sprowadzona do mieszczańskiego moralizowania, które konstruuje zasady życia społeczno-obyczajowego. W rzeczywistości Ewangelia jest wezwaniem, jest projektem „nowego człowieka”, który może się w nas zrealizować dzięki Duchowi Świętemu, jeśli tylko pójdziemy za głosem Jezusa Chrystusa. Dotyka ona najgłębszych wymiarów naszej egzystencji, przenika do dna naszego serca i pozwala konfrontować się z nią, ale nie w rozumieniu socjologii czy psychologii, ale wiary.

Jednocześnie coraz częściej można usłyszeć głosy na temat nieskuteczności przepowiadania Ewangelii ze względu na brak umiejętności adaptowania sposobu przekazu do zmieniających się czasów. Często-kroć sposób komunikacji przypomina homiletykę potrydencką, która w kulturze współczesnej jest całkowicie niezrozumiała. Ale II So-

¹ A. Cholewiński, *Cztery katechezy biblijne*, Kraków 2004, s. 49.

bór Watykański, widząc ten problem, daje Kościołowi narzędzie do przepowiadania Ewangelii dziś. Bowiem, czym jest owo adaptowanie, jeśli nie głoszeniem Dobrej Nowiny w taki sposób, by ludzie rozumieli. Język kerygmatu musi być językiem prostym, codziennym, zrozumiałym dla współczesnego człowieka. Język ten musi być zanurzony w nurt życia, w rzeczywistość, w której żyje świat, bo chrześcijaństwo to nie jakaś forma alienacji, ale dynamiczna rzeczywistość życia wiarą na co dzień. Dlatego też język ten może czerpać z prasy, filmu, przekazów medialnych formy i przykłady, które pomogą rozumieć istotę ewangelicznego przekazu, który w swej istocie pozostaje niezmienny do samego początku. I wydaje się, że do współczesnego odbiorcy można najlepiej dotrzeć za pomocą obrazu.

Rodzi się zatem pytanie, na ile kerygmat może być głoszony przez obraz. Przywołując myśl Ryszarda Przybylskiego,² że z punktu widzenia antropologii chrześcijańskiej literatura ma charakter kerygmacyjny, co ukazał Marian Maciejewski w swojej kerygmatacznej interpretacji tekstu, można spytać o analogiczną relację między kerygmatem a obrazem. Kerygmataczne badanie literatury może odsłaniać proces wchodzenia człowieka kreowanego przez słowo literackie w słowo Boga. „K e r y g m a t l i t e r a t u r y o tyle jest więc kerygmatem, o ile c i a ł o literatury powraca w Słowo odwieczne”.³ Słowo Boga wypełnia się zaś nie tylko w bohaterze literackim, ale samym czytelniku, który dając się uwieść rzeczywistości przedstawionej, podlega procesowi katechizacji. Można zatem mówić o egzystencjalnym wymiarze spotkania człowieka-czytelnika i bohatera literackiego, wykreowanego przez słowo literackie, za którym ukrywa się sam Chrystus. Tym samym ważkie dla tej metody jest doświadczenie zarówno wiary chrześcijańskiej, jak i samego tekstu i jego odczytania w konkretnym kontekście egzystencjalnym. To, co udało się M. Maciejewskiemu w kerygmatacznej interpretacji literatury, następcza niemałe trudności badaczowi, który zamierza przyjąć podobną metodę badawczą, jednak odnosząc ją nie tyle do słowa, ile do obrazu. Rodzi się bowiem pytanie, czym jest obraz i co przedstawia.

John Berger, pisząc o problematyce patrzenia, zaznacza ważne cechy wizerunku, który stanowi – sam albo będąc grupą przedstawień –

² R. Przybylski, *Współczesny humanista wobec antropologii chrześcijańskiej*, Znak 317(1980)11, s. 1434n.

³ M. Maciejewski, *Ażeby ciało powróciło w słowo. Próba kerygmatacznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 8.

przekaz emitowany przez ekran. Twierdzi on, że wszystkie obrazy są wytworem człowieka oraz manifestacją sposobu percypowania.⁴ Bohater filmu Wima Wendersa *Jak daleko, jak blisko* – Cassiel – egzystujący w świecie opanowanym rozumowaniem zmysłowym, mówi: „My ludzie jesteśmy skazani na to, co widzimy (...) To okropne. Czego nie widać, tego nie ma. Oto nasza wiara. Wierzmy tylko w świat widzialny i kropka”.⁵ Oto świat, w którym oko stanowi centrum. Myślenie nadające pierwszeństwo zmysłowi wzroku zapoczątkowane zostało odkryciem perspektywy centralnej. Berger pisze: „Widzenie poprzedza słowa. Dziecko patrzy i rozpoznaje, zanim nauczy się mówić. Widzenie jednak poprzedza słowa w innym sensie. To widzenie ustala nasze miejsce w otaczającym świecie”.⁶

Teoria obrazów zakłada, że obraz jest przedstawieniem rzeczy w ludzkiej świadomości. Edmund Husserl w *Badaniach logicznych* zwraca jednak uwagę, że świadomość obrazowa, w której dokonuje się uobecnienie, jest czymś wtórnym w stosunku do świadomości prezentującej: bym mógł zobaczyć „coś” na obrazie, najpierw musi być mi dany obraz-przedmiot, a dopiero potem mogę potraktować ów obraz jako konkretne przedstawienie „czegoś”.⁷ W badaniu relacji obrazu Boga i tegoż obrazu w człowieku, czy wreszcie obrazu Boga i człowieka kreowanego przez świat, taka sugestia na temat uobecnienia wydaje się niezwykle cenna. Jeśli bowiem uobecnienie obrazowe jest typem świadomości wtórnym wobec prezentacji, to obraz Boga powstający w człowieku jest pochodny względem Jego obecności, co przywodzi na myśl jeden z tomistycznych dowodów na istnienie Boga. Uobecnienie, według E. Husserla, jest przedstawieniem „niewłaściwym” i jako takie zawsze odsyła do swego „właściwego” odpowiednika, do dopowiadającej mu prezentacji. Każdy zatem obraz skazany jest w pewien sposób na „brak”, nieodpowiedniość”, a sprowadzanie całości poznania do ilustracji jest wypaczeniem i nadużyciem. Jak pisze E. Husserl, ilustracja, która „zastępuje” intuicję, nie mogłaby pełnić swej funkcji, gdyby nie istniała możliwość odwołania się do instancji „właściwej”. Można w tym miejscu jednak zadać

⁴ J. B e r g e r, *Sposoby widzenia*, tłum. M. B r y l, Poznań, 1997, s. 9.

⁵ Lista dialogowa filmu pt. *Jak daleko, jak blisko* (*Faraway, so close*) reż. W. W e n d e r s, 1993 Niemcy.

⁶ J. Berger, *Sposoby widzenia*, s. 7.

⁷ E. H u s s e r l, *Badania logiczne* II/I, s. 397 n., cyt. za: J. S i d o r e k, *Uobecnienie*, *Sztuka i filozofia* 21 /2002, s. 22-30.

pytanie: Na jakiej płaszczyźnie dokonuje się owo porównanie z pierwowzorem?

Ta uwaga odsyła nas tym razem do problemu przedstawień za pomocą ikon i idoli. Obraz, podobnie jak słowo, ma podwójną funkcję znaku. „W pierwszym obecne jest to, co widać, czego można dotknąć, co dostępne zmysłom”, co E. Husserl nazwałby „reprezentacją”, w drugim zaś „obecne jest naprawdę to, do czego zmysły nie mają dostępu, co pojawia się tylko w duszy lub umyślewi”.⁸ Zatrzymując się jedynie na reprezentacji, traktujemy obraz jak idola. Idol to byt zatrzymujący spojrzenie na sobie samym; to zwierciadło, w którym odbija się jedynie zewnętrzny spektakl świata. Wchodząc w głąb obrazu, zaczynamy czytać ikonicznie. Ikona to byt, który niczego nie pokazuje, lecz poucza spojrzenie, jak dostrzec to, co niewidzialne. To szansa obcowania twarzą w twarz z Nieskończonością. Na jeszcze inny aspekt ikony zwraca uwagę Elżbieta Wolicka, która pisze: „Wschodnia teologia ikony nawiązuje do Platońskiej koncepcji anamnezy, która jest czymś więcej niż pamięcią, przypomnieniem – jest mianowicie przywołaniem, ewokacją tego co święte”.⁹ Ikona zatem jest sposobem uobecniania przeszłości, sakralizowania czasu, uświęcania doświadczenia, dzięki czemu staje się ona możliwa do przeżycia wielokrotnie w każdym kolejnym podejściu.

Ikony i idole to dwa oblicza pragnienia uobecnienia. Tworząc ikony, pragniemy obecności tego, co stanowi transcendentalne źródło sensu; rozkoszując się idolami, pozostajemy w zamkniętym świecie przedstawienia. Relacja między człowiekiem włączonym w Boga, a człowiekiem wpisanym w świat to nieprzerwany bieg między ikonami i idolami. Źródeł tej dychotomii można szukać już w średniowieczu – w podejściu do sposobu przedstawień myśli religijnej przez kulturę zachodnią i Bizancjum. Tradycja wschodnia zmierzała ku całkowitemu uschematyzowaniu i skodyfikowaniu ikony, która w ten sposób otwierała się na teofanię, niewidoczną tajemnicę obcowania z Bogiem. W ikonie przedstawienie zostało zredukowane do minimum, mając za zadanie być symbolicznym odniesieniem do Nieobjętego. Malarstwo zachodnie zaś skłaniało się ku wierniejszemu i doskonalszemu przedstawianiu rzeczywistości, oddalając się tym

⁸ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999, s. 13.

⁹ E. Wolicka, *Święty obraz – objawienie czy opowieść?* Znak 6/2004, s. 47.

samym od Boskiego objawienia.¹⁰ Miejscem całkowitego rozejścia się tych dróg był wiek XIII, w którym zarówno kodyfikacja neo-platońskiej myśli mistycznej dokonana przez św. Bonawenturę, jak i tomistyczna synteza arystotelizmu doprowadziły do zautonomizowania elementów rzeczywistości, a co za tym idzie, form wyrazu artystycznego. Święty Bonawentura dowodzi, że każda rzecz tego świata jest śladem Stwórcy, co oznacza, że każda rzecz to znak Boga. Znakem jest także obraz, a ponieważ po Słowie Bożym obrazem najdoskonalszym pozostaje człowiek, stworzony na obraz i podobieństwo Boga, to człowiek także jest znakiem: jego istota polega na braku domagającym się uzupełnienia. Aby dojść do poznania Boga, trzeba wyjść od śladu, który jest cielesny, fizyczny, uwarunkowany czasem i przestrzenią.¹¹ Świat materialny jest zatem zwierciadłem, które odbija swego Stwórcę. W świecie tym Bóg uobecnia się zarówno przez ślady (elementy rzeczywistości), które do niego odsyłają, jak i same byty, w których ukrywa się Jego obecność. W tym miejscu św. Bonawentura zawiera niezwykle interesujący dla dalszych rozważań fragment: „Wszystkie rzeczy stworzone zmysłowego świata prowadzą kontemplującą duszę (...) do Boga wiecznego. (...) Są to cienie, odbicia i obrazy (...), ślady, podobizny i widowiska; są to Boskie znaki dane nam po to, byśmy widzieli Boga. Są to wzorce – lub raczej modele – dane naszym nieoczyszczonym czy też zbyt od zmysłów uzależnionym umyśłom, by przez rzeczy zmysłowe, które widzą, mogły przejść do rzeczy pojmowalnych rozumem, których nie widzą, przechodząc jak gdyby od znaków, do tego, co oznaczone”.¹² Tym samym kultura zachodnia uprawomocniła materialną stronę znaku – co za tym idzie – obrazu.

Innym problemem badawczym wydaje się zrozumienie pojęcia „obraz”, które w niniejszej pracy będzie się odnosiło zarówno do kodu wizualnego, którym w większości posługuje się kultura popularna, jak i do wyobrażenia powstającego w wyniku kodu werbalnego, na którym opiera się słowo Boga. Przez chwilę zatem wypada zatrzymać się nad zagadnieniem relacji słowa i obrazu ro-

¹⁰ Tamże, s. 89-96.

¹¹ Św. Bonawentura, *Droga duszy do Boga*, w: S. K a f e l (red.), *Antologia mistyków franciszkańskich*, t. I: *Wiek XIII*, Warszawa 1983, s. 173nn.

¹² Tamże, cyt. za: M. P. M a r k o w s k i, *Pragnienie obecności*, s. 95.

zumianego jako kod wizualny.¹³ Tradycja tejże relacji sięga starożytności, a na przestrzeni wieków pojawiło się wiele koncepcji i definicji obrazowości w literaturze i malarstwie.¹⁴ Wiek XIX i XX przynoszą niezwykle ożywienie dyskusji w ramach tego zagadnienia. Jednym z głosów była wypowiedź Lessinga, który malarstwo i literaturę rozumiał jako sposoby przedstawiania rzeczy nieobecnych, gdzie pozór, budowany przez przedstawiania kształtów w przestrzeni, wydaje się rzeczywistością. Herder zaś zachowuje szerokie pojęcie obrazu, nie wiążąc go z materialną podstawą, lecz z wyobrażeniem. Obraz w jego ujęciu to nie tylko to, co widzimy, ale i to, co rozumiemy. Obaj teoretycy estetyki budują opozycję sztuk, zwracając uwagę raz na przestrzenność przedstawienia (Lessing dowodził, że w przeciwieństwie do słowa dzieło wizualne operuje przestrzenią doświadczaną zmysłowo), a raz na czasowość (Herder zauważa, że sztuki wizualne to przyjemność jednego spojrzenia, gdy literatura to budowanie wyobrażenia na podstawie wielokrotnego wchodzenia w wyobrażenie; Lessing zaś zwraca uwagę, że malarstwo to zatrzymana w czasie rzeczywistość przedstawiona, zaś literatura, operująca słowem, tworzy wyobrażenia pod wpływem procesu, działania się).¹⁵ Dyskusja na temat obrazowości słowa i sztuk wizualnych została podtrzymana w XX w. przez przedstawicieli szkół strukturalistycznych, semiotycznych i formalnych, wśród których znaleźli zarówno obrońcy „mowy obrazowej” jak i krytycy bezpośredniego „malowania słowem”. Wśród wypowiadających się ostatnio warto dostrzec Gottfrieda Willemsa,¹⁶ który uważa literaturę za mowę obrazową, protestując przeciwko redukcji świadomości do języka i mitologizacji formy jak w opisach strukturalno-semiotycznych. W Polsce temat ten w ostatnich latach podjęła Barbara Sienkiewicz, twierdząc, że dzie-

¹³ Pomijam tu rozważania dotyczące relacji materialnego aspektu wizualizacji (np. dzieło malarskie) i obrazu jako działania wyobraźni, co tłumaczy wiele prac m.in. językoznawczych o stosunku *signifiant* do *signifié*; zob. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, w: t e n ż e, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 38.

¹⁴ Szczegółowo ewolucję tychże relacji zob. *tamże*, s. 9-42.

¹⁵ K. N a j d e k, *Słowo i obraz. Studium z fenomenologii obrazu literackiego*, Sztuka i filozofia 20/2001, s. 85-93.

¹⁶ G. W i l l e m s, *Anschaulichkeit: zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989; cyt. za: S. W y s ł o u c h, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 76.

ło literackie jest świadectwem określonej teorii widzenia i zmierza do naoczności.¹⁷

Przyjmując te założenia, można dostrzec, że powstający w człowieku i kulturze obraz Boga okazuje się procesem dynamicznym i w pełni zależy od osobistego doświadczenia, bowiem nie zależy on od tego, co widzimy, ale od tego, co rozumiemy. Wydaje się, że obraz Boga, wryty w człowieku jeszcze przed wiekami, domaga się dopełnienia przez niego samego.¹⁸ Dlatego też księgi Pisma Świętego nie są zbiorem dawnych opowieści, lecz żywym słowem, które wypełnia się w życiu człowieka. Łatwo można dostrzec tu analogię z literaturą, która – jak zauważa Roman Ingarden – tworzy pewien szkielet, wymagający od czytelnika wypełnienia, realizacji. To samo wydaje się dotyczyć wizualnego przedstawienia, jak dowodzi w *Studiach z estetyki*.¹⁹ W innym miejscu²⁰ R. Ingarden, przeciwstawiając literaturę sztukom wizualnym, wskazuje na różnice w miejscach przedstawienia i niedookreślenia. Jeśli bowiem malarstwo w sposób jednoznaczny określa podłoże wrażeniowe warstwy wglądowej (czego nie może literatura), to ma ono problemy z wyrażaniem stanów emocjonalnych, własności psychicznej, stanów duszy (co literatura wyraża bez trudu), które stanowią miejsca niedookreślone, bazujące na uschematyzowanych wyglądach i oczekujące od odbiorcy wypełnienia. W tym względzie literatura i sztuki wizualne wydają się zbieżne.

Odchodząc od strukturalizmu w stronę semiotyki, dostrzeżemy jeszcze jeden związek między sztuką słowa a sztuką obrazu: jest nim system komunikacyjny. Zarówno literatura, jak i malarstwo (film) są systemami wtórnymi, to znaczy nadbudowanymi nad systemami prymarnymi. Jak pisał Jurij Łotman: „Żadna z kultur nie może się zadowolić jednym tylko językiem. System minimalny tworzy zestaw

¹⁷ B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992 (Wstęp).

¹⁸ Podobne wnioski można wyciągnąć z rozważań semiotycznych U. Eco, który dowodzi, że znak ikoniczny odtwarza tylko pewne składniki postrzeżenia. O tym, jak je postrzegamy, decydują kody postrzeżeniowe, które pozwalają selekcjonować bodźce. Znak ikoniczny ma więc cechy wspólne z modelem przedmiotu, a nie z przedmiotem oznaczanym, jest konstruowany i rozpoznawany za pomocą wielu operacji myślowych: selekcjonowanie danych, abstrahowanie. Kody postrzeżeniowe są wytworem zwyczajów kulturowych znajdujący wyraz w konwencjach graficznych; t e n ż e, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 163.

¹⁹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957.

²⁰ T e n ż e, *Obraz a dzieło literackie*, w: t e n ż e, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 90-93.

dwóch języków, na przykład werbalnego i przedstawiającego”.²¹ To niezwykle trafne postrzeżenie rosyjskiego semiotyka zwraca uwagę na współistnienie dwóch systemów prymarnych: werbalnego i wizualnego, w pewien sposób niezależnych, za które odpowiadają inne półkule mózgowe.²² Można więc założyć, że oba systemy komunikacyjne – język werbalny i kod wizualny – są autonomiczne: mają własne mechanizmy emisji, percepcji i zapamiętywania znaków, choć w dużej mierze zbieżne choćby przez samą syntaktykę (podobieństwo reguł łączenia znaków i syntagm wizualnych).²³ Znaki wizualne, podobnie jak literackie, mają charakter relacyjny, co znaczy, że są przekładalne; bo jeśli ich istotą jest układ elementów, a nie materia, za pomocą której zostały wyartykułowane, można te same relacje oddać innymi sposobami i w innym tworzywie. Założenie to jest konieczne do dalszych rozważań ze względu na istotę pracy, która ma zamiar porównywać powstający w człowieku pod wpływem słowa obraz Boga i Jego natury głoszonych w kerygmacie, z obrazami Boga, człowieka, świata wykreowanymi przez sztuki wizualne popkultury, tj. programy telewizyjne, filmy, reklamy.

Dla Jean Paul Sartre’a kategorią pośredniczącą między podmiotem poznającym a przedmiotem (nieobecnym lub przedstawionym przez analogię) jest wyobrażenie, rozumiane jako sposób, w jaki przedmiot jawi się w świadomości.²⁴ Bóg Biblii, Bóg pacierza i religijnych praktyk, jest konfrontowany z archetypicznym obrazem Boga utrwalonego w podświadomości, w zetknięciu z wyobrażeniem ukształtowanym przez rodziców czy szkolną katechezę. Jednocześnie „podkreśla się wpływ obrazu siebie na obraz Boga. Innego będzie obierał człowiek z wysokim poczuciem własnej wartości niż ktoś o niższym jej poczuciu”.²⁵ Ten powstały w wyniku naszych doświadczeń obraz Boga

²¹ J. Ł o t m a n, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s. 31.

²² Badania neurologiczne dowiodły, że za mowę, rozumienie języka i słowa odpowiedzialna jest lewa półkula, zaś za zmysłowe postrzeganie bodźców wizualnych czy słuchowych prawa półkula. Lewa to teren myślenia abstrakcyjnego, prawa cechuje myślenie konkretne, obrazowe; zob. R. J a c o b s o n, K. S a n t i l l i, *Mózg a język. Półkule mózgowe i struktura językowa we wzajemnym naświetleniu*, w: R. J a c o b s o n, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. I, Warszawa 1989; J. K o r d y s, *Mózg i znaki*, Warszawa 1991; W. B u d o h o w s k a, A. G r a b o w s k a, *Dwie półkule – jeden mózg*, Warszawa 1994.

²³ S. W y s ł o u c h, *Literatura i semiotyka*, s. 27.

²⁴ J. P. S a r t r e, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, Warszawa 1970, s. 20.

²⁵ S. K u c z o w s k i, *Wizerunek Boga w ujęciu psychologii pastoralnej*, *Życie Duchowe* 14(1998) nr 5, s. 83.

nieustannie podlega konfrontacji ze świadomością religijną, pogłębieniem dogmatycznym czy obrazami wziętymi z życia lub ze sztuki.

Przyjmując to założenie, przyjrzyjmy się obrazowi Boga powstającemu w ludzkim wyobrażeniu na podstawie lektury Pisma, bowiem to właśnie Biblia jest zwierciadłem, w którym człowiek ogląda siebie w odniesieniu do całej rzeczywistości.²⁶ Pełne odzwierciedlenie obrazu Boga znajduje się w Chrystusie – „Kto mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” (J 14,9) – Chrystus jest odbiciem chwały Bożej, Jego słowa i mądrości (J 17, 5.24). Chrystus okazuje się obrazem Ojca dzięki swemu synostwu: przewodzi On, jako obraz, stwarzaniu nowego człowieka (1 Kol 3,10). Podobieństwo to realizuje się na płaszczyźnie duchowej, dzięki doskonałemu synostwu, posłuszeństwu i poddaniu woli Ojca, w czym najpełniej uwidacznia się reprezentacja niewidzialnego Boga. Tak rozumiany obraz jest doskonałą realizacją starotestamentowego przekonania, że to właśnie człowiek jest obrazem Boga. Istnienie na obraz i podobieństwo Boga (Rdz 1, 26-29) zakłada możliwość sprawowania władzy nad wszystkimi stworzeniami ziemi oraz zdolność jeśli nie stwarzania, to przynajmniej rodzenia istot żywych (Rdz 1, 27n.). Przekonanie o obrazie Boga w człowieku jest jeszcze wyraźniejsze w Nowym Testamencie. Z tej myśli wywodzi się szacunek dla drugiego – brata, bowiem „Kto nie miłuje brata swego, którego widzi, nie może miłować Boga, którego nie widzi” (1J 4,20). Jeszcze mocniej ujmuje tę zależność Chrystus: „Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, Mnieście uczynili. (...) Wszystko, czego nie uczyniliście jednemu z tych najmniejszych, tegoście i Mnie nie uczynili” (Mt 25, 40. 45). Człowiek jest zatem obrazem Boga, choć niedoskonałym i grzesznym. Im bardziej wsłuchuje się w słowo, tym bardziej upodabnia się do Ojca, który jest w niebie. „Bądźcie więc doskonali jak doskonały jest Ojciec wasz niebieski” (Mt 5,48) Obraz Boga jest trwały i niezmienny, ujawnia się On człowiekowi jako swojemu odbiciu przez ludzkie serce, Mądrość i swego Syna. Wyobrażenie Boga zatem jest zależne od otwartości człowieka na Jego słowo i działanie, które człowiek podejmuje w tymże Duchu. Im dalej od Boskiego nauczania, tym bardziej rozmażany nieprawdziwy obraz Boga powstaje w człowieku. Na tę zależność odpowiada współczesna kultura, mająca świadomość swego wpływu na men-

²⁶ Przy omawianiu tego zagadnienia korzystałem z: X. L e o n - D u f o u r (red.), *Słownik teologii biblijnej*, Poznań 1994, s.593-596; *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1990³; zob. J. A l f a r o, *Teologia postępu ludzkiego*, Warszawa 1971.

talność i wyobrażeniowość człowieka. Przywołując myśl Pierre'a Bourdieu, można skonstatować, że człowiek zaczyna postrzegać świat przez pryzmat treści wpojonych mu wcześniej w sposób niedostrzeżony, manifestuje swą przynależność do określonego porządku w sposób niezupełnie świadomy. Dlatego też, operując obrazami, kultura popularna (szczególnie filmowa i telewizyjna) narzuca pewien sposób oglądowności świata, jak i Boga. Zjawisko to można nazwać katechezą świata.

Jak pisze Seweryna Wysłouch: „Żyjemy w świecie, w którym słowo konkuruje (a często przegrywa) z obrazem, jest przenoszone na ekran, a nawet samo staje się wizualne i jego graficzny zapis zyskuje szczególne znaczenie”.²⁷ Powiedzieć, że współczesna kultura uległa presji obrazu jest banałem, ale banałem, który stał się rzeczywistością. Obrazy otaczają współczesnego człowieka, począwszy od ulicznych banerów i telewizorów, a skończywszy na komputerowych ikonkach czy komórkowych ekranach. Otacza nas strumień obrazów projektowany przez różne ekrany; dla współczesnego odbiorcy kultury popularnej istotne wydaje się nieustanne obcowanie z obrazami, nie zaś kolejność ich objawiania się. Do wnikliwszych rozmyślań prowokuje postawienie pytania, jakie negatywne i pozytywne konsekwencje może wywoływać apoteoza widzialności, przypisana współczesnej kulturze. Dzisiejszy człowiek mógłby powiedzieć, parafrazując myśl wielkiego Kartezjusza: „Video ergo sum”. Czyżby „widzę więc jestem” było wyznaniem istnienia współczesnego użytkownika obrazów? Alain Renaud, ogłosił nasz czas epoką dryfujących obrazów,²⁸ zaś Susan Sontag skomentowała współczesny stan kultury następująco: „Społeczeństwo kapitalistyczne wymaga kultury opartej na obrazach. Musi dostarczać wiele rozrywki, by pobudzać zakupy i znieczulać cierpienia wynikające z różnic klasowych, rasowych, płciowych”.²⁹ Zaś polski medioznawca Andrzej Gwóźdź w jednej ze swoich wypowiedzi twierdzi, że „świat stał się po prostu jednym wielkim obrazem”.³⁰ Jak pisze George Debord, człowiek żyje w świecie, który rozpadł się na rzeczywistość i jej obraz, gdzie

²⁷ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, s. 18.

²⁸ A. Renaud, *Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów*, w: A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, Kraków 1997.

²⁹ Cyt. za: J. Berger, *Opatrzniu*, Warszawa 1999, s. 81.

³⁰ A. Gwóźdź, *Dekonstrukcje widzenia*, w: M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa 2002, s. 229.

prawdę przysłania pozór, sztuczność, umowność. Dawna opozycja „być” czy „mieć” zostaje zepchnięta przez „wyglądać”. Rzeczywistość zostaje wchłonięta przez sztuczny świat telewizji, zacierającej granice między prawdą a fałszem – jest „zepchnięciem całej prawdy doświadczonej w rzeczywistość obecność fałszu, którą zapewnia organizacja pozorów”.³¹ Najtrafniejszą metaforę tej diagnozy stworzył Peter Weir w filmie *Truman Show*, w którym główny bohater, wychowany przez aktorów w gigantycznym studio telewizyjnym, jest obserwowany 24h na dobę, wierząc, że przeżywa własne życie. Zaciera się granica między światem a jego obrazem, prawdą a złudzeniem, człowiekiem jako twórcą kultury i jako jej biorcą. Człowiek staje się na wzór świata, podlega jego katechezie i karmi się jego obrazami, które zapamiętuje.

Powszechność obrazu we współczesnej kulturze przywołuje na myśl koncepcję *Biblii Pauperum*, która odwołuje się do pierwotnego wizualnego charakteru kultury, zasypując przepaść – jak w średniowieczu – między kulturą ludową a elitarną. Ale jednocześnie obraz, który próbuje pomóc zrozumieć znaczenie głębsze, skupia na sobie całkowitą uwagę, zatrzymując uwagę odbiorcy – sposób przekazu staje się sztuką czy, jak powie Marshall McLuhan, „środek jest przekazem”. I dzisiaj jesteśmy świadkami sytuacji, w której obrazy pozbawione treści atakują nas swoją intensywnością przekazu. Obraz oddalił się zatem nie tylko od znaczenia, ale i od rzeczywistości, stracił z nią kontakt. Stał się jego alternatywną, bardziej wyrazistą wersją, swoistym *symulacrum*, które współczesny odbiorca kultury traktuje jako rzeczywistość. Nawet stał się prawdziwszy niż rzeczywistość.

Skąd w nas takie podporządkowanie się obrazowi? Dlaczego już dziś rzadziej słyszymy, a częściej zawieramy wzrokowi? Oczywiście, można spoglądać na to zjawisko kulturowe przez pryzmat postępu cywilizacyjnego i medializowania się kultury, jednak ta wszechobecność ekranów wydaje się jedynie kwestią możliwości technicznych, nie wyjaśnia zaś istoty popularności obrazu jako sposobu konstruowania i odczytywania rzeczywistości. Jeśli dostrzegamy zbieżność między średniowieczną *Biblią Pauperum* a współczesną ikonizacją kultury, powinniśmy sięgnąć głębiej, do korzeni obecności kodu wizualnego w kulturze. Przyjmując, że źródłem kultury europejskiej jest *traditio christiana* z elementami tradycji hebrajskiej oraz *traditio pa-*

³¹ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, Gdańsk 1998, s. 111.

gana, odpowiedzi zatem należałoby szukać u źródeł kultury zachodnioeuropejskiej, w kulturze greckiej oraz w tradycji patrystycznej. Obrazowy sposób myślenia tradycji greckiej wydaje się oczywisty, wyrażony choćby w antropomorfizowanych postaciach bogów czy herosów; jednak myślenie obrazowe w tradycji chrześcijańskiej wydaje nam się czymś obcym. Być może pobrzmiewa w nas jeszcze słowo z Pięcioksięgu, które zakazuje czynienia wszelakich podobizn Boga Jahwe, ale Jezus odpowiada: „Kto zobaczył mnie, zobaczył i Ojca”. A pierwsi apostołowie zwracają uwagę na owo objawienie się Boga w ciele: „[To wam oznajmiamy], co było od początku, cośmy usłyszeli o Słowie życia, co ujrzeliśmy własnymi oczami, na co patrzyliśmy i czego dotykały nasze ręce – bo życie objawiło się. Myśmy je widzieli, o nim świadczymy i głosimy wam życie wieczne, które było w Ojcu, a nam zostało objawione – oznajmiamy wam, cośmy ujrzeli i usłyszeli, abyście i wy mieli współuczestnictwo z nami. A mieć z nami współuczestnictwo znaczy: mieć je z Ojcem i Jego Synem Jezusem Chrystusem” (1J 1,1-3).

W Nowym Testamencie Bóg daje się poznać nie tylko przez słowo, ale przede wszystkim przez swoje odbicie w Synu, w Słudze Jahwe. „Nie usłyszają Jego głosu na ulicach”, ale „będą patrzeć na tego, którego przebodli”. Ta obrazowość Nowego Testamentu staje się także metodą katechetyczną, którą posługuje się Jezus Chrystus w nauczaniu.

Dobłą Nowinę Jezus przekazuje z przypowieściach, gdyż to one pobudzają wyobraźnię i na długo zapadają w pamięć. Etymologia słowa „przypowieść” odnosi nas do znaczenia „rzucić obok” i w tym sensie jawi się ona jako przesłanie metaforyczne. Metafora w rozumieniu retoryki tradycyjnej jest pewnego rodzaju przedstawieniem jednej rzeczy w kategoriach innej przez przeniesienie znaczeń na zasadzie podobieństwa. Jednocześnie warto zasygnalizować, że nowotestamentowa parabola ma swoje źródło w hebrajskim *māšāl*. Jego istota polega na tym, że jest to słowo aluzyjne, enigmatyczne, którego sens nie jest bezpośrednio uchwytne, ale w pewien sposób ukryty. Natura *māšāl* nie dotyka intelektualnego porządku poznawczego, ale raczej wskazuje na właściwy sposób życia; jego celem nie jest zdobycie mądrości dla samego siebie, ale również przekaz tejże mądrości innym. Wreszcie, aby zrozumieć *māšāl*, nie wystarczy wysiłek człowieka, potrzebna jest interwencja Boga jako źródła mądrości. Podobnie jak parabola *māšāl* służy stworzeniu relacji między osobami – tu konkretnie między Bogiem a człowiekiem; dlatego jest narzędziem

dobra, służy bowiem zarówno temu, który go wypowiada, jak i temu kto go słucha, dzięki temu jawi się jako słowo skuteczne.³² Idąc tym tropem, dostrzegamy pewne aspekty przypowieści, które odwołują się do funkcji przykładu, znaku, proroctwa, nauczania czy wreszcie alegorii. Ta ostatnia z wymienionych ról, które pełni *māšāl* czy parabola, wydaje się najbardziej interesująca dla dalszych rozważania na temat nowotestamentowej obrazowości. Czym bowiem jest alegoria? To „dyskurs metaforyczny, symboliczny, zaszyfrowany, w którym każdy detal tekstu odsyła do elementu odpowiadającego rzeczywistości”.³³ Bardziej niż interpretacji alegoria domaga się odczytania, odszyfrowania ukrytego znaczenia. Jak pisze Adolf Jülicher: „Alegoria jest zbiorem następujących po sobie metafor i dlatego oznacza rzecz inną od tej, o której mówi. Metafora, stanowiąc element konstytutywny alegorii, nie jest prostym porównaniem, chociaż obie figury opierają się na istniejącej lub założonej analogii pomiędzy dwoma różnymi rzeczami. (...) Metafora stosuje, bez zapowiedzi, nazwę i jakość pewnego przedmiotu do innego, z racji analogii, która nie zostaje wyrażona”.³⁴ Wskazuje on tym samym, że w konstrukcji przypowieści Jezus używa porównań charakterystycznych dla myślenia ludowego, w celu zilustrowania swego nauczania, by ułatwić zrozumienie tego, co chciał przekazać na temat istoty swego posłannictwa. Inny z badaczy, Charles Harold Dodd, rewiduje definicję przypowieści i zauważa, że w ten sam sposób odnosi ona do metafory, jak i porównania jako sposobów odnoszenia pewnych myśli czy idei do zaczerpniętych z natury lub życia codziennego przykładów. Istotą parabol jest zatem zobrazowanie myśli egzemplifikacjami, do których sięga Jezus podczas nauczania, by „objawić to, co zakryte”.

Nowy Testament wyraźnie uprzywilejowuje wzrok, który odnosi się do światła. Gdy oko jest zdrowe – powie św. Paweł – to i ciało żyje w zdrowiu. Grecy wpisywali wzrok do zmysłów wyższych wraz ze słuchem, a średniowieczna kultura będzie sakralizować wzrok, wpisując go istotę „błogosławieństwa zmysłów”. Wzrok niejako „dotyka” istoty *sacrum*, jak choćby podczas czytania ikony. Kultura chrześcijańska jawi się jako kultura patrzenia czy, jeszcze ogólniej, kultura sensualna – Boga można już nie tylko usłyszeć, ale zobaczyć,

³² R. M e y n e t, *Język przypowieści biblijnych*, Kraków 2005, s. 7-47.

³³ *Tamże*, s. 42.

³⁴ A. J ü l i c h e r, *Die Gleichnisreden Jesu*, Freiburg B. 1886, s. 38n., cyt. za: *tamże*.

dotknąć, posmakować i poczuć.³⁵ A zatem, słowo można zobaczyć a obraz można usłyszeć, a pomostem łączącym te dwa brzegi zmysłów jest metafora.

W swej istocie metafora przypomina konstrukcję paraboli, bowiem opiera się na ukazaniu ukrytej analogii i podobieństwa. Na podstawie użytych znaczeń buduje w wyobraźni obraz, który przykłada do rzeczywistości, doszukując się analogii czy podobieństwa, tym samym rozumienie i odczytanie metafory zależne jest od obrazu świata ukształtowanego w naszym umyśle za pomocą pierwotnego kodu wizualnego i struktur językowych. Część definicji metafory zwracają uwagę na jej estetyczny aspekt, krążąc wokół pojęć „ozdobnik” czy „ornament”, co pozwalałoby doszukiwać się jej istoty w tym, co wizualne. Zatem świat, w którym żyjemy, jest również światem obrazu artystycznego, którego sens ukazuje system „metafor żywych” – jak dowodzą tego w językoznawczej pracy George Lakoff i Mark Johnson,³⁶ sama metafora zaś jawi się jako „mowa obrazowa”.

Obraz konstruowany na podstawie metafory bynajmniej nie jest jednoznaczny, rozpięty między odniesieniami, cechuje się pewną nieodokreślonością. Ciekawy trop podsuwa Barbara Skarga, podejmując wątek portretu. W przypadku niniejszej analizy odniósłbym rozważania autorki *Śladu i obecności* do obrazowania literackiego.³⁷ Sztuka portretowania polega na wnikaniu w głąb ukrytych sekretów, do rdzenia, który jest istotą bytu. Jednak jakakolwiek próba opisu danego bytu unaocznia jego nieprzejrzystość, swoiste zakrycie przed oczami innego. Tym samym stajemy przed faktem niemocy poznania, ślizgając się jedynie po powierzchni, by uchwycić to, co widzialne, obserwowalne, rzucające się w oczy. Wykonujemy klasyczny ruch od tego, co wspólne, do tego, co indywidualne.³⁸ Cała sztuka polega jednak na tym, by nie zgubić prawdy, której istota sięga głębi indywidualnego i rodzajowego bytu, a staje się wyzwaniem dla odbiorcy tu i teraz.

³⁵ J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000, s. 214-270.

³⁶ M. Lakoff, G. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.

³⁷ B. Skarga, *Ślady obecności*, Warszawa 2002.

³⁸ Definiując byt, poruszamy się od gatunku do indywiduum, jak pisał Dunst Szkot, a nie odwrotnie. „Realnością jest gatunek, a więc natura rzeczy”; Duns Scot, *Le principe d'individuation*. A.23. *Introduction, traduction et notes par Gerard Sondag*, Paris 1992, cyt. za: B. Skarga, *Ślady obecności*, s. 58.

Poruszony wątek śladu jako portretu każe podjąć problem uobecnienia względem obrazowania literackiego. Dość obszernie komentuje to zagadnienie Roman Ingarden. Píše: „W dziele samym wyznaczone są tylko wyglądy uschematyzowane, pewne schematy wyglądowne, i to takie, jakie mogą być zawarte *in concreto* w wyglądownach doznawanych przez dowolny ludzki podmiot spostrzegający. Każdy zaś czytelnik jest pewnym określonym podmiotem o szczególnych własnościach sposobu spostrzegania i specjalnej strukturze psychicznej.(....) Gdy chodzi o wyglądowny przedmiotów, których nie zna z dotychczasowego doświadczenia, zwykle albo w ogóle nie aktualizuje odpowiednich wyglądownów, albo też zastępuje je wyglądownami przedmiotów podobnych. Wskutek tego, nawet przy osobnym wysiłku czytelnika, dość rzadko dochodzi choćby do częściowej rekonstrukcji tych wyglądownów, które powinny być aktualizowane przy całkiem wiernej percepcji dzieła literackiego. Aktualizowanie i konkretyzowanie warstwy wglądownej jest przeto na ogół może najbardziej niedoskonałą składową percepcji dzieła literackiego, ku wszelkiej szkodzie zwłaszcza jego estetycznego ujęcia”.³⁹ Rekonstrukcja ta, w przypadku uobecnienia *sacrum*, wydaje się pracą wręcz niemożliwą do zrealizowania, a jednocześnie konieczną, by w ogóle ślad tego, co nieobecne, został dostrzeżony. Istotnym czynnikiem wydaje się czytelnik, który wypełnia puste miejsca szkieletu (śladu). Jego relacja bliższa jest tym samym portretowi — iluzji niż fotografii — przedstawieniu.

Metafora, bliska w swej istocie portretowi, zdaje się rodzajem śladu — figurą uobecnienia pewnego dotknięcia przeszłości — tu: uobecnienia się transcendencji — w szeroko zarysowanym „teraz”. Ślad jest czymś nieuchwytnym, wskazuje zarówno na konkretną ontologię miejsca, gdzie został odcisnięty, jak i na coś/kogoś, co ślad zostawiło. Wskazuje jednocześnie na to, co było, ale już nie jest. Ciekawy problem rozważa Michał Paweł Markowski, wskazując zależność nieokreśloności śladu od uobecnienia się transcendencji.⁴⁰ Odnosząc się do rozłamu między ikoną a malarstwem zachodnim, ukazuje on paradoks, który polega na tym, że im bardziej ikona wchodzi w schematyczność i kodyfikację przedstawienia tym bardziej otwiera się na teofanię, natomiast na Zachodzie im przedstawienie jest bliższe i wierniejsze ludzkim kształtom, tym bardziej oddala się od Bożego

³⁹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 41.

⁴⁰ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, s. 89-96.

objawienia. Przedstawienie zredukowane do minimum staje się aluzją do Nieobjętego. Ten rodzaj symbolicznego myślenia stanowi fundament biblijnej hermeneutyki opartej na alegorezie. Znaki – obraz ikony i obraz metafory (przypowieści) – to cielesne i widzialne ślady obecności Boga, którego możemy poznać przechodząc od nich ku temu, co Niewyrażalne. Jak mówił św. Augustyn, znak nie może zatrzymywać się tylko na poziomie rozkoszy, czyli posiadania rzeczy, ale powinien odnosić się do użyteczności, czyli radości płynącej z funkcji, jaką pełni on dla innych. Rzeczy zatem muszą być przekształcone w znaki, jeśli ten świat ma prowadzić do Boga – oto istota średniowiecznego symbolizmu. Znak, który traci swą przejrzystość, zostaje zdegradowany do kategorii rzeczy i staje się zbędny, bowiem nie prowadzi do Boga, ale skupia wzrok na sobie. Znak – ślad, o którym tu mówimy, byłby zatem wyjściem poza świat, który reprezentuje.

Na inny aspekt znaku – śladu zwraca uwagę św. Bonawentura. Według tego XIII-wiecznego filozofa każda rzecz tego świata jest śladem Stwórcy – znakiem Boga, a co za tym idzie, można w owych bytach świata materialnego odkrywać Boga przez kontemplowanie dzieła stworzenia, w którym uobecnia się Bóg, lub przez drogę, którą musimy podążać, za śladem, w poszukiwaniu Boga. „Wszystkie rzeczy stworzone zmysłowego świata prowadzą kontemplującą duszę do Boga wiecznego. Są to cienie, odbicia i obrazy, ślady, podobizny i widowiska; są to Boskie znaki dane nam po to, byśmy widzieli Boga”.⁴¹

Niejako w celu uzupełnienia rozważań z pomocą przychodzi koncepcja śladu jako wezwania. Ten rodzaj śladu wzywa, by iść ku czemuś, to apel wzywający do zmierzania do celu, ku wiecznym ideom, ku nieokreślonemu Absolutowi czy po prostu ku Bogu. W filozofii chrześcijańskiej ślad odgrywa znaczącą rolę, by przywołać tu chociażby św. Augustyna, który pouczał, że ślady Boga odnajdujemy w sobie, w „duchowej żrenicy duszy” i nie można ich zgubić, choć są zatarte i zniekształcone przez grzech.⁴² Ślad – wezwanie niesie nadzieję, jest zawsze skierowany w przyszłość. Wezwanie odzywa się w pragnieniu Nieskończoności – jak mówi Emanuel Lévinas. Te ślady są cenne, boimy się ich zatarcia, pragniemy ich podkreślenia, wyrazistości, bo po nich docieramy do tego, co dla nas ważne, czego obecności pragniemy.

⁴¹ Św. Bonawentura, *Itinerarium mentis ad Deum*, cyt. za: tamże, s. 95.

⁴² Zob. E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki Świętego Augustyna*, Warszawa 1953, s. 293.

W tym sensie obraz filmowy staje się śladem obecności niewyraźnego. Jest pewną reprezentacją ontologiczną, która odnosi widza do tego, co widzialne, jak i symboliczne. To właśnie kino utwierdza nas w przekonaniu, że nie tylko człowiek, ale cały świat rzeczy, przedmiotów i zjawisk również uczestniczy w duchowym wymiarze. „Duch uczestniczy w tym procesie, dokonując ze zrozumieniem percepcji uchwytnego zmysłowo obrazu, a zarazem interpretując go jako ukazanie się głębszej rzeczywistości (...) Wszystko, co stworzone, uczestniczy w procesie wyrażania, wyrażanie przekształcone zostaje na płaszczyźnie zmysłowej w obraz, a dzięki wyobraźni staje się obrazem wewnętrznym”.⁴³ Tekst filmowy otwiera widza na głębszą, niewyraźną rzeczywistość, która odciska się w duszy – można wręcz mówić o sakralnym charakterze przeżycia filmowego jako doświadczenia quasi-religijnego. Na taki właśnie aspekt przekazu kina zwraca uwagę Jurij Lotman, który dostrzega go w tajemnicy „przeświecającej” przez materię utworu. I dalej, można by powtórzyć za Michałem Klingerem, że „sztuką jest to, co prześwieca przez tajemniczość naszej egzystencji. I w tym sensie każda prawdziwa sztuka byłaby religijna, skoro otwiera jakiś kontakt z transcendencją”.⁴⁴ Film prowadzi odbiorcę „do wrót”, za którymi kryje się pytanie o człowieka: jego wymiar egzystencjalny i eschatologiczny.

W jaki sposób film ukazuje to, co niewyraźne? *Sacrum*⁴⁵ w rzeczywistości przedstawionej uwidacznia się po pierwsze przez same byty – elementy rzeczywistości, które reprezentują *sacrum*, np. skrzydła, kościoły; po drugie przez zjawiska, postaci nadprzyrodzone, irracjonalne, nie dające się uzasadnić prawami fizyki, np. byty duchowe (obraz staje się przedstawieniem rzeczy nieobecnych fizycznie); wreszcie po trzecie poprzez elementy świata materialnego, w których dostrzeżenie *sacrum* zależy od intuicji odbiorcy, pewnego otwarcia

⁴³ M. P y c, *Chrystus. Piękno-Dobro-Prawda. Studium chrystologii Hansa Ursa von Balthasara w jej trylogicznym układzie*, Poznań 2002, s.475.

⁴⁴ M. K l i n g e r, *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, w: T. L u b e l s k i (red.), *Kino Kieślowskiego*, Kraków 1997, s. 51n.

⁴⁵ Pojęcie *sacrum*, mimo że młode, zostało – jak pokazuje J.A. K ł o c z k o w s k i, *Sacrum-fascynacje i wątpliwości*, Znak 12/1991 – nadzwyczaj wyeksplloatowane, w tym miejscu zostaje zdefiniowane za pomocą koncepcji M. Eliadego, którego zdaniem człowiek przez swoją religijność manifestuje otwartość na to, co święte, pragnąc dostrzec w otaczającej go rzeczywistości znaki, wskazujące na istnienie innej, absolutnej sfery. Odniesienie do sfery *sacrum* jest zatem odczytywaniem znaków – symboli, stanowiących źródła hierofanii.

się na transcendencję (można powiedzieć, że za pomocą symbolu).⁴⁶ Ten ostatni sposób ukazywania *sacrum* na ekranie wydaje się najbardziej interesujący ze względu na istotę kerygmatu jako odkrywania w Chrystusie znaczenia ludzkiej egzystencji. Tym samym ukazywanie na ekranie historii zwykłych, codziennych czyni bardziej bliską i pojętą nieograniczoną umysłem ekonomię miłosierdzia Boga, bowiem można je potraktować jako rozważania w rozumieniu przypowieści na temat czytań biblijnych czy historii zbawienia. Teksty filmowe stają się tym samym swoistymi medytacjami na temat działania Boga w życiu, które szukają Boga bliskiego rzeczy małych, cichych i skrytych, które starają się chodzić w obecności Boga ścieżkami konkretnej rzeczywistości. Źródłem takiego podejścia jest postawa Tadeusza Żychiewicza, który w swych rozważaniach biblijnych uprawia nie tyle teologię, czyli naukę świadomą swego przedmiotu, celu i metod, ale teo-logię, tj. mówienie (dialog) o Bogu, mające na celu ukazywanie sensowności wiary w Niego oraz odkrywanie w Chrystusie znaczenia ludzkiej egzystencji.⁴⁷

W tym sensie każdy z filmów zapisujący obraz ludzkiej kondycji jest w pewien sposób refleksją o charakterze egzystencjalnym. Co za tym idzie, każde dzieło filmowe jest ważkim przekazem na temat sensu ludzkiego życia, jest jakimś kawałkiem prawdy, który składa się na swoistą układankę – mozaikę rzeczywistości. Film jako spadkobierca ikony jest, według mnie, tym rodzajem sztuki, zza której materii prześwituje nieuchwytna duchowość, o czym przypominał w swojej twórczości Andrzej Tarkowski. Tak jak malarstwo religijne jest źródłem natchnienia i podziwu, tak też sztuka filmowa odsyła w głąb tego, co niedostrzegalne ludzkim okiem. Chociaż warstwa aluzji jest w filmie wyraźna, bezsensowne są poszukiwania jednoznacznych odniesień. Można zatem przyjąć, że tak jak filmy Tarkowskiego odbijają pełen napięcia konflikt między tym, co duchowe, i tym, co materialne, tak kinematografia w ogóle (rozumiana jako sztuka, to znaczy taka, która podejmuje zagadnienie miejsca człowieka w świecie) wprowa-

⁴⁶ Symbol w narracji filmowej to nadanie nowego, przenośnego znaczenia przedmiotowi, wydarzeniu lub osobie występującym w fabule filmu, które nie jest jednoznaczne w swej interpretacji i zależy od odbiorcy i jego odczytania; to nadanie pojęciu wtopionemu w akcję dramatyczną nowego, przenośnego sensu bez konieczności zestawiania go z drugim pojęciem; z jego dyskrecją wiąże się dwuznaczność otwierająca się na interpretację odbiorcy; zob. J. P ł a ż e w s k i, *Język filmu*, Warszawa 2008.

⁴⁷ Zob. A. G o r z k o w s k i, *Bóg rzeczy małych. Medytacje biblijne Tadeusza Żychiewicza*, Kraków (mszp.).

dza odbiorcę w świat metafizyki, tak jakby prawda znajdowała się poza obrazem. Na ten fakt zwrócili uwagę krytycy filmowi, doceniając chociażby jeden z ostatnich filmów Andrzeja Wajdy pt. *Tatarak*. Sztuka bowiem wynika z życia, innego materiału ona nie ma, ale zazwyczaj trzyma widoczny dystans od życia. Sztuka może jedynie prowadzić do życia, może wskazywać drogę, pomagać zrozumieć, ale nie jest życiem samym w sobie, nigdy nie da życia, bo życiem nie jest. W tym sensie kino jest kerygmataczne, to znaczy głosi pewną prawdę o historii zbawienia, jaką Bóg robi z człowiekiem, ukazuje ją fragmentarycznie, ale samo nie zbawi, wiary jako takiej wzbudzi. Może jedynie rozbudzić zainteresowanie, zainicjować pytania, wzniecić pożar duszy, którą może ugasić jedynie woda żywa – Jezus Chrystus spotkany w drugim człowieku, we wspólnocie, w Kościele.

Adam REGIEWICZ