Mariola Marczak

Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie

Studia Kulturoznawcze nr 2 (6), 149-170

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Mariola Marczak

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Wydział Humanistyczny, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie

Codzienne kontakty z polską kinematografią utwierdzają w przekonaniu, że chrześcijańskie źródła narodowej kultury nie cieszą się wielkim zainteresowaniem twórców, mimo iż w ostatnich latach powstała pewna liczba utworów, świadczących o niewielkiej tendencji wzrostowej w tym zakresie. Nie powstała w Polsce żadna adaptacja Ewangelii[1], ani o charakterze konfesyjnym, ani nawet w formie popkulturowej transformacji. Nieliczne są też filmy wykorzystujące potencjał figury Chrystusa[2], a nawet kulturowe, swobodne transpozycje[3].

Warto przypomnieć, że termin „figura Chrystusa" nie jest tożsamy z określeniem „postać Chrystusa" ani nie oznacza synonimu „figury Jezusa". Choć synonimicznie używa się często wyrażeń „postać Jezusa" oraz „postać Chrystusa", to implikują one nie w pełni pokrywające się pola semantyczne. O ile postać

[1] Zwrócił na to uwagę ks. M. Lis, w polskiej kinematografii znajdziemy tylko adaptacje *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, jedną autorstwa Andrzeja Wajdy (*Piłat i inni*, 1971), drugą – Macieja Wojtyszki (*Mistrz i Małgorzata* , 1990, serial TV). Zob. M. Lis, *Christophoros – Jesus in Polish Movies*, w: M. Lis (red.), *Cinematic Transformations of the Gospel*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, ss. 113-114.

[2] Zob. dwa wydania M. Lisa, *Figury Chrystusa w „Dekalogu" Krzysztofa Kieślowskiego*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007 i 2013; M. Marczak, *Edi, the Protagonist of Piotr Trzaskalski's film as a Christ Figure*, w: M. Lis (red.), *Cinematic Transformations...*, ss. 123-136.

[3] Do takich można zaliczyć filmy Andrzeja Kondratiuka *Skorpion, panna i łucznik*, Lecha Majewskiego *Młyn i Krzyż*, a także teatr TV *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* w reż. Krystyny Jandy (M. Lis, *Figury Chrystusa...*) Natomiast Agnieszka Morstin-Popławska w swojej antropologicznej analizie wykazała obecność chrześcijańskich źródeł w głębokich strukturach filmów, pokazując, w jaki sposób chrześcijańskie toposy funkcjonują poza religijnym kontekstem jako zinternalizowany składnik kultury (dokładniej: filmów jako tekstów kultury). Zob. A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Universitas, Kraków 2010.

Jezusa identyfikowana jest z Jezusem historycznym, z uwzględnieniem lub nie jego znaczenia religijnego, o tyle sformułowanie „postać Chrystusa" wyraźnie przywołuje ów religijny kontekst. „Figura Jezusa" nie jest jednak tym samym co „postać Jezusa", oznacza bowiem tego typu kreację postaci ekranowej, która, nawiązując mniej lub bardziej wyraźnie do historycznego Jezusa, może wprawdzie uwzględniać pewne jego aspekty istotne dla wyznawców (np. fakt, że jest wcielonym Bogiem, głosicielem Królestwa Bożego, obiecującym życie wieczne), ale może także pomijać inne, z perspektywy wiary bardziej ważkie aspekty, jak Zmartwychwstanie. Będzie to więc rodzaj transpozycji, transformacji lub transfiguracji obrazu osoby Jezusa, takiego, jakiego znamy z kart Ewangelii lub innych źródeł czy przekazów historycznych. Podobnie „figura Chrystusa" nie oznacza obrazu Chrystusa na filmowym ekranie, w jakiś sposób odmienionego w porównaniu z „oryginałem", lecz „postać Chrystusową", filmowego bohatera lub filmową bohaterkę (może być nawet zwierzę), którzy dzielą z Chrystusem (Jezusem wiary, Odkupicielem, Zbawcą, Bogiem wcielonym) pewne kluczowe elementy jego misji zbawczej, czyli to, co sprawiło, że jest „Chrystusem", czyli z greckiego – „odkupicielem" i „zbawcą", „wybawicielem". W ten właśnie sposób termin „figura Chrystusa" funkcjonuje w teologii filmu[4]. Różni autorzy stosują odmienne klasyfikacje, starając się opisać rozmaite podtypy filmowych postaci, w których rozpoznają ten typ konstrukcji semantycznej. Różne stanowiska i sposoby definiowania wydaje się godzić stwierdzenie Petera Malone'a, że konstytutywną cechą figury Chrystusa jest „znaczące, substancjalne podobieństwo do Jezusa"[5], co uszczegóławia on, wyjaśniając, że chodzi o to, aby postać ekranowa przypominała Jezusa w jego cechach istotnych, czyli jako Chrystusa – odkupiciela i zbawcę[6]. Obraz filmowy powinien zatem skupiać się nie tyle na cechach osobowościowych, ile na misji odkupieńczej, obejmującej nauczanie, śmierć i zmartwychwstanie oraz na Jego sile oddziaływania na innych, która sprawia, że w ludziach dokonują się istotne przemiany. Podobnie charakteryzuje postać Chrystusową Irena Sever: „Kinowi »zbawcy« powinni być bohaterami, którzy znacząco przypominają Jezusa w jego śmierci i zmartwychwstaniu, zmieniają życie innych oraz prowadzą ich ku życiu nowemu"[7]. Oznacza to, że nie tylko nie każdy bohater, który w jakimś aspekcie jest podobny do Jezusa, jakiego znamy z Ewangelii, może być uznany za „figurę Chrystusa", ale nawet nie każda postać,

[4] Ze światowej literatury przedmiotu szczegółowo zdaje sprawę I. Sever, *Cinematographic Christ Figures*, w: M. Lis (red.), *Cinematic Transformations...*, ss. 99-112; eadem, *La rappresentazione metaforica del Jesù Christo nel cinema. Le figure cristiche femminili*, Roma 2011; M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu"…*, ss. 36-46.

[5] P. Malone, *Movie Christ and Antichrists*, Crossroads, Nowy Jork 1990, s. 158; I. Sever, *Cinematographic Christ Figures*, s. 102; M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu"…*, s. 41.

[6] P. Malone, *Movie Christ and Antichrists*, ss. 37-65; I. Sever, *Cinematographic Christ Figures*, s. 102.

[7] I. Sever, *Cinematographic Christ Figures*, s. 103 (tłum. M.M.).

która cierpi i umiera, jest figurą odkupicielską[8]. Figura odkupicielska jest albo ofiarą grzechu i jego konsekwencji[9], albo jest „niewinną ofiarą, za której cierpienie jesteśmy odpowiedzialni i przez której cierpienie jesteśmy odkupieni"[10].

Zgodnie z etymologią słowa *apocryphos* (grec. tajemniczy, ukryty) – jak pisał Klemens Aleksandryjski – historie apokryficzne, „choć pożyteczne, nie są całkowicie zgodne z nauką chrześcijańską"[11]. Zatem o ile figura Chrystusa zawiera cechy istotne postaci lub misji zbawczej, o tyle Chrystusowa postać apokryficzna wręcz przeciwnie – może odznaczać się podobieństwem do Chrystusa jedynie co do pewnych, i to nie najistotniejszych z perspektywy wiary, cech. Chociaż w apokryfach zgodność z kanonem wiary nie jest najistotniejsza, a ponadto bywają one dość powszechnie kojarzone z obrazoburstwem, herezją lub nawet bluźnierstwem[12], i tym istotnie niejednokrotnie są, to zarówno w przeszłości, jak i obecnie wyrastają one z ducha wiary. Jak pisze Tadeusz Haneit: „Apokryfy są wyrazem swojej epoki, zawierają niejednokrotnie głębokie prawdy religijne, zaczerpnięte z nauki objawionej"[13]. Tego rodzaju wykładnię zastosowali w interpretacji postaci-figur Chrystusa w *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego polemizujący ze sobą badacze: Mirosław Przylipiak i Marek Lis, podkreślając, że elementem łączącym bohatera z Chrystusem jest jakiś rodzaj ofiary, mimo że niekiedy ofiara ta nie była nawet podejmowana świadomie[14].

---

[8] Ibidem, s. 102. Warto zwrócić uwagę, że istnieją jeszcze inne klasyfikacje, w zależności od tego, jaki aspekt „podobieństwa" do pierwowzoru w filmowej postaci dominuje. Odróżnia się figury Chrystusa od figur Jezusa, a te od naśladowania Chrystusa, figury mesjańskie i transfiguracje Jezusa Chrystusa, a w obrębie tych kategorii wyróżnia się jeszcze podtypy. Zob. I. Sever, *La rappresentazione metaforica del Jesù Christo nel cinema*, w: eadem, *La rappresentazione metaforica...*, s. 17.

[9] Ibidem, s. 102

[10] C. Burns, *Mystic River: A Parable of Christianity's Dark Side*, „Journal of Religion and Film" 1(8)/2004, s. 3, cyt. za: I. Sever, *La rappresentazione metaforica...*, s. 102.

[11] T. Haneit, *Apokryf*, hasło, w: Z. Pawlak (red.), *Katolicyzm A-Z*, Diecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 14.

[12] Pisząc o obrazoburstwie, nie mam na myśli ikonoklazmu jako nurtu historycznie określonego, lecz zjawisko kreowania obrazów (i szerzej: przedstawień), których znaczenie jest niezgodne z przekazem religii, z której określone motywy ikoniczne zostały zaczerpnięte, zwłaszcza gdy przedstawienia te zostały stworzone z taką właśnie intencją. Herezję rozumiem jako „błędne ujęcie wiary, którego istota polega na tym, że jedna prawda (albo więcej prawd) zostaje wyrwana z organicznego kontekstu całości i w swojej izolacji fałszywie zrozumiana albo też na negacji jakiegoś dogmatu". Zob. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, słowo wstępne A. Skowronek, PAX, Warszawa 1996, s. 166. Natomiast bluźnierstwo oznacza świadome wystąpienie przeciw Bogu z intencją uwłaczenia Jego Świętości.

[13] T. Haneit, *Apokryf*, s. 14.

[14] Np. w *Dekalogu 8* to późniejsza profesor etyki składa ofiarę z nieznanej żydowskiej dziewczynki w imię, jej zdaniem, wyższych wartości, byłaby to więc raczej ofiara starotestamentowa, na wzór ofiary z Izaaka, nie zaś Chrystusowa, z samego siebie. Por. M. Przylipiak, *Problem ofiary w Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego*, „Studia Filmoznawcze" 25/2004, s. 51,

Zwraca uwagę wpływ apokryfów na sztukę, zwłaszcza literaturę i malarstwo[15], nic więc dziwnego, że opowieści apokryficzne czy postacie apokryficzne pojawiają się też w filmie, gdzie szczególnie uprzywilejowanym (ilościowo i jakościowo) typem przedstawienia odwołującego się do rzeczywistości transcendentnej jest „figura Chrystusa". Odstępstwo od historycznej i teologicznej wiedzy o pierwowzorze oraz od Chrystusowego przesłania, jak również misji zbawczej traktowane jest na ogół jako osłabienie siły oddziaływania tej formy znaczeniowej. W wymiarze teologicznym figura Chrystusa niezgodna z przekazem biblijnym i nauczaniem Kościoła jest mniej wartościowa, gdyż przestaje być nośnikiem treści religijnych lub jest nim w mniejszym stopniu. Może nawet być sprzeczna z misją Chrystusa i nauczaniem Kościoła, stając się tym samym rodzajem audiowizualnego „apokryfu". W konsekwencji przejmuje jego funkcje (niektóre lub jedną z nich) w całym ich zakresie – od przekazywania „głębokich prawd religijnych, zaczerpniętych z nauki objawionej"[16] po demaskatorstwo, obrazoburstwo, herezje z jednej strony oraz baśniowe narracje popkulturowe – z drugiej. W każdym razie, podobnie jak starożytne apokryfy, także współczesne apokryficzne figury Chrystusa oraz inne formy filmowej twórczości apokryficznej odzwierciedlają w dużej mierze religijność swoich czasów. Charakterystyczne jest przy tym to, że – w przeciwieństwie do kina światowego – postaci figur Chrystusa, nawet tych apokryficznych, nie ma w kinie polskim zbyt wiele.

Istotny jest w filmowych apokryficznych postaciach „Chrystusopodobnych" element wspólny z genezą wczesnochrześcijańskich apokryfów. Chodzi o wypełnianie luk faktograficznych[17], uzupełnianie wiedzy o Jezusie o wydarzenia i sytuacje, które nie zostały opisane w tekstach kanonicznych (choć mogą być znane z innych tekstów) lub w ogóle nie zostały potwierdzone w pisanych źródłach, a np. funkcjonują w tradycji ustnej albo też są całkowicie zmyślone. Wszystkie one zaspokajają ciekawość widzów co do tego, co chcieliby wiedzieć o Jezusie, a czego wiedzieć nie mogą. Apokryficzne wizje Jezusa Chrystusa stają się „wyobrażeniem Chrystusa, który byłby projekcją ich [odbiorców – M.M.] pragnień"[18]. Aspekt ten jest szczególnie istotny w przypadku sztuki wizualnej, jaką jest kino, sztuki zdominowanej przez obraz (to, co pokazane) i widzenie (to,

przyp. 12. M. Lis polemizuje z M. Przylipiakiem, rozszerzając analogię poza kwestię samej ofiary. Zob. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu"...*, ss. 110-114.

[15] M. Starowieyski, *Wstęp*, w: M. Starowieyski (red.), *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I: *Ewangelie apokryficzne*, cz. I: *Opowiadania o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzcicielu*, WAM, Kraków 2003, ss. 19-70, zwłaszcza ss. 19-53.

[16] T. Haneit, *Apokryf*.

[17] A.R. Michalak, *Kino i apokryfy*, w: S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki (red.), *Sacrum w kinie. Dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 262.

[18] A. Draguła, *Teologia wizualna. Uwagi metodologiczne*, w: K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki i in. (red.), *Wierzyć i widzieć*, Wyd. Diecezjalne w Sandomierzu, Sandomierz 2013, s. 16.

co zobaczone). Perspektywa zbieżna, charakterystyczna dla europejskich sztuk przedstawiających od czasów Renesansu do przełomu modernistycznego, odzwierciedla subiektywizm patrzącego i jest zarazem adekwatna do tego typu poznania podmiotowego, którego głównym „kanałem" komunikacyjnym jest zmysł wzroku. Współczesna kultura w znacznej części[19] dostępna jest za sprawą widzenia, więc jej uczestnik (bo nie tylko odbiorca) pozostaje podmiotem postrzegającym, stającym w centrum świata, który ogarnia wzrokiem. Zawłaszcza niejako widziany świat, bierze go w swoje posiadanie. Teologia zaś interpretuje widzenie jako pożądanie tego, na co się patrzy, zgodnie z archetypem grzechu pierworodnego Ewy, która „spostrzegła, że drzewo to ma owoce dobre do jedzenia, że jest ono rozkoszą dla oczu"[20] [podkr. M.M.]. Grzech pierworodny był więc grzechem spowodowanym przez przedłożenie zmysłu wzroku ponad słuch, ponad to, co zostało powiedziane przez Boga i usłyszane przez człowieka („Z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz"[21]). Andrzej Draguła, przedstawiając metodologiczne podstawy teologii widzenia, interpretuje znany fragment Księgi Rodzaju w tym właśnie duchu: „człowiek przedkłada to, co widzi, ponad to, co powiedział mu Bóg […]. Aktem tym pierwsi ludzie wyrzekają się zaufania do słowa, aby stać się uczestnikami widzenia, a więc poznania adekwatnego do ich pożądań i w pewnym sensie skupionego na tym, co spektakularne"[22].

Inną formą wykorzystania figury Chrystusa jest stosowanie modelu paraboli – ewangelicznej przypowieści, której autorem był Jezus. Celom ewangelizacyjnym (niesieniu Dobrej Nowiny o Królestwie Bożym) służyły jej cechy gatunkowe i stylistyczne. Najważniejszą była prosta narracja, dla lepszego zrozumienia przez słuchaczy posługująca się konkretem, której elementem konstytutywnym było podwójne znaczenie[23]. Istotna była też nieskomplikowana historia osadzona w znanych realiach (niejednokrotnie tak zwięzła, że stanowiła zaledwie prezentację sytuacji – „obrazu"), która stawała się opowieścią o rzeczywistości nie z tego świata, o Domu Ojca, który posłał Tego, który o Nim opowiada. Obraz rozbudowywany do narracji o dwóch płaszczyznach znaczeniowych (realistycznej i symbolicznej) miał na celu przybliżenie pewnych zasad funkcjonowania zupeł-

A. Draguła odnosi owo stwierdzenie do uczniów Chrystusa w drodze do Emaus, ale doskonale pasuje ono do odbiorcy apokryfów, bez względu na formę, jaką ów apokryf przyjmuje.

[19] Warto zwrócić uwagę, że nawet muzyka we współczesnej kulturze, zwłaszcza popularnej, odbierana jest poprzez zmysł wzroku; stąd wzięła się popularność teledysków, telewizyjnych rejestracji koncertów, jak również ogromne zainteresowanie muzyką filmową.

[20] Rdz 3,6. Zob. interpretację A. Draguły, *Teologia wizualna...*, s. 16.

[21] Rdz 2,17.

[22] Ks. A. Draguła, *Teologia wizualna...*, s. 16. Autor dodaje: „Ostatecznie jednak widzenie prowadzi ich do grzechu".

[23] Istotna jest Ricoeurowska interpretacja paraboli jako rozbudowanego symbolu. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff, K. Rosner, PIW, Warszawa 1989.

nie innego, bo transcendentnego „świata", Królestwa Bożego. Podobna jest teologiczna geneza wszystkich Ewangelii. Uczniowie Jezusa oraz ich następcy nie zapisywali życiorysu Jezusa, a w ewangelicznych opisach nie oddziela się biografii od nauczania Jezusa, tylko przedstawia „dzieje Jezusa Chrystusa" jako zbiór faktów (wydarzeń z życia i słów Mistrza) teologicznie znaczących. Ewangeliści opowiadają o wydarzeniach, sytuacjach z życia Jezusa w ten sam sposób, w jaki On prezentował swoje przypowieści – jako narracje mające zawsze głębszy sens i znaczące dla chrześcijaństwa jako religii zbudowanej wokół zmartwychwstania, będącego kulminacją zbawczej Misji Chrystusa. Pierwszy epilog Ewangelii św. Jana brzmi: „I wiele innych znaków, których nie zapisano w tej książce, uczynił Jezus […]. Te zaś zapisano, abyście wierzyli, że Jezus jest Mesjaszem, Synem Bożym"[24] [podkr. M.M.]. Ewangeliści wskazują więc wyraźnie na cel opowieści, choć w kontekście apokryfów istotna jest supozycja dotycząca innych wydarzeń, które miały miejsce, ale ich nie zapisano, ponieważ uznano je za mniej znaczące lub nieznaczące dla propagowania Chrystusowego przesłania. Wydarzenia utrwalone w piśmie uznano zatem za najbardziej znaczące ze względu na ich siłę przekonywania i oddziaływania. Ewangelista wyraża bowiem nadzieję, że będą najlepiej służyły pozyskiwaniu nowych wyznawców, a więc i rozprzestrzenianiu się Dobrej Nowiny. Wydarzenia, które znalazły się w Ewangeliach, zapisano zatem z powodu ich szczególnego znaczenia, utrwalono je, żeby przetrwały i nie zostały zapomniane. Uznano ich głęboki (czasem ukryty) sens za istotny ze względu na rzeczywistość wiary, podczas gdy te „inne", nieopisane, na wiarę mogą nie mieć wpływu lub mogą być ewangelicznie (z perspektywy rozpowszechniania wiary ściśle związanej z nauką Chrystusa) nieistotne. Ewangeliści nie negują ich autentyzmu, a jedynie funkcję kerygmatyczną. W konsekwencji jednak to, co zostało utrwalone, zyskało na znaczeniu, natomiast fakty nieutrwalone w piśmie i niepotwierdzone przez rosnący autorytet wspólnoty wyznawców (Kościoła) zacierały się, wzbudzając coraz większą ciekawość i równocześnie inspirując autorów apokryfów do tworzenia własnej wersji przeszłych zdarzeń. Tworzono więc opowieści, w których fakty istotne dla chrześcijan, rozmaicie przekształcane, mieszały się z innymi wiadomościami, pochodzącymi z nie zawsze potwierdzonych źródeł, a przede wszystkim z fantazją oraz inwencją twórczą autorów, jak również ich rozmaitymi motywacjami.

Apokryf zatem zawiera to, czego nie zapisano, więc jest niedokładnie znane lub, z definicji, nie ma znaczenia (albo ma mniejsze znaczenie, czyli jest nieistotne) ze względu na rzeczywistość wiary, ale może przywoływać z tego powodu niedokładny, migawkowy obraz Jezusa. Przekazy apokryficzne dostarczają „ułamków", które mogą Go przypominać. Jednak ze względu na to, iż nie są to te zasadnicze fragmenty mozaiki (nie te, które „zapisano, abyście uwierzyli…"),

[24] J 20,30-31, cyt. za: Biblia Tysiąclecia.

możemy w nich nie rozpoznać Jezusa Chrystusa. W każdym razie nie rozpoznamy w ten sposób, w jaki rozpoznali Go uczniowie w drodze do Emaus[25], jako Zbawcę-Odkupiciela, ukochanego Mistrza, którego obecność sprawia, że „serce pała". Filmowe opowieści wykorzystujące apokryficzne figury Chrystusa nie pokazują „Jezusa wyjaśniającego pisma" ani tego, do którego „pała serce" człowieka wiary. Mogą jednak tworzyć efekt ułamkowego lub migawkowego podobieństwa do Jezusa Chrystusa, czasem w cechach istotnych, ale częściej w mniej istotnych, przypisywanych mu przez tradycję lub przez źródła historycznie wiarygodne, niektóre przyswojone przez kulturę, ale nie włączone do kanonu, dlatego, że nie są niezbędne do tego „abyście uwierzyli". Współczesne apokryfy, niezależnie od formy przekazu, wydają się być opowiadane nie tyle ze względu na wiarę, nie tyle żeby do Boga prowadzić, ile raczej, by zaspokoić ciekawość, podziałać na zmysły (głównie zmysł wzroku) albo ukształtować portret Jezusa lub opowieść o Jezusie zgodnie z wyobrażeniami autora czy z jego pragnieniami. Reżyser pokazuje postać „Chrystusopodobną" tak, jak chciałby widzieć Jezusa Chrystusa. Na ekranie pojawia się ktoś, kto jest taki, jaki Jezus „powinien być" zgodnie z wyobrażeniami autora, które na ogół odzwierciedlają dominujący system wartości danego czasu i środowiska, w którym film, będący opowieścią apokryficzną[26], powstawał.

Przykładów postaci, które zostały ukształtowane w ten sposób, aby przypominać Chrystusa „w jego cechach istotnych", w polskim kinie nie znajdziemy zbyt wiele. Niewiele jest też transformacji, owocujących obrazami znacznie i znacząco odmiennymi od pierwowzoru. Wydawać by się mogło, że niewielka częstotliwość posługiwania się motywem tak istotnym, jak postać Jezusa świadczy o zaniku znaczenia ikonografii chrześcijańskiej. Jednak tych kilka przykładów figur Chrystusa oraz apokryficznych figur Chrystusa, które zostaną poniżej opisane, świadczy o funkcjonalności tego motywu oraz żywotności chrześcijańskiej topiki jako źródła inspiracji dla polskich filmowców, a więc także jako żywego elementu współczesnej kultury. Dzieje się tak pomimo stosunkowo nielicznej reprezentacji; istotniejszy jest moim zdaniem stopień zintegrowania tej formy symbolicznej ze współczesnym przekazem oraz różnorodny sposób wykorzystania apokryficznych figur Chrystusa przez filmowców, co stało się podstawą doboru materiału do analizy.

Edi (2002) Piotra Trzaskalskiego jest rzadkim w polskiej kinematografii wyjątkiem, gdyż tytułowa postać jest figurą Chrystusa w pełnym tego słowa znaczeniu. W historii zbieracza złomu odnajdujemy zarówno podobieństwa cha-

[25] A. Draguła interpretuje odkrywczo ów fragment, zwracając uwagę, że nie chodzi w nim o fizyczne rozpoznanie, tylko o rodzaj duchowego utożsamienia („Czyż serce nie pałało, gdy wyjaśniał nam pisma?"), o „otwarcie serca", dyspozycję duszy, by rozpoznać, czyli zobaczyć to, co i tak jest, by dostrzec w Jezusie-człowieku Chrystusa-Zbawcę i Odkupiciela.

[26] Historią o pewnych cechach apokryfu, filmem z apokryficzną figurą Chrystusa.

rakterologiczne, jak i analogie do misji zbawczej Jezusa Chrystusa, zarówno w świadomie podejmowanej ofierze motywowanej miłością (w tym miłością nieprzyjaciół), w zgodzie na niezawinione cierpienie, jak i w symbolicznym powrocie do życia. Przede wszystkim zaś w przemianie tych, za których „umarł", gdy jeszcze byli grzesznikami[27].

Najbardziej oczywistym przykładem filmowego apokryfu jest przedostatnia, jak dotąd, część cyklu Marka Koterskiego, poświęconego dziejom Adasia Miauczyńskiego. *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006) to realizacja dość kontrowersyjna ze względu na ikoniczne i narracyjne nawiązania, a nawet bezpośrednie analogie między Jezusem podczas Drogi Krzyżowej a Adasiem-alkoholikiem i jego synem narkomanem, którzy cierpią z powodu nałogów. Gdyby przyjąć tego typu interpretację filmu, mielibyśmy w przypadku tego utworu do czynienia z apokryfem bluźnierczym, którego przesłanie można by zredukować do jednego z dwóch alternatywnych stwierdzeń: „Jezus w drodze na Golgotę był jak Adaś i Sylwek Miauczyńscy" lub „Adaś i Sylwek są jak Jezus idący na Golgotę", co mogłoby być uzupełnione zdaniem „więc go naśladują". Oznaczałoby to, że są „tacy jak On". W istocie w filmie zostały zawarte bezpośrednie religijne „znaczniki", które każą skłaniać się raczej ku interpretacji teologicznej, całkowicie prawomyślnej, w duchu nauczania Kościoła katolickiego. Są nimi wielokrotne rozważania dotyczące niektórych stacji Drogi Krzyżowej wygłaszane przez bohaterów przed stosownymi obrazami w kościele. Sceny te wyraźnie przerywają tok narracyjny, nawet wówczas gdy ów fakt jest uzasadniony fabularnie, jak np. w scenie, w której reżyser podejmuje grę z widzem, najpierw dając do zrozumienia (za sprawą kadrowania i bliskiego planu), że słowa dotyczące Męki Chrystusa są kierowane bezpośrednio do widza, potem zaś, za sprawą przejścia syntetycznego, pokazując, że były to objaśnienia Adasia-wykładowcy, wygłaszane do studentów kulturoznawstwa podczas zajęć w plenerze. Częściej jednak stanowią komentarz jedynie pozadiegetyczny, a zawsze służą oderwaniu świadomości odbiorcy od zaangażowania w tok fabularny i są zwrotem bezpośrednio ku niemu, co podkreśla sposób kadrowania oraz spojrzenie aktora wprost do kamery. Innego typu sygnałem, że nie należy wiązać filmu z obrazoburstwem, są ujęcia, w których ukrzyżowany Chrystus otrzymuje twarz nie Adasia ani Sylwka, ale osób, które oni ranią w następstwie swych uzależnień – twarze żony, syna, matki.

Wreszcie o braku intencji bluźnierczych świadczy ostatnia symboliczna sekwencja na plaży, gdy Adaś i Sylwek decydują się za sprawą łączącej ich miłości walczyć z własnymi nałogami i wspólnie niosą realny, ciężki krzyż. Symboliczne sceny z krzyżem przeplatają się stale z realistycznymi, współczesnymi, w których ojciec i syn, alkoholik i narkoman, rozmawiając ze sobą, podejmują decyzję o ze-

[27] Szczegółowa analiza filmu pod tym kątem: M. Marczak, *Edi, the Protagonist...*

rwaniu z nałogiem i wspierają się w nadziei, że tym razem im się uda. Wówczas ojciec spogląda w niebo, mówiąc: „przecież jest jakaś wyższa siła…" – wyraźnie wskazując na transcendentne wsparcie, za sprawą którego możliwe staje się to, co dla człowieka, którego siły są wątłe z powodu choroby i uzależnienia, jest niemożliwe. Znakiem stałego transcendentnego wsparcia – Bożej Opatrzności czuwającej nad Adasiem – jest także postać Anioła Straża, na poły fantastyczna, na poły groteskowa w zewnętrznej formie, ale traktowana serio ze względu na pełnione wobec bohatera funkcje opiekuńcze. Już charakter transformacji znanego związku frazeologicznego „Anioł Stróż" na „Anioł Straż", świadczy o tym dychotomicznym przemieszaniu. Frazeologizm ten zawiera zarówno element transcendentny (Anioł, osoba duchowa, czysta, szlachetna, potężna, stojąca po stronie absolutnego Dobra, ale też służąca człowiekowi w jego drodze ku dobru), jak i ziemski (element służebności). To groteskowe połączenie powagi z humorem, wzniosłości ze swojskością, transcendencji z konkretem, a nawet banałem codzienności tworzy efekt ironii. Zabieg ten zdaje się mieć na celu ukrycie zażenowania własną „wiarą naiwną" reżysera.

Groteskowo wyglądająca postać w pomarańczowym hełmie i kamizelce robót drogowych, ze skrzydłami widocznie „doczepionymi", wykonująca zadania różnych służb, symbolizuje wiarę w jakąś realną obecność Bożej Opatrzności, która w sposób racjonalny, za pomocą konkretnych „narzędzi", czuwa nad ludźmi. Dlatego można ufać, że jeżeli zrodziło się w człowieku dobre postanowienie, to połączone siły transcendentne i doczesne będą go wspierać, by dokonał niemożliwego. Komentarz wygłoszony przez Anioła Straża wprost do kamery, dotyczący sukcesów Adasia i Sylwka w walce z nałogiem, komentarz, który przenosi historię fikcyjną w obszar realności i wiąże inspirację fabularną z biografią reżysera, potwierdza poważny status tej postaci, mimo jej groteskowego sztafażu. Podobnie poważny charakter ma groteskowo ukształtowana w filmie postać diabła[28].

We *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* poszczególne etapy upadku Adasia Miauczyńskiego-alkoholika, a w następstwie jego syna Sylwka, są zestawiane z (albo nawet ukazywane jako) poszczególne etapy – stacje Drogi Krzyżowej. Owo wrażenie analogii jest zaplanowane i wzmaga je wspomniane zestawienie z kościelnymi obrazami poszczególnych stacji i komentarzami wygłaszanymi przez bohatera. Nie oznacza to jednak zrównania w wartości czy jakości ani tym bardziej co do funkcji Męki Jezusa i cierpień uzależnionego. Wycierający twarz Adasia z wymiocin to nie Weronika przynosząca ulgę Chrystusowi, Adaś tarzający się po podłodze to nie Chrystus upadający pod krzyżem, Adaś duszący swoją matkę to nie Jezus spotykający Maryję w drodze na Golgotę, wreszcie Adaś wyjący

[28] Groteska jest konwencją często stosowaną w przypadku przedstawień Szatana w sztuce i kulturze, zwłaszcza ludowej i popularnej.

w delirium w izbie wytrzeźwień to nie Jezus przybijany do krzyża, a pobity na wysypisku śmieci to nie Jezus włócznią przebity. Jednym słowem, Adaś nie jest Jezusem, który cierpi za grzeszników, wypełniając w ten sposób swą zbawczą misję. Adaś jest tym grzesznikiem, za którego Chrystus cierpiał, biorąc na siebie wszystkie ciężary ludzkiej egzystencji, każdy rodzaj grzechu. Specyficzny obraz Drogi Krzyżowej autorstwa Marka Koterskiego jest rodzajem audiowizualnego nawiązania do Gorzkich żalów[29], zwłaszcza do *Lamentu duszy nad cierpiącym Jezusem*, w którym grzeszny człowiek przywołuje naturalistyczne obrazy Męki Pańskiej, by wzbudzić w sobie odpowiedzialność za Chrystusową pasję, a jednocześnie zobaczyć w niej drogę ratunku dla siebie. W nabożeństwie Gorzkich żalów chodzi właśnie o to, by pokazać w Krzyżu Chrystusa szansę na pokonanie grzechu i jednocześnie przypomnieć, że duchowy wysiłek człowieka jest jedynym możliwym zadośćuczynieniem, bo tylko nawrócenie grzesznika sprawia, że ofiara Odkupiciela nie idzie na marne.

Teologiczny sens Gorzkich żalów wyraża się w wyznaniu: „Moje grzechy Cię ukrzyżowały". Wchodzący w rolę Jezusa Adaś cierpi z powodu własnych grzechów, z powodu nałogu, przez który zadaje cierpienie innym, ale największe sobie samemu, ponieważ alkohol czyni spustoszenie w jego duszy. Sylwek, towarzysząc ojcu na dnie upadku, mówi: „Zrozumiałem, że nie możesz przestać, bo ty już jesteś kimś innym". Jest to w pełni „prawomyślna" teologiczna interpretacja grzechu – człowiek grzesząc niszczy własną duszę i traci wolność, już „jest kimś innym", ponieważ nie jest w stanie dokonywać wolnych wyborów. Wpada w błędne koło – nie może wybierać, bo jest zniewolony, żeby się wyzwolić i odzyskać wolność, musi podjąć decyzję – dokonać wolnego wyboru. Dlatego też potrzebne jest mu transcendentne wsparcie w walce z nałogiem, co w narracji tego filmu zostało pokazane przez powiązanie ikoniczne symboliki Drogi Krzyżowej z historią alkoholika walczącego z nałogiem.

Adaś i Sylwek Miauczyńscy są więc pozornymi figurami Chrystusa, ponieważ utożsamienie się z Chrystusem w warstwie wizualnej ukazuje jedynie teologiczno-psychologiczny mechanizm wsparcia się grzesznika na cierpiącym Jezusie, by wytrwać w walce z grzechem, by uwierzyć, że zawsze można się podnieść i że istnieje nadzieja zmartwychwstania dla grzesznika będącego na dnie upadku. Symboliczna śmierć Adasia na śmietniku jest zobrazowaniem ludzkiej kondycji upokorzonej przez grzech, który został dobrowolnie przyjęty i rozwinięty w człowieku i przez człowieka. Grzech, którego spektakularną reprezentacją jest nałóg alkoholowy, stał się powodem upodlenia i przemiany inteligentnego,

[29] Nabożeństwa wielkopostnego, będącego rozważaniem Męki Pańskiej z perspektywy grzesznika, za którego ta ofiara została złożona: „Przypatrz się duszo, jak Cię Bóg miłuje/Jako dla ciebie sobie nie folguje/Przecież go bardziej niż katowska dręczy/złość twoja męczy./[…] Za moje złości grzbiet srodze biczują,/Pójdźmyż grzesznicy oto nam gotują/Ze krwi Jezusa dla serca ochłody/– Zdrój żywej wody".

wrażliwego człowieka w odrażającą, odpychającą fizycznie i duchowo figurę. Sympatia, którą widz żywi do bohatera, jest odzwierciedleniem chrześcijańskiej miłości dla duszy, pozostającej elementem łączącym człowieka na dnie upadku z Bogiem, na którego obraz został stworzony. Z tego powodu Adaś wychodzi ze śmietniska, na którym został „włócznią przebity" przez kumpli-zbieraczy i wraca do życia – zmartwychwstaje dla miłości (do syna) i dzięki tej miłości. Znakiem i duszy (infratranscendencji), i Boga jest blask słońca na twarzy Adasia, który wypowiedział właśnie słowa o nadziei pokładanej w wyższej sile i z powagą spogląda w niebo. Chrystus umarł, aby człowiek, taki jak Adaś Miauczyński, powalony, sponiewierany przez grzech, mógł zmartwychwstać, odrodzić się ze śmierci grzechu do życia w łasce, czyli w świetle, które płynie z nieba. Na pozór bluźnierczy apokryf jest pełnym wykładem katolickiej antropologii.

Dziecięcą figurą Chrystusa jest z kolei bohater *Wszystko będzie dobrze* Tomasza Wiszniewskiego – Paweł, dwunastolatek z biednej wsi na Pomorzu, który postanawia nie pójść, lecz pobiec w pielgrzymce do Częstochowy, by uprosić Matkę Bożą o zdrowie dla umierającej na raka matki. Z Chrystusem łączy go zarówno ogromny wysiłek podejmowany w ofierze przebłagalnej, jak i przemiana, jakiej dokonuje w towarzyszącym mu nauczycielu-alkoholiku, Andrzeju.

Znaczące są imiona bohaterów – jeden z synów chorej matki nosi imię Piotr, drugi, biegnący do Częstochowy pielgrzym – Paweł[30]. Ten ostatni łączy w sobie cechy Pawła Apostoła, który rozprzestrzenił chrześcijaństwo wśród pogan, oraz Chrystusa, którego w pewnym aspekcie jest figurą. Nauczyciel wychowania fizycznego, Andrzej, na którego życie Paweł wyraźnie wpływa, chrześcijaństwo traktuje zaś jako rodzaj folkloru. To postrzeganie zmienia się pod wpływem kolejnych dramatycznych wydarzeń.

Postać Pawła może być traktowana jako figura Chrystusa ze względu na wpływ, jaki wywiera na swoje otoczenie – oprócz Andrzeja, który stopniowo wychodzi z nałogu, także na swoją matkę, która w następstwie jego postanowienia łagodnieje i zaczyna znosić chorobę ze spokojem oraz dostrzegać wyjątkowość syna.

[30] Święty Paweł – o czym kilkakrotnie się przypomina – często używał metafory biegu i zawodów sportowych w odniesieniu do swojego życia, które przecież spędził w drodze, pielgrzymując do różnych odległych miejsc w Bożych sprawach. To także największy sceptyk, który przeszedł największą w dziejach chrześcijaństwa konwersję, a także autor najbogatszego w treść i najbardziej znanego tekstu o miłości. Andrzej zaś to pierwszy Apostoł i brat św. Piotra. Jeżeli potraktujemy Pawełka jako figurę Chrystusa, to Andrzeja możemy uznać za kogoś w rodzaju jego „ucznia", który z trudem wprawdzie i z oporami, ale „słucha jego głosu", „jest mu posłuszny" w tym, co sprowadza go na dobrą drogę, czyli w końcu postępuje tak, jak Paweł chce, żeby postępował. Apostoł Andrzej był tym, który od początku szukał właściwej drogi, szukał głosu, który go poprowadzi w życiu. Wcześniej był uczniem św. Jana Chrzciciela i dopiero po chrzcie w Jordanie Jan niejako „przekazał go" Jezusowi jako temu, na którego wspólnie czekali. Paweł natomiast, jako nawrócony Szaweł, w sposób niezwykle wiarygodny przekazywał naukę podobnym do siebie gwałtownikom, którzy niejedno mieli na sumieniu.

W filmie obecne są także takie analogie między Pawłem a Chrystusem, które mają charakter symboliczno-ikoniczny. Podobnie jak w przypadku filmu Koterskiego, chodzi o nawiązania do Drogi Krzyżowej, choć są tu one o wiele bardziej dyskretne, raczej sugerowane niż pokazywane. Droga do Częstochowy jest drogą „na górę" w sensie dosłownym i metaforycznym, gdyż łączy ludzki los z Bożym planem zbawienia. Pięty chłopca krwawią, podobnie jak przebite gwoździami nogi Chrystusa. Paweł wierzy, że matka zmartwychwstanie o godzinie trzeciej, tej, o której Jezus skonał. Kiedy cud się nie zdarza, przeżywa chwilę zwątpienia – ucieka z miejsca pogrzebu matki, jakby krzyczał: „Czemu mnie opuściłaś?" (Jezus wołał: „Czemuś mnie opuścił?"). Następnie symbolicznie umiera – biegnie przez las z zamkniętymi oczami, aż uderza o drzewo[31] i traci przytomność, po czym w narracji następuje znacząca elipsa. Gdy widzimy chłopca po przerwie w filmowej opowieści, jest on uczestnikiem niejako innego typu opowiadania – tamta opowieść o pielgrzymce do Częstochowy jest skończona. Dobiegł, ale nic się nie zmieniło. Jest jak po zmartwychwstaniu Jezusa, kiedy Nauczyciela-Mistrza przybito do krzyża, a uczniowie w drodze do Emaus wyrażają swoje rozczarowanie: „A myśmy się spodziewali…"[32], zapominając o zapowiedzi zmartwychwstania. Paweł znów wydaje się być zwykłym, zaniedbanym wiejskim chłopcem, już w codziennym, niechlujnym, biednym ubraniu, bez odświętnego garnituru, znów ciągną z bratem drewniany wózek, którym wożą złom. Jest to jakby prolog finałowej sekwencji, której właściwy początek ma miejsce pod kapliczką Matki Bożej, gdzie znajdują pijanego Andrzeja, któremu udzielają pomocy, jak miłosierny Samarytanin, i biorą go do domu. Dalszy ciąg tej sekwencji, a zwłaszcza ostatnia scena, pokazuje, że zmiany jednak nastąpiły, że Paweł uprosił zmartwychwstanie, tylko nie matki, lecz ojca.

Andrzej, jak wspomniano, pod wpływem chłopca podejmuje walkę z nałogiem, początkowo tylko ogranicza picie podczas jazdy samochodem, potem już całkowicie rezygnuje z alkoholu. Jednocześnie widać fizyczne efekty odtrucia, chłopiec doświadczony alkoholizmem zmarłego ojca daje konkretne rady, jak zmniejszyć dolegliwości wynikające z głodu alkoholowego. W relacji nauczyciel – uczeń widać początkowo odwrócenie ról – Andrzej co prawda jest trenerem młodego biegacza, mierzy jego czas, pilnuje, by przebiegł odpowiedni dystans i dobrze się odżywiał, ale to Paweł pełni wobec Andrzeja funkcję nauczyciela-wychowawcy. W końcu jednak pod wpływem chłopca Andrzej, stop-

[31] Warto zauważyć, że w teologii używa się określenia „drzewo krzyża", nie „drewno". Z kolei w literaturze naszego kręgu kulturowego las, co najmniej od czasów Dantego, symbolizuje grzeszną ludzką naturę albo wręcz dosłownie: ludzkie grzechy. Paweł upada „jak martwy", uderzając o drzewo, niczym człowiek, który przez grzech zostaje powalony i zatrzymany w biegu życia ku łasce i niebiańskiej ojczyźnie. Podobnie Chrystus umarł z powodu i ze względu na ludzkie grzechy.

[32] Łk 24, 21.

niowo trzeźwiejąc, przyjmuje na siebie funkcje właściwe dla relacji dorosły – dziecko czy wychowawca – uczeń.

W końcowej części filmowej opowieści, po śmierci matki, jeszcze wyraziściej splatają się losy wuefisty i Pawła. Nauczyciel z chwilą, gdy dowiaduje się, że jego uczeń został osierocony, poważnieje, odczuwając ciężar ciosu, który spotyka Pawła. Nadal w jego zachowaniu wobec wychowanka brak jest sentymentalizmu, mówi mu o śmierci matki wprost, nie próbując pocieszać, jednocześnie jednak wyzbywa się cechującej go dotąd szorstkości. Na pogrzebie zachowuje powagę i trzeźwość, stara się nawet być delikatny. Dopiero po ucieczce Pawła z pogrzebu upija się w dawnym stylu do nieprzytomności, ale – zapewne w formie buntu wobec Matki Bożej, która nie wysłuchała nawet tak wyjątkowo ofiarnej prośby – pod jej kapliczką.

W finale Paweł wraz ze swoim upośledzonym umysłowo bratem oferują Andrzejowi coś, co jest w stanie go w pełni odrodzić – przyjęcie odpowiedzialności za chłopców, a tym samym funkcji i obowiązków przybranego ojca. Logika narracji pokazuje, że będzie to rodzaj adopcji wzajemnej, na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Nauczyciel może objąć ich prawną i realną opieką, chronić przed światem, chłopcy zaś mogą go wesprzeć w codziennych upadkach, podtrzymać w walce z nałogiem, stając się jego rodziną, za którą musi stać się odpowiedzialny. W Andrzeju, który teraz mieszka z chłopcami, zmartwychwstaje ich zapity na śmierć ojciec, który nie zdołał zerwać z nałogiem i do końca był dla całej rodziny źródłem cierpienia. O tym, że to swoiste „zmartwychwstanie" ojca nastąpiło za sprawą transcendentnej siły, świadczy spojrzenie Andrzeja skierowane w niebo w zakończeniu filmu i promienie słońca na jego twarzy, które są znakiem nadziei o transcendentnej proweniencji, nadziei, że już teraz „wszystko będzie dobrze".

Interwencja sił nadprzyrodzonych nie ratuje matki Pawła, jego radykalnie religijna postawa jednak ratuje kogoś innego, kto bardziej potrzebuje duchowego ozdrowienia. W głębokim wymiarze narracja filmu pokazuje Pawła jako figurę Chrystusa, słuchającego swojej Matki, która zwraca jego uwagę na potrzeby ludzi. Jakby Matka Boska „mówiła" Pawłowi: „Nie zajmuj się swoją matką, której niczego nie zabraknie w niebie, ratuj tego, którego dusza ginie". Droga Krzyżowa jest ofiarą za grzeszników, Jezus „Nie przyszedł wezwać do nawrócenia sprawiedliwych, lecz grzeszników", ponieważ „Nie potrzebują lekarza zdrowi, ale ci, którzy się źle mają"[33].

Postać chłopca biegnącego z pielgrzymką przez prawie cały kraj jest figurą Chrystusa wędrującego przez Palestynę i głoszącego swoje nauki. Paweł niczego nie mówi, ale mówią za niego media (jego wędrówka staje się bowiem wydarzeniem medialnym), rozpowszechniające na swój sposób Dobrą Nowinę. Ponadto bieg Pawła przekierowuje bieg życia nauczyciela-alkoholika z drogi ego-

[33] Por. Łk 5, 31-32.

izmu i upadku na drogę wspólnotowego wysiłku prowadzącego na Jasną Górę, która jest zarówno realnym celem pielgrzymki, jak i symbolem celu ludzkiego pielgrzymowania w wymiarze ostatecznym. Staje się progiem, pozwalającym „wejść" albo tylko „zajrzeć" do nieba, a dziecięcy bohater, biegnący wytrwale do tego celu, może być interpretowany jako postać Chrystusowa, która w sytuacji beznadziejnej niedostrzegalnie dokonuje cudu stopniowej, ale trwałej przemiany w kimś, kto staje się „przemienionym ojcem". Logika narracji ukazuje Jasną Górę jako miejsce święte, polską Górę Tabor[34], Górę Przemienienia. Dzięki temu, co się tam w niewidoczny sposób dokonuje za sprawą dziecięcej wiary i wytrwałego, ofiarnego trudu (współpraca łaski Boga i ludzkiego wysiłku) może zdarzyć się cud nawrócenia – diametralnej zmiany w człowieku. A alkoholik-wyrzutek może „wrócić do domu" i stać się odpowiedzialnym ojcem.

Najbardziej reprezentatywnym przykładem apokryficznej figury Chrystusa, który zarazem odzwierciedla dominujące w popkulturze tendencje aksjologiczne[35], jest Jakub, zakonnik z filmu Łukasza Karwowskiego *Południe-północ* (2006).

Bohaterowie filmu Karwowskiego również decydują się na wymagającą wysiłku podróż, w tym wypadku jednak nie jest ona powiązana z transcendentnym celem. Jest wręcz odwrotnie. Zakonnik, a więc osoba związana bliską relacją z Bogiem, w obliczu nieuleczalnej choroby i rychłej, niechybnej śmierci postanawia spełnić marzenie i zobaczyć morze. A że zakon nie dysponuje środkami na ten cel, to w drogę wyrusza autostopem, a w zasadzie na piechotę, gdyż prawie nikt się nie zatrzymuje. Bohater na domiar złego niedowidzi, ma prawą rękę w gipsie, a cały jego ekwipunek stanowi gitara, na której nie może grać, oraz mały, stary plecak. Cel ma więc charakter zupełnie osobisty i, zdawałoby się, dość banalny. Wagę nadaje mu sytuacja bohatera (fakt, że decyduje się ostatnie dni życia wypełnić, robiąc coś tylko dla siebie) oraz odległość i sposób podróżowania (ma przed sobą 380 kilometrów do pokonania na piechotę lub jakimiś przygodnymi środkami lokomocji, jak rower, furmanka czy przyczepa ciężarówki). Sytuacja narracyjna wydaje się być odwrotna do tej z filmu *Wszystko będzie dobrze*. Zakonnik godzi się z tym, że umrze mimo młodego wieku (nie ma nawet trzydziestu lat) i realizuje nietypowy dla siebie, świecki, a zarazem egoistyczny cel. Podróżuje nie z północy na południe i nie do jakiegoś sanktuarium, lecz

[34] Góra Tabor oświetlona jest łaską Ducha Świętego (mówi o tym różańcowa tajemnica światła), dzięki któremu Chrystus pokazuje się „taki, jaki jest", w pełni swojej Bożej mocy. Zob. Łk 9, 28-36.

[35] Oczywiście w popkulturze nie funkcjonuje jeden system wartości, jednak w jej obrębie w określonym przedziale czasu odnajdujemy pewien zestaw wartości częściowo wymiennych, ale w znacznym stopniu powtarzalnych, które można by wyabstrahować z reprezentatywnego spektrum utworów. Ponieważ artykuł ten nie może pełnić funkcji systematycznego badania, traktuję go jedynie jako rodzaj badania fokusowego w tej kwestii. Opieram się bowiem na analizie kilku wybranych utworów o określonym, zarysowanym we wstępie charakterze, z których ów zestaw wartości może się wyłonić.

z południa na północ, nad morze. Podobna jest jednak wewnętrzna postawa bohatera – podejmuje on pewną aktywność w obliczu śmierci, chociaż nie stara się losu odwrócić. Jednak i on, przypadkiem, który wygląda raczej na zrządzenie losu (lub raczej Opatrzności, zważywszy na kontekst narracyjny), ostatnim życiowym działaniem odmienia los drugiego człowieka i to w sposób zasadniczy. Człowiekiem tym jest młoda dziewczyna, dwudziestolatka, nachalna i prostacka, która przyłącza się do niego w drodze. Julia, po nieudanym roku w Warszawie, wraca do domu na wsi pod Piotrkowem, bo czuje się zagubiona i nie wie, co począć z własnym życiem. Zakonnik bez habitu w płóciennych spodniach, z gitarą, napotkany w szczerym polu, staje się dla niej rodzajem cudownego przebłysku – punktem oparcia w chwili życiowej nieważkości. Trochę później Jakub podsłucha przypadkowo nocne wyznania dziewczyny, gdy ta prosi myśliwego, żeby ją zabił, ponieważ przez rok była prostytutką. Julia jest typem człowieka skrajnie ubogiego w ewangelicznym sensie. Nie ma nawet własnego marzenia, więc dołączenie do podróżującego mnicha jest dla niej szansą. W czasie całkowitego zagubienia zyskuje jakiś dobry cel, który ukierunkowuje jej życie, a jednocześnie pomaga umierającemu człowiekowi spędzić szczęśliwie ostatnie dni.

Inaczej niż w przypadku standardowego rozwoju wątku podróży w literaturze i w filmie, droga nie zmienia bohaterki wewnętrznie, natomiast stopniowo zanika jej prostacki sposób bycia, co pozwala dostrzec jej „piękne wnętrze". Ukazują się wrażliwość i dobroć, które wcześniej były niewidoczne. W finale znakiem porzucenia ostatniej maski jest zdjęcie blond peruki, co odsłania nie tylko naturalny, ciemny kolor włosów, ale przede wszystkim właściwy wygląd twarzy, która jest przecież „obrazem duszy" człowieka. Bohaterka jest typem „prostytutki o dobrym sercu", a jednocześnie wersją mitu Kopciuszka, który po spotkaniu (nietypowego co prawda) księcia rozkwita. Zważywszy jednak na fakt zranienia przez prostytucję, zakonnik jest dla niej „partnerem bezpiecznym", Julia nie obawia się, że zostanie przez niego skrzywdzona. Naznaczenie piętnem prostytucji ma w filmie jeszcze głębszy, fizjologiczny wymiar, łączący ją – paradoksalnie – z zakonnikiem, ponieważ dziewczyna okazuje się być dotknięta nieuleczalną chorobą (została zarażona wirusem HIV). Ten częsty popkulturowy schemat zyskuje nietypową realizację nie tylko w tym sensie, że następuje zbliżenie bohaterów zarówno w sensie duchowym, jak i erotycznym. Interesujący jest fakt, że bohater został ukształtowany w ten sposób, by przypominał Chrystusa, a więc funkcjonuje jako Jego figura.

W filmowej narracji przywołanych zostaje w formie trawestacji lub symbolu wiele kluczowych scen z Ewangelii. Występują również bardziej ogólne podobieństwa Jakuba do Jezusa, jak to, że był człowiekiem w drodze, że był ubogi, sypiał, gdzie Go ludzie przyjęli, jadł, co mu ofiarowali, w zamian darząc ich pokojem. Jakub co prawda nie czyni cudów, które ingerowałyby w prawa natury, ale „wygania złe duchy". Najpierw z czarnej krowy (w na poły humorystycznej

scenie), a następnie z pijanego ojca gromadki dzieci (pod wpływem Jakuba po wytrzeźwieniu agresywny gospodarz obiecuje poprawę). Znowu jednak najważniejszy dla tej formy znaczeniowej okazuje się głęboki wpływ na życie drugiego człowieka. W filmie tym równie ważne są narracyjne nawiązania do Drogi Krzyżowej, choć w przeciwieństwie do filmu Koterskiego, w tym utworze reżyser unika podobieństw do tradycyjnej chrześcijańskiej ikonografii.

Podróż nad morze jest ostatnią drogą Jakuba, a fakt ten jest nieustannie obecny w świadomości widza za sprawą przedstawianego cierpienia ciała. Znaczące jest to, że mimo racjonalnej motywacji związanej z chorobą, kolejne znaczące upadki zostały powiązane z grzechami popełnianymi przez Julię i pod wpływem Julii. Pierwsze upadki są symboliczne i związane ze „smakowaniem życia w świecie”[36]: to próbowanie piwa, kąpiel nago w rzece z dziewczyną, następnie upadek z kradzionego roweru (wcześniej chwila wyraźnej przyjemności z jazdy, podkreślona pogodnym tłem muzycznym). Charakterystyczne, że dominuje pogodny nastrój, wzmagany przez piękno naturalnego wiejskiego krajobrazu i jasne światło słoneczne, co sprawia, że opowiada się raczej o dostarczaniu drobnych życiowych słodyczy umierającemu człowiekowi, a nie o niezauważalnej moralnej degrengoladzie. Jakby narrator przekonywał, że łyk piwa, jazda kradzionym rowerem czy flirt z ładną dziewczyna nie sprowadzają na złą drogę. Dla tej perspektywy „wiary pogodnej”, ludzkiej, „humanistycznej” charakterystyczna jest początkowa scena, w której Jakub, opuściwszy mroczny klasztor, biegnie piękną, wysadzaną drzewami aleją, z ramionami rozłożonymi tak, jakby brał świat w objęcia, i krzyczy wesoło. Wyraźnie manifestuje w ten sposób radość z tego, że „wyszedł na wolność” zza klasztornych murów. Znaczenie tej sceny pozostaje w sprzeczności z tym, co potem o klasztorze, bardzo racjonalnie, mówi: życie klasztorne jest bogate, a argumenty Julii, które miałyby być przeciwwagą dla „niedostatków” zakonnej egzystencji, są zupełnie nieprzekonujące. Owa dychotomia odautorska jest próbą dopełnienia obrazu Boga, który jest zarówno w klasztornej ciszy, jak i w pięknie świata, a także w miłości do drugiego człowieka, którego spotykamy na życiowej drodze (czyli w istocie: którego Bóg na tej drodze stawia).

[36] Chodzi zarówno o odniesienie do potocznego języka, który oddaje charakter tej filmowej historii, zwłaszcza w aspekcie zmysłowego, sensorycznego kontaktu ze światem poza murami klasztoru w przypadku zakonnika oraz „domu publicznego” (choćby były to mury symbolicznie rozumiane) w przypadku Julii, jak i o ewangeliczne rozumienie „świata” jako siedliska grzechu, przestrzeni, w której człowiek narażony jest na pokusy, które sprowadzają go na złą drogę. W ujęciu Karwowskiego mamy do czynienia z semantyczną dychotomią, która odpowiada kulturowym znaczeniom „zakonnika” i „prostytutki”. Wyrażenie: „smakowanie życia” posiada wyraźne pozytywne konotacje, związane z przyjemnymi doświadczeniami inicjacyjnymi, natomiast „świat” jest określeniem semantycznie i etycznie wieloznacznym. Kojarzony jest zarówno z otwartością, przestrzenią, bogactwem wrażeń i doświadczeń, jak i z biblijną Bestią, która w nim panuje.

Wreszcie następuje symboliczne ukrzyżowanie przez cudzy grzech, „śmierć", której znakiem jest całkowita ślepota Jakuba. Przy czym, jak Jezus zapowiadał zmartwychwstanie, tak Jakub przepowiada, że odzyska wzrok. Zakonnik gwałtownie ślepnie, ponieważ nadwyrężył siły, ratując Julię, po tym jak z powodu własnej lekkomyślności wpadła do płytkiej wody z wysokiego nasypu. Jednocześnie w tym momencie uratowana dziewczyna porzuca go wzburzona faktem, że zakonnik wie o jej przeszłości i nazywa zło po imieniu – nie usprawiedliwia jej, ale próbuje przekonać, że ważna jest decyzja, co dalej zrobi ze swoim życiem. Jest to współczesna wersja ewangelicznego „Idź, a od tej pory już nie grzesz"[37]. Od tej chwili Jakub i Julia błądzą po lesie – Jakub z powodu ciemności („zstępuje do piekieł"), a Julia dlatego, że porzuciła Jakuba-przewodnika w drodze do życiowego celu, wskazanego przez los-Opatrzność-Boga.

Zbłąkana dziewczyna odnajduje w końcu w lesie szosę, która prowadzi do dawnego życia (wsiada do TIR-a, gdzie otrzymuje niedwuznaczną propozycję), lecz szybko wysiada, gdyż znów spotyka na swej drodze Jakuba, który tym razem wymaga pomocy. W ten sposób z jawnogrzesznicy staje się Samarytanką, dzięki czemu z szosy, która prowadzi do „świata" (w Piśmie Świętym jest to synonim przestrzeni grzechu, rządzonej przez Złego Ducha[38]) wraca na polną drogę, która jest szlakiem Bożym. Teraz ona prowadzi Jakuba, dopóki ten nie odzyska wzroku, co stanie się jego symbolicznym zmartwychwstaniem. W tym czasie duchowego odrodzenia Julii dopełni sakramentalna spowiedź w polu przy kapliczce, na którą natrafiają w chwili, gdy dziewczyna do spowiedzi dojrzewa. Po niej młoda kobieta myje Jakubowi nogi w rzece, schylona tak, że jej długie włosy spływają na łydki zakonnika, co jest nawiązaniem do sceny uczty u faryzeusza.

Połączenie tych dwóch modeli przedstawieniowych: figury Chrystusa i „prostytutki o dobrym sercu" (w typie Marii Magdaleny), którą Jakub obdarza miłością, także jako mężczyzna, czyni z dzieła Karwowskiego filmowy apokryf. W historii wspólnej podróży idącego ku śmierci Bożego człowieka i współczesnej grzesznicy, która żałuje, a nawet która popadła w grzech raczej z powodu zła tego świata i opuszczenia niż z własnej winy, odnajdujemy inspirację starożytnymi apokryfami, zwłaszcza Ewangelią Filipa i Tomasza[39]. Bohatera wyraźnie ukształtowanego w ten sposób, by przypominał Jezusa, łączy z Julią najpierw miłosierdzie (współczucie w sensie współodczuwania bólu z powodu duchowe-

[37] Mt 26, 6-13; Łk 7, 36-50.

[38] Karl Rahner i Herbert Vorgrimler piszą, że ludzki świat „naznaczony jest winą popełnioną w królestwie aniołów i winą obciążającą człowieka od jego początków […], naznaczony aż do głębi rzeczywistości materialnej sprzeciwem wobec Boga i wobec swoich własnych ostatecznych struktur […] oznacza on […] całość wrogich Bogu „Zwierzchności, Władz i Mocy", czyli to wszystko, co jest widzialnym ucieleśnieniem tego grzechu w świecie". K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, s. 538. Zob. też: J 18, 36.

[39] A. R. Michalak, *Kino i apokryfy*, ss. 264-270.

go zranienia), miłość duchowa – *caritas*, która potem zostaje dopełniona przez *erosa*. Owocem zaś będzie dziecko, dzięki któremu Julia wytrwa w postanowieniu odmiany życia, a bohater Chrystusowy zyskuje potomka – kontynuację nie tylko duchową.

Takie rozwiązanie to nie tylko wyraźne nawiązanie do wątku istnienia potomków Jezusa i Marii Magdaleny, ale też poczucie trwania w świecie dobrego pierwiastka. Fizyczne spełnienie, będące punktem kulminacyjnym opowieści, po którym następuje wyraźna coda, gdyż Jakub umiera, jest dla Julii przełamaniem traumy związanej z prostytucją, a dla zakonnika – dopełnieniem miłości Bożej przez miłość do kobiety. Dzięki temu, że oboje poddają się namiętności (idą za „głosem natury"), Julia może po raz ostatni (a prawdopodobnie także pierwszy) ze względu na swoją chorobę doświadczyć pełni miłości, a zakonnik, mimo iż cały czas budzi sympatię widza, dopiero teraz „staje się w pełni ludzki". Połączenie aspektu „uczłowieczenia" (wyrażającego się w miłości) osoby poświęconej Bogu i noszącej cechy Jego samego, z boskością (sakralizacja miłości) zostało podkreślone przez symboliczną scenę pochówku, zaraz po tym jak po erotycznej nocy Julia odnajduje martwe ciało Jakuba na nadrzecznej skarpie. Kobieta przysypuje go piaskiem jak Antygona brata, a potem następuje już tylko zamknięcie opowieści, kiedy rozmawiając w duchu z Jakubem, bohaterka wyznaje, że zyskała wewnętrzny spokój („Już się nie boję"). Scena ta łączy się z przedostatnią sekwencją, w której Jakub i Julia opiekują się dziećmi pijanego do nieprzytomności chłopa. Wymiana uśmiechów między bohaterami oraz pytania dzieci z gatunku naiwnych, acz podstawowych, tworzą wyraźną supozycję rodzinnego stadła, które mogliby potencjalnie stworzyć i jakie w sposób duchowy przez jedno popołudnie tworzą. Zyskują też świadomość wspólnego losu, co narrator sugeruje przez, przewijający się regularnie w toku całej filmowej narracji, obraz dryfującej, pustej dotąd łódki, do której w końcu wsiadają. Łódka oraz oboje wędrowcy na rzece i przy ognisku filmowani są w rzucie prostopadłym, implikującym „spojrzenie Stwórcy", które w tym wypadku wiąże się z rosnącym przeświadczeniem, iż ta wspólnota losu została zaplanowana przez Boga. W ten sam sposób – w rzucie prostopadłym, jakby z perspektywy Boga – pokazana jest Julia miotająca się przy mogile Jakuba i wykrzykująca w jego stronę swoją rozpacz: „Nigdy ci tego nie daruję!". Jednak finał, w którym wyznaje, że „się nie boi, jak nigdy dotąd", świadczy o wewnętrznym spokoju, który uzyskuje się jedynie w harmonii ze sobą i z Transcendentnym, co też wynika z logiki filmowej opowieści, z logiki owej podróży ku śmierci „świętego skazańca", podróży będącej życiem dla spotkanej po drodze kobiety i początkiem nowego życia jej dziecka.

Cały ten aspekt znaczeniowy filmu, a zwłaszcza erotyczna scena w finale, wzmacnia dychotomię interpretacyjną utworu, balansującego na granicy prowokacyjnej dwuznaczności. Dominuje wizerunek Jakuba jako skromnego zakonnika, wiernego ślubom, który przyjmuje wobec Julii postawę bratersko-koleżeń-

ską, a po odkryciu jej przeszłości – rolę przewodnika duchowego. Występują jednak także ujęcia oraz sceny, w których oczywisty jest podtekst erotyczny. Najbardziej sugestywna jest ta, w której kobieta pasąca krowę zauważa ich kąpiących się nago w rzece i bierze za kochanków, podczas gdy Julia przedstawia ich jako rodzeństwo. Mamy więc w filmie balans między powściągliwością i ortodoksją religijno-obyczajową a łamaniem najbardziej elementarnych, religijnie i kulturowo akceptowanych zasad (śluby czystości zakonnika, tabu kazirodztwa – Jakub i Julia są w tej podróży niby brat i siostra).

Z drugiej strony cały ciąg narracyjny związany z Jakubem jako figurą Chrystusa, logika narracji pokazującej jego drogę ku śmierci, która jest jednocześnie drogą Julii ku życiu (wcześniej to ona chce umrzeć), jak również uroda i wizualna dyskrecja sceny erotycznej oraz symbolika przedłużenia życia w potomku i miłości, która rodzi dobre owoce („po owocach ich poznacie") każą interpretować historię zakonnika i byłej prostytutki jako zobrazowanie pełni Bożej miłości, w której *caritas* łączy się z *erosem*, a obie razem rodzą *agape* – dobro, ponieważ dobrem jest dziecko, dzięki któremu Jakub w jakiś sposób nadal żyje, a Julia żyje rzeczywiście, bo rezygnuje z samobójstwa i odradza się duchowo.

Jakub w ciągu całej ich podróży dokonuje wobec Julii czynów miłosierdzia. Pierwszym z nich jest jego zgoda na to, by mu towarzyszyła, dzięki czemu wchodzi w jej życie, a potem odmienia je, dokonując aktu oczyszczenia (przez spowiedź i ofiarną miłość), przy jej aktywnym udziale. Jako „akt miłosierdzia" (nie współczucia, lecz obdarowania miłością bez oczekiwania zapłaty i bez względu na konsekwencje) jest też pokazana „noc miłości", gdy zakonnik odpowiada na erotyczne wezwanie Julii. AIDS jest we współczesnej kulturze rodzajem trądu, w związku z czym w rozerotyzowanym świecie, gdzie „miłość jest na sprzedaż" (w czym Julia uczestniczyła jako prostytutka), osoba pozbawiona możliwości swobodnego współżycia, ze względu na możliwość zarażania partnerów, jest niejako wykluczona z tego świata, jak wykluczeni byli trędowaci z dawnych społeczności. Jakub, obdarzając bohaterkę miłością mężczyzny, i to uświęconego (dobroć Jakuba i oddanie Bogu są bezsprzeczne), symbolicznie oczyszcza ją z tego „trądu", a jednocześnie unieważnia jej wcześniejszy status jako przedmiotu na sprzedaż. Istotne, że zanim Jakub odda się miłości, zamyśla się na chwilę, po czym podejmuje świadomą decyzję. Można przypuszczać, że godzi się tym samym na konsekwencje w imię miłości-ofiary lub wierzy, że Bóg „nie poczyta mu tego grzechu", gdyż kieruje się nie tyle „pożądliwością ciała", ile właśnie miłością do Julii, która zrzucając blond perukę odkryła przed nim siebie prawdziwą.

Rozwiązanie to jest przejawem tendencji antropomorfizacyjnych w prezentowaniu postaci boskich[40]. Oczywiście istotą figury Chrystusa jest to, że bohater

[40] K. Kornacki, *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos" 1/2010, ss. 67-84; idem, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, w: S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki (red.), *Sacrum w kinie...*, zwłaszcza ss. 358-363.

pozostaje człowiekiem, nie jest Chrystusem, a tylko go przypomina w cechach istotnych. Brak aspektu erotycznego nie jest elementem misji zbawczej Chrystusa, niemniej jest cechą istotną obrazu Syna Człowieczego, jaki przekazują Ewangelie kanoniczne (w przeciwieństwie do niektórych apokryfów).

Południe-Północ jest zatem przypowieścią[41] z apokryficzną „figurą Chrystusa" w centrum, która co prawda przypomina biblijny pierwowzór w pewnych cechach istotnych, ale w której obecne są również takie cechy, które charakterystyczne są dla apokryfów (i są to te same cechy, jakie odzwierciedlają specyficzne tendencje kina ponowoczesnego do sakralizacji miłości i antropomorfizacji Boga oraz innych postaci o charakterze transcendentnym, takich jak anioły).

Pewne cechy Drogi Krzyżowej ma z kolei podróż chorej na raka bohaterki *Siedmiu przystanków na drodze do raju* w reżyserii Ryszarda Macieja Nyczki – młodej kobiety, wędrującej na Świętą Górkę, żeby wypełnić czas umierania. Jednak tu, mimo ukształtowania kolejnych epizodów w alegoryczne wizualizacje siedmiu grzechów głównych oraz stworzenia analogii między podróżą cierpiącej na raka kobiety a Drogą na Kalwarię Jezusa podobieństwo pozostaje dość powierzchowne, bo zewnętrzne. Bohaterka niczego ani nikogo nie naucza, nie pełni żadnej zbawczej misji, nie wpływa na nikogo, nikogo nie zbawia, cierpi w sobie, nie przyjmuje na siebie żadnej ofiary, a całą podróż można również odczytać jako majaczenie umierającej. W kontekście religijnym można by interpretować wizje chorej jedynie jako rodzaj zawoalowanego, przedśmiertnego rozważania nad grzesznością rodzaju ludzkiego, ponieważ nie ma w tej opowieści wyraźnych osobistych nawiązań do poczucia winy czy jakiegokolwiek elementu, który wskazywałby na osobiste reminiscencje.

Przegląd nielicznych, ale charakterystycznych narracji filmowych, w których we współczesnym *entourage'u* występują figury Chrystusa, wyraźnie potwierdza obserwację Krzysztofa Kornackiego na temat antropomorfizacji przedstawień rzeczywistości transcendentnej oraz sakralizacji miłości. Chrześcijańska wyobraźnia symboliczna okazuje się w polskim filmie żywa, bo pozostaje aktywna. Obserwujemy zarówno realizacje zgodne z duchem ortodoksji, jak w przypadku *Ediego* czy *Wszystko będzie dobrze*, gdzie narracje filmowe potwierdzają system chrześcijańskich wartości, jak i „apokryficzne", w których wzorce chrześcijańskie są modyfikowane w sposób charakterystyczny dla kultury ponowoczesnej (*Siedem przystanków w drodze do raju*, *Południe-Północ*). Szczególnie interesująca pod tym względem jest realizacja Łukasza Karwowskiego, w której zachowano szacunek dla pierwotnego źródła, a jednocześnie w specyficzny spo-

[41] Na przypowieściowy charakter filmu wskazuje typowość przedstawień („święty człowiek" i „prostytutka o dobrym sercu", motyw podróży wiodącej ku śmierci jako metafora życia, realizm oraz fakt, że wszystkie drugoplanowe i epizodyczne postacie męskie gra jeden aktor – Robert Więckiewicz. Podwójny sens wydarzeń jest budowany jednak głównie za sprawą Jakuba jako figury Chrystusa.

sób zinterpretowano rozumienie chrześcijańskiej miłości, przy czym interpretacja ta nie ma charakteru obrazoburczego[42]. Nie wydaje mi się taka również opowieść Marka Koterskiego, choć w warstwie wizualnej film może budzić kontrowersje. Sens całości pozostaje, moim zdaniem, teologicznie poprawny, gdyż w sposób obrazowy pokazuje, na czym polega „uniżenie się Chrystusa" przez krzyż, pozwalające na podniesienie się z grzechu najniżej upadłego grzesznika. To nie krzyż był święty, lecz Chrystus go swoim przyjęciem uświęcił, pokazując zarazem, że nie ma takiego przestępcy, który nie mógłby szukać w nim duchowego ratunku.

Charakterystyczne, że figury Chrystusa pojawiają się zwykle w historiach opowiadających o pewnych skrajnych sytuacjach życiowych, egzystencjalnie doniosłych, często wizualizowanych w postaci pewnych schematów-wzorców: o Bogu przypomina gwałtownie zbliżająca się śmierć (zwykle śmiertelna choroba), a upostaciowaniem zła jest alkoholizm albo prostytucja, do której zmuszają okoliczności życiowe.

Figura Chrystusa okazuje się konstrukcją znaczeniową funkcjonalnie nośną i z tego powodu aktywnie wykorzystywaną w polskim kinie współczesnym. Służy zarówno do podtrzymywania i potwierdzania depozytu wiary oraz chrześcijańskich wartości, jak i bywa poddawana transformacjom, tak by dostosować ją do potrzeb i wymogów narracji apokryficznej. Jednak oba typy filmowych opowieści (w tym przypowieści) z zastosowaniem figur Chrystusa potwierdzają żywotność chrześcijaństwa z jego zasobem wzorców, toposów i symboli jako źródła pogłębionej refleksji, zwłaszcza związanej z tożsamością i samoświadomością człowieka. Z drugiej strony obserwacja obecności figury Chrystusa w filmie pokazuje wyraźne tendencje do przekształcania ortodoksyjnych przekazów w sposób, który uczyni filmowe obrazy Boga bardziej „ludzkimi", a zarazem bardziej zbliżonymi do wizerunku pożądanego przez użytkowników kultury popularnej. Można więc mówić o „humanizacji" postaci ontologicznie powiązanych z transcendentnym pierwowzorem, a w niektórych przypadkach o ich banalizacji. Dzięki temu figury Chrystusa jako postacie podobne do Chrystusa mają swój udział w kształtowaniu pośrednich przedstawień Boga-Człowieka jako bytu „oswojonego", jako „jednego z nas". Obraz Chrystusa odbity w egzystencjach współczesnych bohaterów filmowych coraz mniej zawiera pierwiastka boskiego, a coraz więcej czysto ludzkiego; Bóg-Człowiek-Zbawiciel, staje się raczej Człowiekiem-Bogiem, towarzyszem i przyjacielem, pokrzepiającym i wspierającym w trudnych sytuacjach, rodzajem zaprzyjaźnionego terapeuty do specjalnych poruczeń.

[42] Warto przypomnieć, że w jednym z klasycznych filmów religijnych, *Dzienniku wiejskiego proboszcza*, ascetyczny ksiądz wysłuchujący spowiedzi swojego kolegi, który zrzucił sutannę, był zbulwersowany faktem, iż ten tłumaczył się jakąś pokrętną ideą, a nie miłością do kobiety, co byłoby bardziej zrozumiałe i w jego mniemaniu bardziej zasługujące na wybaczenie.

Podobne zjawisko obserwują cytowani wyżej badacze, dostrzegając banalizację i antropomorfizację w wizualnych przedstawieniach Boga i zaświatów.

Summary

Apocryphal Christ-figures in modern polish cinema

The Christ-figure is usually understood as a manifestation of some selected qualities traditionally connected with canonical (biblical) representations of Jesus. The transformation of the main Christian symbols is obvious here: the Christ-figure is often an element of the apocryphal narratives which use the biblical motifs in an unorthodox way. Still some important traditional Christian values can be presented this way. One can easily find examples of the use of Christ-figures in modern Polish cinema. The apocryphal "cinematic texts" analyzed in the article are of course rooted in modern (or postmodern) culture but they also build a connection with religious roots of Western civilization. The transformation of the content of the biblical canon is mostly based on the processes of human embodying of the Transcendence, "humanization" of the Christ-figure and reinterpretation of Christian love. What is important is that those apocryphal movies can be as close to orthodox and – be as it may – serve as a kind of the evangelization of the viewer.

Słowa kluczowe: figura Chrystusa, apokryf, współczesne kino polskie, antropomorfizacja transcendencji, antropologia chrześcijańska, ponowoczesność

Keywords: Christ figure, apocrypha, modern polish cinema, anthropomorphization of the transcendence, Christian anthropology, postmodernity