

Mariola Marczak

Konwencje melodramatyczne w filmie hagiograficznym na przykładzie "Pieśni o Bernadecie" Henry'ego Kinga

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 3-4, 238-245

2007-2008

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.

Mariola Marczak

Konwencje melodramatyczne w filmie hagiograficznym na przykładzie *Pieśni o Bernadecie* Henry'ego Kinga

Słowa kluczowe: hagiografia, biografia, transcendencja, konwencje melodramatyczne, struktury narracyjne, wzorzec osobowy, wartości chrześcijańskie, Henry King

Key words: hagiography, biography, transcendence, melodrama conventions, narrative structures, personal example, Christian values, Henry King

Jedno ze znaczeń terminu „hagiografia” jest następujące: to utwór literacki poświęcony życiu świętego. Jednakże literacko przedstawiony żywot świętego nie musiał być i zwykle nie był w pełni zgodny z jego życiorysem. Nie był więc tożsamy z biografią, bowiem mógł zostać wzbogacony o legendy, ustne podania, opowieści apokryficzne¹. Co więcej, hagiografie, jako dział biografistyki, zawierały „próbę rekonstrukcji osobowości świętego”² oraz „wyraźnie zaznaczoną intencję dydaktyczną”³ czy wręcz „wychowawczo-panegiryczną”⁴. Żywoty świętych pisano więc w celach katechetycznych: z jednej strony dla zbudowania czytelnika, z drugiej – dla rozpropagowania pewnego wzorca osobowego, będącego zobrazowaniem uświęcenia życia poprzez służbę Chrystusowi. Tak na przykład najśłynniejszy w Polsce zbiór utworów tego rodzaju, *Żywoty świętych* Piotra Skargi, mimo redukcji elementów apokryficznych, zachował swoje funkcje wychowawczo-edukacyjne, a funkcjonując w obiegu popularnym jeszcze do okresu międzywojennego, dobrze służył religijnej pedagogii. Sprawne pióro słynnego kaznodziei sprawiało, że *Żywoty* spełniały zarówno funkcje perswazyjne, jak i dostarczały fascynujących fabuł (opowieści biograficznych).

Te funkcje przejęło w części konfesyjne kino religijne. Należy ono w dużej mierze do kultury popularnej, toteż ma we współczesnym świecie większe szanse na dotarcie do religijnych odbiorców niż tradycyjne formy pisane, tym samym przejmując ich funkcje popularyzatorskie. Okoliczności te nie wpływają jednak na filmowe hagiografie w sposób determinujący: moralizatorstwo i prosty dydaktyzm nie narzucają się z góry. Ten podgatunek filmu religijnego podlega takim samym wymogom wartościowania jak wszelkie inne gatunki, zaś estetyczną wysoką jakość mogą osiągać zarów-

¹ Por. hasło „Hagiografia”, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 149.

² Zob. hasło „Biografia”, tamże, s. 50.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

no dzieła sięgające wyżyn sztuki (takie jak *Andriej Rublow* Andrieja Tarkowskiego, *Teresa Alaina Cavaliera* czy *Siódmy pokój* Márty Mészáros), jak i te, które gotowi jesteśmy zaliczać do filmowego rzemiosła. Wydaje się, że rejestracyjne walory kina oraz religijno-poznawczy imperatyw docierania do prawdy często dominują w tym konfesyjnie traktowanym subgatunku, pozytywnie wpływając na jego estetyczną wartość – choć zdarza się również, że silniejsze okazują się tendencje popularyzatorskie, wymuszające nadmierne uproszczenia. Najczęściej powtarzającymi się cechami filmowych hagiografii są: nacisk na prezentację pełni osobowości ludzi będących pośrednio świadectwem świętości Boga, który ich powołał do świętości, oraz silna fabularyzacja biografii świętych – prezentacja kolei życia jako względnie logicznego ciągu, zmierzającego do finałowego zwieńczenia. To ono jest naturalną bądź wypracowaną z trudem konsekwencją bycia człowiekiem wybranym przez Boga oraz efektem wierności swemu powołaniu.

W strukturach filmowych częściej niż dydaktyzm obecny jest element perswazyjny, zmierzający do przekonania widzów o świętości bohatera lub służący ewokowaniu rzeczywistości transcendentnej jako jej ekwiwalentu. W takich razach filmowa hagiografia nie jest tylko obrazową opowieścią o życiu świętego, ale staje się filmem *stricto* religijnym. Filmowcy opowiadają zatem historie o świętych z pobudek i dla celów religijnych (wyznawczych), traktując życie, czyny i osobowość świętego jako świadectwo potwierdzające tajemnicę świętości Boga oraz tajemnicę Bożego powołania. Druga możliwa motywacja ma charakter estetyczny, autorski, indywidualny. Reżyser traktuje biografię świętego podobnie jak każdą inną historię, starając się wybrać i zaakcentować w niej te elementy, które najlepiej służą autorskiemu zamysłowi. Ale i w tym przypadku wbrew lub mimo intencji twórcy opowieść o świętym może być filmem religijnym w sensie ścisłym, czyli utworem, który za sprawą jakości estetycznych ewokuje transcendencję. Mniejsze jest jednak wówczas niebezpieczeństwo sentymentalizmu, dydaktyzmu czy innych atrybutów religijnego pragmatyzmu.

Duża część filmowej hagiografii zachowała jednak właściwe tradycji pisanej ambicje kształtowania i rozpowszechniania religijno-osobowego wzorca oraz pewną dozę sentymentalizmu. Sentymentalizm nie zawsze jest jednoznaczny z uczuciową przesadą i fałszem, lecz raczej staje się znakiem emocjonalnej nieobojętności wobec prezentowanego na ekranie bohatera, który przecież, będąc świętym, jest z definicji kimś niezwykłym, nawet jeśli pozostaje człowiekiem „prostym”. Z podobnych powodów w gatunku tym stosunkowo często pojawiają się struktury melodramatyczne, będące nośnikami zarówno emocjonalnego zaangażowania, jak i ukrytych wartości⁵. Co zrozumiałe, filmy hagiograficzne posługują się różnymi konwencjami estetycznymi, na przykład włoskiego neorealizmu (*Franciszek, kuglarz Boży* Roberto Rosselliniego), wyrafinowanego estetyzmu (*Teresa Alaina*

⁵ Por. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 24.

Cavaliera), surrealizmu (*Szymon z pustyni* Luisa Buñuela), realizmu (*Franciszek* Liliany Cavani).

Reprezentatywny na tym tle będzie film Henry'ego Kinga *Pieśń o Bernadecie* – hagiografia pozostająca biografią dzięki estetyce realizmu, a jednocześnie zachowująca cechy filmu religijnego w duchu tradycji średniowiecznych żywotów, ponieważ dostarcza wyrazistego wzorca. Ponadto film ten propaguje wartości religijne (duchowe) poprzez zastosowanie struktur melodramatu, gatunku „niewiarygodnego”, ale za to popularnego, bo dobrze komunikującego się z widownią. Dzięki temu stanowi przykład zaadaptowania nowych form kulturowych i estetycznych dla sprawnego funkcjonowania starego gatunku, traktowanego przeze mnie jako pewien kulturowo trwałe paradygmat komunikacyjny.

Pieśń o Bernadecie opowiada historię nastoletniej dziewczynki, Bernadetty Soubirous, chorowitej, żyjącej w nędzy, której w grocie nieopodal Lourdes ukazywała się przez pewien czas Matka Boża, nazywana przez nią Piękną Panią. Film „bez zbędnego sentymentalizmu”⁶ ukazuje dzieje życia bohaterki jako ciąg ciężarów, przykrości, wyrzeczeń i ograniczeń, które spadły na dobre i prostoduszne dziecko w konsekwencji daru wybrania. Cały ów bagaż, który powinien był ją przerosnąć, dziewczyna, a potem młoda kobieta, przyjmuje jako dobrowolną ofiarę, składaną w imię miłości, która nią ośwładnęła, ale też która została przez nią zaakceptowana, stając się wyrazem duchowej dojrzałości. Reżyser pokazuje, że wytrwałość, skromność, pokora i determinacja, z jaką dojrzewająca dziewczynka przyjęła owe trudy i cierpienia, uczyniły z niej świętą. Mimo że sposób skonstruowania postaci waloryzuje postawę bohaterki, filmowa biografia Bernadetty nie jest jej apoteozą. Narracja wcale takiego odbioru nie narzuca. Wywołuje raczej współczucie dla niej.

Bernadetta umarła w wieku 35 lat, zalicza się ją jednak do grona dziecięcych świętych, takich jak św. Teresa, św. Stanisław Kostka czy św. Dominik. Będąc mistyczką, przypomina św. Faustynę, z którą łączą ją cechy osobowościowe, podobne pochodzenie oraz wizerunek w chrześcijańskiej recepcji. Obie funkcjonują w zbiorowej wyobraźni jako młode dziewczyny z ludu ogarnięte miłością Bożą, jedna do Matki, druga do jej Syna. O ile św. Faustyna była „zakochana” i poślubiona, jako zakonnica, Chrystusowi, o tyle Bernadetta poślubia Chrystusa jako siostra Marie Bernard z miłości do Matki Bożej. Jest więc *Pieśń o Bernadecie* przede wszystkim filmem o miłości. Z tym, że dominuje w nim nie miłość kobiety do mężczyzny (choć i ona jest tu obecna), lecz miłość młodej dziewczyny, a potem kobiety, do niebiańskiej Pani. Co więcej, w filmie tym obecne są charakterystyczne elementy struktury narracyjnej melodramatu. Mamy więc „miłość od pierwszego wejrzenia”, budzącą się w chwili pierwszego spotkania (tu: ukazania się Matki Bożej), w czasie którego następuje oczarowanie. Jest

⁶ A. Melon-Regulska, hasło „Pieśń o Bernadecie”, [w:] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 415.

to zachwycenie niezmierną (dosłownie) istotą, od której bije dobro, łagodność i spokój – i przy której własne życie nie boli. Kolejnym elementem melodramatycznej struktury narracyjnej są „przeszkody pojawiające się na drodze miłości”. W *Pieśni o Bernadecie* jest to wrogość władz świeckich, nieufność i rezerwa władz kościelnych, zakaz ojca zabraniający dziewczynce chodzenia do groty, wydany w obawie przed ośmieszeniem. Kolejnym elementem są „cierpienia dla miłości”. Z jednej strony Bernadetta cierpi wręcz fizycznie (dostaje gorączki, płacze po nocach), obawiając się, że nie będzie mogła przyjść na umówione spotkanie z Panią. Z drugiej – poddana jest psychicznemu szantażowi i manipulacji przez urzędników z Ratusza, którzy próbują ją zastraszyć, dręcząc przesłuchaniami. Wreszcie Bernadetta przeżywa upokorzenie, gdy usłyszawszy od Pani, że u stóp groty wybije źródło, obmywa twarz błotem. Wzbudza tym politowanie zebranego tłumu, oczekującego na cud, który na jego oczach się nie dokonuje (źródło wytryska dopiero wtedy, kiedy ciekawscy się rozchodzą). Tak jak w typowym melodramacie, pokonywanie trudności jest sprawdzianem siły i autentyczności uczuć, zaś pokonywanie oporu władz przez Matkę Bożą (uzdrowienie w rodzinie cesarskiej przez wodę z Lourdes) staje się weryfikacją autentyczności objawień.

W opowieści o małej świętej występuje ponadto wątek zazdrosnej rywalki, należący do kanonu melodramatycznych przeszkód. Jest nią siostra Maria Teresa – nauczycielka i przełożona dziewczyny. Przekonana, że Bernadetta kłamie, regularnie stawia przed nią wymagania ponad siły. Uważa bowiem, że ze względu na ofiary, cierpienie i poświęcenie dar wybrania (a z nim miłości doskonałej) jej się należy.

Wreszcie obecny jest w filmie Kinga wątek miłości zwyczajnej, ludzkiej, miłości do zakochanego w Bernadecie chłopca. Ten element strukturalny został ledwie naszkicowany, wprowadzony za sprawą kilku dyskretnych, ale zarazem czytelnych scen. Służą one uświadomieniu widzowi istnienia alternatywnie ukształtowanego biegu zdarzeń, świadczących o dojrzewaniu innej miłości, której rozwój odpowiada w znaczącej części melodramatycznym konwencjom. Oto Antoine i Bernadetta spotykają się po kilku latach, w czasie których oboje przestali być dziećmi. Chłopak dostrzega zmiany, które w dziewczynie nastąpiły, ona zauważa, że on patrzy na nią jak mężczyzna na kobietę, czego filmowym wyrazem jest wymiana spojrzeń, pokazana w serii zbliżeń. Stanowią one filmowy oksymoron, bowiem bez słów mówią o miłości, odsłaniają skrywane uczucia, które zaczynają kiełkować. Ze względu na specjalny status osoby wybranej przez Boga, zmysłowe przypieczętowanie miłosnego porozumienia następuje nie przez pocałunek, lecz w sposób zastępczy. Podczas przechodzenia przez wąski mostek bohaterowie przeżywają chwilę fizycznej bliskości, podając sobie dłonie oraz mijając się pierś w pierś.

Film Kinga nie jest jednakże opowieścią o miłości Bernadetty i Antoine’a, nie ona stanowi główny wątek utworu, ponieważ musi ustąpić wobec miłości najdoskonalszej. Jednakże o autentyczności i sile uczucia Antoine’a

i Bernadetty świadczy fakt, że nie ugina się ono pod błahym ciężarem, lecz wobec siły najwyższej – miłości Bożej. Porażka miłości ziemskiej nosi znamiona zwycięstwa duchowego. Antoine, by pozostać duchowo blisko swojej ukochanej, postanawia nie wiązać się z żadną inną kobietą. Tym samym wybiera celibat jako dobrowolną ofiarę złożoną z miłości i dla miłości. Podobnie postępuje Bernadetta, wstępując do klasztoru ze względu na Matkę Bożą. W postaci Antoine'a łatwo odnajdziemy wzorzec św. Józefa, który akceptując wybranie (powołanie) swojej ukochanej, godzi się na życie w czystości. Mamy więc w filmie dramatyczne i wzruszające, aczkolwiek oszczędnymi środkami zaprezentowane, rozstanie kochających się ludzi, których miłość spełnić się nie może wobec wyroków Opatrzności, stawiającej przed nimi większe wymagania. Rozstanie na drodze, gdy Bernadetta odjeżdża do klasztoru, a Antoine wręcza jej bukiet polnych kwiatów, stanowi punkt kulminacyjny ich miłości, a jednocześnie jedyny moment, w którym zupełnie jasno manifestują swoje uczucia, nie używając przy tym żadnych nacechowanych emocjonalnie słów ani żadnych ekspresyjnych gestów. Między nimi nie ma wylewności, tylko bukiet kwiatów, wymiana spojrzeń, akcentowana bliskimi planami, i po raz pierwszy wypowiedziane przez Bernadettę wraz ze słowem pożegnania imię mężczyzny. To imię w jej ustach nabiera waloru wielkiej intymności i pełni funkcję miłosego wyznania i ostatecznego pożegnania z tym, co być mogło, ale się nie zdarzyło. Jest to konfiguracja narracyjna częsta w melodramacie i bardzo nośna emocjonalnie, widz bowiem może się rozczulić nad losem niedoszłych kochanków i zasmucić nad wszelkimi, także swoimi, niespełnionymi lub przerwany miłościami. Hamowanie uczuciowej ekspresji na ekranie owocuje dużym natężeniem uczuć po stronie widza. Znajdują one ujście w muzycznym *crescendo*. Rozlewny liryczny motyw staje się substytutem uczuć przepelniających bohaterów i widzów. Eskalację emocjonalnego wyrazu muzyki ilustracyjnej potęguje fakt, że wbrew logice struktury narracyjnej melodramatu, gdy rozstają się na zawsze ludzie dla siebie stworzeni, ich pożegnanie nie zostaje przypieczętowane nawet ostatnim pocałunkiem. Burzyłby on bowiem wyobrażenie o niewinności dziewczyny, której przeznaczona została świętość wbrew jej osobistym planom i dziecięcym pragnieniom. Melodramatyczna konwencja służy więc nie tylko rozczuleniu widza, ale uwydatnia dramat człowieka religijnego. Najwyższy imperatyw, którym jest powołanie rozumiane jako Boże wołanie, wezwanie do służby, staje na drodze ludzkich projektów i wyobrażeń o własnym życiu.

Podobnie wątek główny – rozwijająca się pod wpływem nadprzyrodzonych widzeń-spotkań miłość Bernadetty do Matki Bożej i poniekąd narzucona, ale też wybrana przez nią droga świętości, będąca akceptacją Bożego wybrania – został ukształtowany zgodnie z konwencjami melodramatycznymi. Uściślając, konwencje filmu religijnego, szczególnie te związane z ewokowaniem świętości, zostały połączone ze strukturami melodramatycznymi. Takie przekonanie narzuca się zwłaszcza w scenach spotkań z Matką Bożą w czasie widzeń w grocie. Podobnie jak w scenie rozstania

z Antoinem, sytuacjom tym towarzyszy rozlewny motyw muzyczny, który lirycznym wyrazem przypomina ścieżkę dźwiękową klasycznych melodramatów w momentach wzmaganania się uczuć zakochanych, głównie podczas miłosnych spotkań. Także i tu w scenach rozgrywających się bez słów muzyka wyraża górne diapazony religijnych uczuć, które są po prostu miłością do Pięknej Pani. Z drugiej strony, używane w tych scenach środki filmowe są elementami charakterystycznego sposobu przedstawiania cudowności w filmie religijnym czy, szerzej rzecz ujmując – ewokowania transcendencji. Są to: przeświecenie obrazu pięknej młodej kobiety ukazującej się na skale, pokazywanie jej z żabiej perspektywy, filmowanie Jennifer Jones grającej Bernadettę z użyciem zmiękczających filtrów, kompozycja kadru akcentująca jego oś wertykalną, wreszcie środki aktorskie takie, jak: zniechęcenia, zapatrzenia, zastyganie z promiennym uśmiechem na twarzy. W podobny sposób jest przedstawiona scena śmierci Bernadetty. Pożegnanie z życiem jest jednocześnie ostatnim widzeniem, kulminacyjnym punktem spotkań z Miłością, która całkowicie zmieniła życie bohaterki, przynosząc cierpienie, ale jednocześnie przydając mu nową jakość: udział w szczęściu o charakterze transcendentnym. Scena ta, naznaczona początkowo smutkiem wynikającym z jej elegijnego charakteru i będącym konsekwencją fizycznych cierpień umierającej, dzięki temu spotkaniu zmienia swój charakter na konsolacyjny. Piękna Pani nie zjawia się bowiem tylko po to, by zadość uczynić tęsknocie za nią młodej zakonnicy, lecz by przeprowadzić ją poprzez śmierć na drugą stronę życia. Tym samym zaś uwolnić ją od smutku oraz pokazać, że ta chwila nie jest rozstaniem, lecz ostatecznym spotkaniem i wkroczeniem w obręb tego światła i ciepła, które otaczało Panią w grocie pod Lourdes.

Po rozstaniu z Antoinem – świadomie złożonej ofierze z radości prostego życia – Bernadetta przeżywa nacechowaną pewną dozą smutku radość płynącą z poczucia akceptacji Bożego wybrania. Jednocześnie pobyt w klasztorze, mimo wielkiej pokory bohaterki, przynosi cierpienie i samotność. Dopiero pod koniec życia – w finale filmu – gdy siostra Marie Bernard gaśnie w następstwie ukrywanej przez lata choroby, doznaje ciepła i akceptacji otoczenia – w tym zazdrosnej dotąd siostry Marii Teresy. Sprawiedliwość zostaje oddana cnocie i miłości. Sekwencję umierania ukazano jako stopniowe przechodzenie na „tamtą stronę”. Jest zdominowana przez żywioł melodramatyczny, to znaczy została zaprojektowana w ten sposób, by jej dramatyzm znalazł odbicie w emocjach widza. Jednocześnie ma charakter hybrydalny, ponieważ – podobnie jak sceny widzeń w grocie – jest połączeniem konwencji przedstawieniowych filmu religijnego i melodramatu. Hybrydalność została podkreślona także przez wybrzmiewanie w niej sprzecznych nastrojów: elegijnego smutku właściwego umieraniu oraz radości. Z jednej strony mamy tu młodą i śliczną bohaterkę, która umiera niewinnie i cicho, promieniując łagodnością i dobrocią. Z drugiej strony ta śmierć jest zwieńczeniem jej miłości do Matki Bożej – spotkaniem, po którym nie będzie już rozstania. O ile w małżeńskiej przysiędze występuje

formuła „Dopóki śmierć was nie rozłączy”, o tyle jej klasyczna melodramatyczna wersja brzmi „Tylko śmierć może nas rozłączyć”. W tym przypadku śmierć nie dzieli, lecz jest zapowiedzią szczęśliwego połączenia, tyle że jej obiekt, jak i sama miłość, mają charakter transcendentny.

Melodramatyczny rys odnaleźć można w wątku o charakterze intertekstualnym: oto przy łożu śmierci jedna z zakonnice czyta Bernadecie fragment *Pieśni nad Pieśniami*, która miłość ziemską nobilituje przez to, że czyni ją obrazem miłości Boga, przynosząc myśl, że jedna jest miłość, ponieważ jedno jest jej źródło. Bernadetta, zanim umrze ze słowami modlitwy na ustach, wypowie zwyczajne „Kocham cię!” skierowane do Pani. Scena ta jest filmowana podobnie jak sceny w grocie – z użyciem światła jako znaku transcendentnej Obecności, formy jej ewokowania. Światło otacza ukazującą się postać Matki Bożej i to samo światło rozpromienia twarz i całą postać Bernadetty, przywołując skojarzenia z ekstazą mistyków, będącą właśnie obcowaniem ze świętością w nimbie transcendentnej Miłości. Tak jak w *Pieśni nad Pieśniami* miłość ziemska, tak w filmie Kinga konwencje melodramatyczne służą uprzystępnieniu trudnej do pojęcia miłości Bożej. Są jednak przede wszystkim próbą interpretacji religijności (postawy religijnej) jako miłości do Boga i jego świętych.

Wreszcie pamiętać trzeba, że reżyserem filmu *Pieśń o Bernadecie* jest Amerykanin, a melodramatyczny tryb opowiadania jest na gruncie tamtejszej kultury bardzo rozpowszechniony. Odwoływanie się do uczuć widza leży w tradycji amerykańskiej narracji⁷. Co więcej, zgodnie z interpretacją badaczy melodramatu, jest on gatunkiem silnie zakorzenionym w dziedzinie wartości. Grażyna Stachówna, relacjonując badania Petera Brooksa oraz Lindy Williams, pisze:

melodramat narodził się w świecie postrewolucyjnym, postoświeceniowym i postsakralnym, w którym tradycyjne imperatywy prawdy i moralności zostały gwałtownie zakwestionowane, ale nadal istniała ich głęboka potrzeba, [ukrywa on – M. M.] dziedzinę wartości duchowych pod powierzchnią sentymentalnej fabuły⁸

a fakt ów jest zgodny z

tradycją sztuki amerykańskiej [która – M. M.] harmonijnie łączy realizm, uczucie, spektakl i działanie, a jej głównym celem staje się ujawnienie ukrytych lub źle rozumianych wartości⁹.

Nic więc dziwnego, że wszechstronny amerykański reżyser, kręcący z tą samą sprawnością komedie, dramaty, westerny i efektowne adaptacje literatury, realizując filmową hagiografię skorzystał z owych estetyczno-kulturowych wzorców i połączył estetykę realizmu z konwencjami melodramatycznymi, celnie przy tym omijając pułapki sentymentalizmu. Dzięki

⁷ Por. G. Stachówna, dz. cyt., s. 24.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

temu udało mu się zyskać emocjonalną przychylność widzów dla duchowych wartości reprezentowanych przez żywot świętej dziewczynki z Lourdes.

Łącząc archaiczną dla współczesnej kultury formę hagiografii ze schematami niezwykle nośnego trybu opowiadania, i to takiego, który może stać się przekazicielem wartości konserwatywnych, z tej kultury wypieranych, ale potrzebnych jej uczestnikom, Henry King staje się ich popularyzatorem. Hagiografia, prezentując wyrazisty wzorzec osobowy, dostarcza owych wartości, zaś melodramatyczne struktury zapewniają im przychylność i emocjonalne zaangażowanie widza. Ponieważ zaś *Pieśń o Bernadecie* jest rzadkim przykładem adekwatności hagiografii i biografii, w której realizm nie został zdominowany przez pozostałe struktury przedstawieniowe, film ten zyskał dodatkowo walor wiarygodności prezentowanego wzorca. Widz wierzy nie tylko w świętość filmowej Bernadetty, ale także w to, że w świecie podobnym do jego własnego świętość jest możliwa.

Summary

Melodrama conventions in a hagiographic film at the example of *The Song of Bernadette* by Henry King

A film hagiography is a part of film biography. It derives from the confessional literature, especially from the stories of saints' lives. As a genre within popular literature, from the Middle Ages up to the Second World War, hagiology created personal examples and reinforced Christian values. From the beginning of the twentieth century feature films (especially, religious films) began to take over these functions. *The Song of Bernadette* by Henry King is an outstanding example of how melodrama conventions, as means of cultural communication imprinted in the film narration, approach aims similar to those of the medieval hagiography.

As Grażyna Stachówna reminds (see G. Stachówna, *Niedole miłowania*, Kraków 2001), melodrama conventions serve to preserve conservative values. The analysis of the genre structures, including the narrative ones in *The Song of Bernadette* emphasizes their persuasive power and influence on viewers' emotions and concerns. Revealing melodrama conventions in the film brings to the conclusion that they build up personal examples and popularize conservative (that is – Christian) values, thus assuming functions of the medieval confessional writing and adopt them to the demands of modern cultural communication.